169/170 – 30. årg. december 1984 – kr. 70,00 – ISSN 0023-4222

Kosmorama

DET DANSKE FILMMUSEUM
Biblioteket

I dette nummer artikler om bl.a.
Wim Wenders – Walter Hill – Andrej Tarkovskij
Werner Herzog – Abel Gance – Woody Al
Volker Schlöndorff – Sidney Lu Hudson
Robby Müller – R ky – John Hurt

STORT DOBBELTNUMMER

KOSMORAMA

169/170 – 30. årg. december 1984 – kr. 70,00 – ISSN 0023-4222

123
Close Up

126
Uddrivelser og afviklinger
Om Wim Wenders og »Paris, Texas«
Jan Kornum Larsen

134
Interview med Robby Müller
Hubert Niogret

138
Konsulerne i solnedgangen
»Under vulkanen« og »Konsulen«
anmeldes af Peter Schepelern

142
Samtale med Walter Hill
Per Calum og Asbjørn Skytte

150
Abel Gance og »Napoleon«
Carl Nørrested

154
Tarzan overlever Greystoke
Jørgen Oldenburg

158
Historiens gentagelse
»Var de skyldige?«
Steen Salomonsen

162
Over stok og sten
»Nu går den vilde skattejagt«
Kaare Schmidt

165
1984
Annette Wernblad

167
Historien om hvordan George Orwell's »1984« blev til film – og et interview med John Hurt
Dominique Joyeux

170
Herzogs drømme
om himmel og jord
Jan Kornum Larsen

176
Imperiets juvel
Ulla Bo Halvorsen

181
Channel 4
Ulla Bo Halvorsen

188
Nostalghia & Længslen
efter ophævelsen af fremmedheden
Dan Nissen

193
Schlöndorffs Proust-filmatisering
Albert Wiinblad

198
Paul Mazursky og
En russer i New York
Per Calum

201
Der var engang i Amerika
Asbjørn Skytte

203
Woody Allen på Broadway
»Broadway Danny Rose« anmeldes af
Ib Monty

206
Barry Levinson –
hvor langt rækker talentet?
Per Calum

210
Bøger

Forsiden
En scene fra »Paris, Texas«

Bagsiden
John Hurt i »1984«

Redaktion: Jan Kornum Larsen (ansvarsh.) & Per Calum (produktion og layout). Kosmorama er et uafhængigt tidsskrift udgivet af Det danske filmmuseum og udkommer med 4 numre årligt. Abonnement kr. 120,00. Enkeltnumre kr. 35,00. Fås hos boghandlere, i kiosker og biografer og i filmmuseets ekspedition. Store Søndervoldstræde, 1419 København K. Tlf. (01) 57 65 00 og (01) 57 10 03, mandag-fredag 9-16, tirsdag og torsdag tillige 18.30-21.30 eller på giro 6 04 67 38. Produktion: Rosendahls Bogtrykkeri, Esbjerg.

CLOSE UP

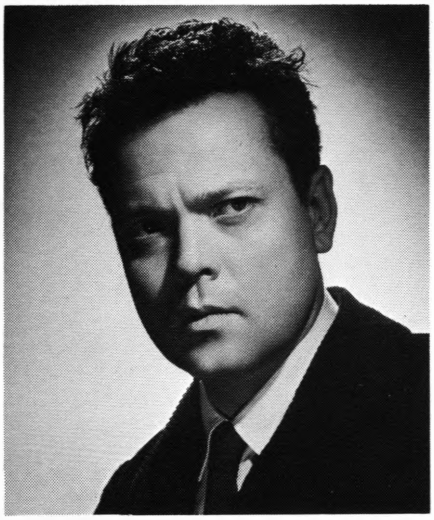
Orson Welles laver film om sig selv

Orson Welles, der ikke har lavet film i USA siden han i 1958 instruerede »Politiets blinde øje« (Touch of Evil), får nu efter knap 30 år atter chancen for i amerikansk sammenhæng at demonstrere talentet, idet han skal lave filmen »The Cradle Will Rock«.

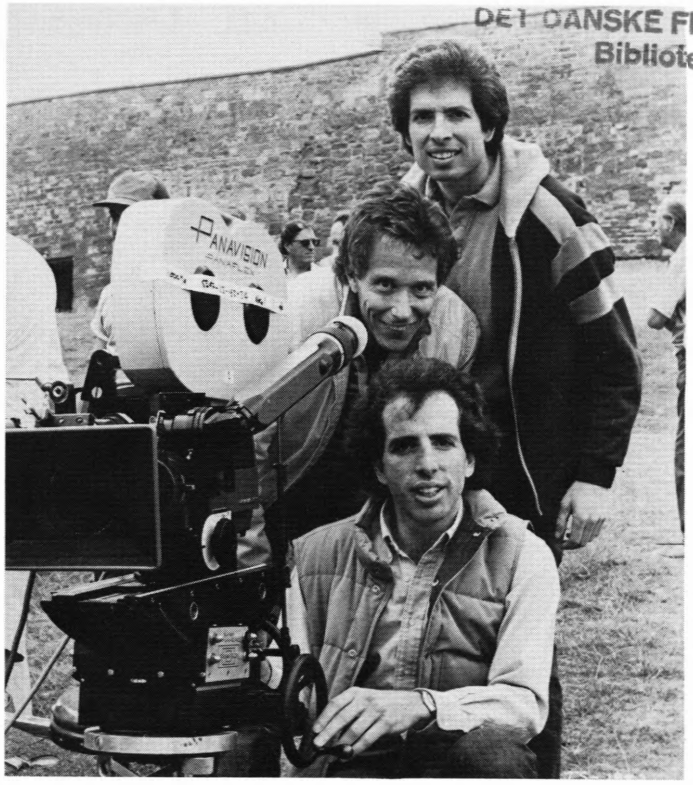
Filmens hovedperson bliver – Orson Welles. Som 22-årig og spillet af den engelske skuespiller Rupert Everett (fra »Another Country«). Manuskriptet er skrevet af Ring Lardner Jr. sammen med Orson Welles, og John Landis og George Folsey Jr. skal fungere som filmens executive producere.

Filmens historie foregår i 1937, og det meste af handlingen udspilles i to teatre. Det er en fortælling om hvordan Welles og John Houseman blev forbudt at lave premiere på forestillingen »The Cradle Will Rock«, men begge var indstillet på at premiereaftenens publikum skulle have en forestilling, og efter nogle timers hektisk søgen fandt man et andet teater. Der var intet orkester, og skuespillerne måtte ikke stå på scenen, men fremsagde i stedet deres replikker og sang deres sange fra selve salen til akkompagnement af stykkets komponist, der fra et lejet hakkebræt sørgede for musik. Resultatet blev en sensation og skuespillet blev ved efterfølgende lejligheder søgt opført så nær som muligt på premiereaftenens improviserede manér.

Orson Welles ca. 1940.



DET DANSKE FILMMUSEUM
Biblioteket



Jim Abraham (i midten) fotograferet under optagelserne til »Top Secret«. Øverst ses instruktørkollegaen David Zucker, og nederst Jerry Zucker.

Kliché på kliché

Jim Abrahams hedder den ene trediedel af den instruerende del bag filmfarcerne »Højt at flyve« og nu »Top Secret«. For nylig var han i København for at lave PR for filmen (trioens resterende to trediedele tog sig af Oslo og Stockholm), og det fremgik af mødet med Abrahams, at de tre instruktører var tilfredse med at skabe løjer på baggrund af de klicheer, de finder i ældre og nyere film. Det forlener ganske vist filmenes humor med adskillige studentikose træk, der ovenikøbet kan siges også at være klicheer, men et ukritisk ungdommeligt publikum morer sig over filmene, så i hvert fald Jim Abrahams finder ikke grund til at ændre på denne tingenes tilstand. Tilsyneladende fordi det har gjort et uudsletteligt indtryk på Abrahams at optræde for en halvtom sal. »Der er ikke noget mere pinefuldt end at opleve tavsheden i en teatersal,« forklarer Abrahams, »det var forfærdelig pinagtigt at stå på scenen og fornemme at publikum ikke fandt os morsomme.«

Som filmskaber kan man heldigvis føle sig fri for *den* fornemmelse, men Jim Abrahams og konsorter vil dog være sikre på succes og før premiere på deres hidtil to film, har de vist dem på amerikanske universiteter og noteret sig, hvad der grines over og især hvad der ikke grines over. Og derefter kommer saksen frem. En kontant løsning, der er så gammel som kunsten selv. Uden at Abrahams og de to brødre Zucker af den grund skal tages for kunstnere. Højst er de behændige håndværkere uden andet end tilfældighedernes stil når de forsøger at gøre gamle klicheer som nye.

INSTRUKTØREN DER ELSKEDE KVINDER

FRANÇOIS TRUFFAUT 1932-1984

François Truffaut var i så godt som alle sine film en passioneret dyrker af kvinden, og ikke uden grund fik en af hans film titlen »Manden der elskede kvinder«. Her ses han sammen med tre af filmverdenens attraktive damer, herover med Bodil, til venstre sammen med Brigitte Fossey under indspilningen af »Manden der elskede kvinder«, og nederst sammen med Catherine Deneuve under indspilningen af »Den sidste metro«.

Wim Wenders' retssag mod Filmverlag

Filmverlag der Autoren, det berømte produktions- og distributionsselskab der blev dannet som kooperativ i 1970 og som i årene hvor tysk film virkelig blomstrede spillede en betydelig rolle for filmmiljøet, har her på det sidste fået en retssag på halsen. »Road Movies«, hvis forretningsfører hedder Wim Wenders, har nemlig krævet en tidligere indgået aftale om distribution af selskabets seneste produkt »Paris, Texas«, annuleret. Årsagen er, at »Filmverlag« ifølge Wenders har forsømt at efterleve den indgåede aftale. I stedet for at lave de fornødne 80 kopier, har »Filmverlag« kun fundet det nødvendigt med 40 kopier og et andet kritikpunkt er, at »Filmverlag« kun har kunnet skaffe andenrangs biografer med få pladser og dårlig beliggenhed. 6000 sæder til hele Tyskland.

Men som den tyske avis »Die Zeit« antyder, er der i virkeligheden tale om en gammel strid. »Filmverlag« har i flere år været ude i en stor krise, har ofte skiftet styrelse og har derfor svinget betydeligt i sin politik. Endvidere skal Wenders' næstseneste film »Die Stand der Dinge« være blevet behandlet på såre lemfældig vis. Denne behandling ønsker Wenders naturligvis ikke at »Paris, Texas« skal få.

Die vierte Kammer des Landgerichts München har den 30. aug. afvist sagen. Wim Wenders tabte altså.

Synd for »Filmverlag«, synd for Wenders og synd for »Paris, Texas«. Men sikkert ganske typisk for det ændrede billede af filmkunstens muligheder i Tyskland.

We're just two Happy Guys. . .

Selv en så seriøs film som John Cassavetes' »Love Streams« har de nu produceret, de to israelske fætre Menahem Golan og Yoram

Globus. I 1983 producerede de flere film end såvel MGM/UA, Twentieth Century-Fox, Columbia og Paramount. De er Hollywoods nyeste *tycoons* og deres holdning til kunstnerisk film er ellers blevet klart nok defineret af Mr. Globus: »For me, it's an art to get audiences to theatres. For me, »Star Wars« is the most artistic movie ever. Bringing people to see it for half a billion dollars – that's something«. Og Globus' talent for replikker af denne art har også resulteret i følgende *statement:* »Yes, I want applause for our films – applause from the bank«.

De har således selv slået den tone an, der gør at de fleste betragter dem som vulgære opkomlinge i branchen – en opfattelse, som grundlaget for deres hastigt stigende position, i øvrigt på bedste vis cementerer: »Popsicle«-filmene er med deres evindelige *Israeli boy versus improbable blonde girl* simpelthen indbegrebet af dårlig smag og letkøbt fidus.

Ikke desto mindre ejer Globus og Golan nu omkring halvdelen af biograferne i Holland, de har kontorer i London, Rom og – Tel Aviv, og de er i løbet af kun fem år blevet de største producenter i Hollywood.

Hvordan kan det gå til.

Jørgen Oldenburg skrev i sin Cannes rapport – i sidste nummer af Kosmorama – at Cannon holdt festivalens største party. Men tro blot ikke, at dette er typisk for d'herrer Golan & Globus. En af opskrifterne på deres succes er nemlig, at de er overordentlig varsomme med deres penge.

I en artikel i »The Sunday Times Magazine« fra 13. maj 1984, understreges det hvor *nærige* fætrene er. En af de ansatte på deres London kontor skulle, eksempelvis, sidste år afhente en *star* i Heathrow-lufthavnen. »Jeg må også lige have nogle penge til frokost«, sagde hun håbefuldt før hun tog afsted, hvorpå en medarbejder med højere anciennitet svarede: »Det er en dejlig tur derud. Hvorfor ikke tage nogle sandwich med, som du kan spise i toget«.

Og der er historier nok. Det forlyder at man kan se de to producenter sidde og gennemgå bilag for at opdage om en ansat, som de har set drikke én coca-cola, mon skulle have skrevet to på regningen. Og en *special-effects* mand citeres for følgende afskrækkende erfaring: »*Cannon* gets you to where you walk away to save your self-respect; then they make a deal«.

Måske er det især Globus, der tager sig af dette område. Han er *dealmakeren,* forretningstalentet af de to.

Golan er en noget anderledes type. Han er født med familienavnet Globus, men ændrede det på Ben-Gurions opfordring til et bibelsk navn. Navnet Golan tog han fra Golanhøjderne, som vi jo siden har hørt mere om i anden anledning. Golan var en af Israels første militære piloter. I 1951 startede han som instruktørelev ved Old Vic-teatret i London! Som 23-årig vendte han så tilbage til Israel

John Cassavetes i en scene fra »Love Streams«.

og blev i denne unge alder chef for Nationalscenen.

På et tidspunkt blev han imidlertid træt af teatret og rejste derfor til New York, hvor han blev ansvarlig for den israelske ambassades filmafdeling. Senere blev han af herostratisk berømte Roger Corman ansat som en slags lærling, og i 1962 kom Golan tilbage til Israel for at instruere sin første film.

En noget omtumlet tilværelse, unægtelig. Men han fik faktisk lavet flere film, ovenikøbet med nogen succes, og han allierede sig på et tidspunkt med sin fætter Yoram Globus.

I 1968 investerede »Noah Film« – som deres selskab hed engang – alle deres midler i filmen »Tevye and His Seven Daughters« i et forsøg på at få et internationalt gennembrud. Da filmen blev valgt som Israels bidrag til Cannes festivalen, satte Golan og Globus alle sejl til og lånte til højre og venstre for at kunne promovere filmen ordentligt.

Uheldigvis var året bare 1968. Festivalen blev spoleret af demonstranter, og Golan måtte stikke af med sin film gemt under en frakke. Heldigvis for dem blev »Tevye . . .« senere en succes.

I 1979 kom så deres indtog på det amerikanske marked. Ganske vist var det ikke så synderligt glorværdigt fra starten, idet de investerede i Hollywood selskabet *Cannon,* hvis største bedrift var at have produceret en række »Happy Hooker«-film. Men billigt var det, og lynhurtigt blev det bragt på fode.

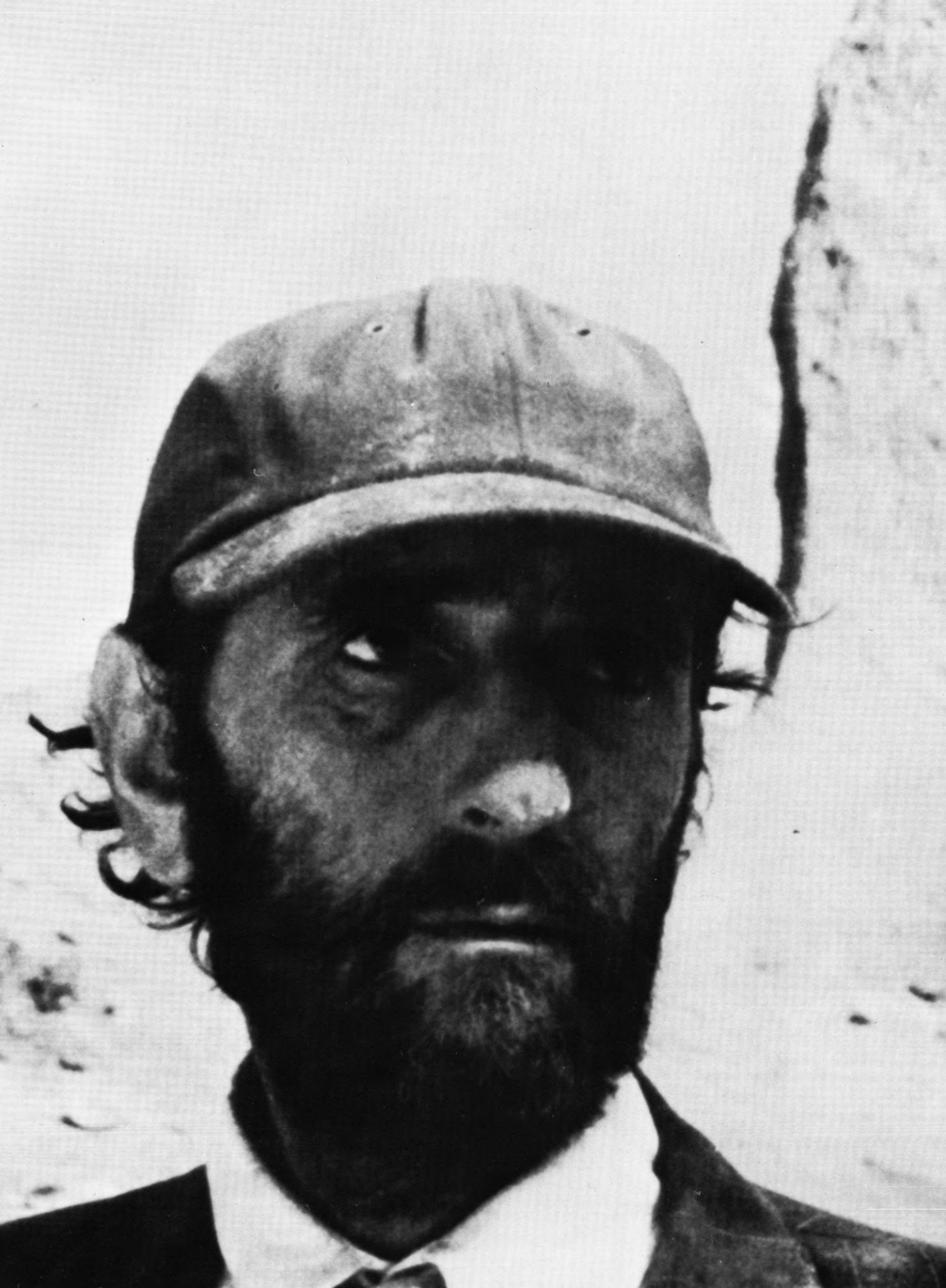
Opskriften på Golan og Globus' bemærkelsesværdige fremgang er ganske enkel: leveringsdygtighed og sparsommelighed. De gamle studiers gennemsnitlige omkostninger pr. film ligger på omkring 12 millioner dollars, mens Cannons gennemsnitspris er så lav som 5 millioner. Cannon har kun ca. hundrede ansatte mod de andre studiers mere end tusinde. Cannon har forholdsvis ydmyge kontorer i en billig bygning på Sunset Boulevard, mens de andre har hele byer at spendere deres penge på. Endelig er det også værd at bemærke, at Cannon i udstrakt grad benytter uorganiseret arbejdskraft, og at man lægger stor vægt på at finde ud af hvor i byen man kan få de forskellige opgaver udført *billigst.*

Den position Cannon allerede har fået i filmbyen, illustreres måske bedst af at det fornemme *Directors Guild of America* – instruktørsammenslutningen – har accepteret for første gang nogensinde, at skrive én kontrakt med Cannon og en anden med alle de andre produktionsselskaber. Princippet i denne kontrakt er, at der arbejdes *the kibbutz way:* alle arbejder sammen, og hvis udbyttet bliver stort, får alle også en del af kagen.

Noget hidtil uset i Hollywood, altså. Lavpris-revolution i glamourbyen.

At Cannon nu også er begyndt at producere seriøse film – Cassavetes' film er kun én blandt flere – må unægtelig give stof til eftertanke. Golan og Globus' meget forskellige personligheder kan meget vel – sammen – komme til at overraske alle. De er andet og mere end . . . »*just two Happy Guys*« hvis »*dream is becoming a reality*«, som de f.eks. kundgjorde i en af deres annoncer i »Variety«.

De indvarsler nye tider.



UDDRIVELSER OG AFVIKLINGER

WIM WENDERS OG »PARIS, TEXAS«

AF JAN KORNUM LARSEN

Travis: »He was surprised at himself . . . because he didn't feel anything anymore. All he wanted to do was . . . sleep. And for the first time he wished he were far away . . . lost in a deep, vast country where nobody knew him. Somewhere without language or streets. And he dreamed about this place without knowing its name . . . and when he woke up, he was on fire. There were blue flames running along the sheets of his bed. He ran through the flames, towards the only two people, he loved.
But they were gone.
Then he ran. He didn't fight the fire. He just ran. He ran till the sun came up and he couldn't run any further. And when the sun went down, he ran again. For five days he ran like this untill every sign of man . . . had disappeared.«
Jane: »Travis!«
(Slutningen af Travis' Peep-show monolog)

DEVIL'S GRAVEYARD

Antonioni – som Wim Wenders har meget tilfælles med – har engang formuleret noget af det »Paris, Texas« handler om: »Every moment we keep changing according to our experiences, and we never know what experience we may have within a few minutes that will change our identity again«. *Travis,* manden der i begyndelsen af »Paris, Texas« kommer gående igennem ørkenområdet »Devil's Graveyard«, er et menneske hvis identitet er blevet slået i stykker af hans manglende evne til at erkende, at tiden går og at mennesker og forhold forandres. Livet kan ikke holdes fast og Travis har givet op overfor dette, og ønsker nu kun glemsel, udslettelse og intethed. Han er det hidtil mest desperate udtryk for den ene pol i det wenderske univers: den resignerede drømmer, der helst isolerer sig i en sikker, betragtende afstand af verden. Philip Winter (Rüdiger Vogler), fotografen i »Alice i byerne« (1974), Wilhelm (Rüdiger Vogler), digterspiren i Goethe-parafrasen »Falsche Bewegung« (1975) og Bruno Winter (Rüdiger Vogler for tredie og sidste gang), den bittert-nostalgiske filmapparat-reparatør fra »Im Lauf der Zeit« (1976), er repræsentanter for denne type.

Travis (Harry Dean Stanton) søger glemsel i ørkenområdet Devil's Graveyard på grænsen mellem Mexico og Texas.

Derefter sker der en udvikling mod det mere og mere handlingsprægede menneske: Rammemageren Jonathan (Bruno Ganz) i »Den amerikanske ven« (1977), forfatteren Hammett (Frederick Forrest) i »Hammett« (1979-82), instruktøren Wim Wenders i »Nick's Film/Lightning over Water« (1979) og endelig instruktøren Fritz Munro (Patrick Bauchau) i »Der Stand der Dinge« (1981) tiltrækkes alle af *handling*. Der er imidlertid ingen tvivl om at det ikke er deres naturlige tilstand, at handle. Når de overhovedet kaster sig ud i verdens vrimmel, skyldes det i alle tilfælde, at de *overtales:* Jonathan lokkes af sin amerikanske ven Tom Ripley – spillet af *road-movie* aktøren par excellence, Dennis Hopper – moralske forpligtelser tvinger på det nærmeste Wenders til at styre det projekt, han oprindeligt havde aftalt at lave i fællesskab med Nicholas Ray, men som dennes sygdom forhindrede, og Fritz Munro-figuren er en næsten overdrevent tydelig kommentar til Wenders' oplevelser med Coppola under indspilningen af »Hammett«[1]) – den europæiske instruktør, der lokkes til at lave film i Amerika.

Alle disse »handlings-tilskyndede« projekter ender i ulykke: Jonathan dør, »Hammett« blev en langstrakt, pinefuld affære, Nicholas Ray dør og Munro bliver skudt af gangstere, der i virkeligheden kun er ude efter producenten Gordon (Coppolas *alter ego*). Død på mange planer, men fremfor alt ødelæggelsen af den *drøm* om Amerika og amerikansk film, som Wenders siden sin barndom i det amerikansk besatte Tyskland, har sat sin lid til.

Og skismaet udtrykkes forbilledligt klart i en stump dialog fra »Der Stand der Dinge«, hvor Gordon og Fritz Munro opsummerer deres indbyrdes forskelligheder:

> *Gordon: Hvis jeg havde lavet den samme film med en amerikansk instruktør, amerikanske skuespillere og i farver, så ville jeg være selveste Gud Fader om et halvt år (. . .) : Det ville være nok med en* historie, *Friedrich. Uden en historie er du død. Det er det samme som hvis man byggede et hus uden mure. En film må også have mure (. . .). Og fanden tage virkeligheden. Vågn dog op. Film fortæller ikke om livet, der går forbi. Folk vil ikke have det sådan!*
> *Fritz: Hvorfor mure? Rummet imellem personerne kan da støtte indholdet. Jeg har lavet ti film, Gordon. Ti gange, har jeg fortalt den samme historie. I begyndelsen var det let, jeg gik bare fra billede til billede. Nu, om morgenen, er jeg bange. Jeg kan fortælle historier og ustandselig oplever jeg, at livet – efterhånden som historierne trænger igennem – passerer forbi.*

Dermed er *drømmen* punkteret. Illusionen om filmen for filmens skyld bristet. Identiteten borte.

TILBAGE TIL VERDEN

Og vi er tilbage ved udgangspunktet for »Paris, Texas«, Devil's Graveyard, ørkenområdet imellem Mexico og USA. Et billede ryddet for referencer og en person – en skikkelse i et landskab – der på det nærmeste er reduceret til et barn. Mærkeligt målbevidst søger han imod et beboet sted, hvor det første han gør er at kaste sig over en vandhane, der imidlertid viser sig ikke at fungere. Derpå går han ind i huset, åbner køleskabet, tager en håndfuld isterninger som han forsøger at spise, og falder bevidstløs om. Da han kommer til sig selv er han blevet bragt til det stedlige hospital, hvor han behandles af en tysk-amerikansk læge af lettere korrumperet tilsnit.

Lægen finder et visitkort i sin patients lomme og ringer til et telefonnummer, der viser sig at tilhøre Travis' bror Walt, som ikke har hørt noget i fire år og som følgelig bliver lettere chokeret over nyheden.

Walt, der bor i Los Angeles, tager straks til Texas, blot for at erfare, at Travis allerede er stukket af igen. Det lykkes dog at finde ham og Walt spørger hvor han egentlig er på vej hen. »Der er intet dér«, siger han og peger ud imod horisonten. Hvorpå han giver sig i kast med sin selvpålagte opgave, der består i at bringe Travis tilbage til livet.

En slags genfødsel, altså. For Travis såvel som for Wenders. Et forsøg på at starte forfra, se hvor det gik galt og prøve at rette nogle af fejlene og fortsætte i en rigtigere retning.

SAM SHEPARD

For Wenders begynder denne langsomme tilbagevenden ved hans møde med dramatikeren Sam Shepard. I 1977 foreslog Wenders Shepard til rollen som Dashiell Hammett og det var også hans mening, at de sammen skulle arbejde på filmens manuskript efter at Joe Gores havde givet op. Coppola syntes imidlertid ikke om ideen. Shepard havde på daværende tidspunkt kun medvirket som skuespiller i én film, Malicks »Days of Heaven«, og man syntes, at »Hammett« måtte have en virkelig stjerne. Nu, når man ser tilbage, kan man godt grine lidt over at Coppola foretrak Frederick Forrest.

Sam Shepards dårlige erfaringer med Hollywood som manuskriptforfatter, gjorde at han hurtigt opgav tanken om et samarbejde ved denne lejlighed.

Tilfældet ville, at Shepard, da »Hammett« omsider var ved at være færdig, spillede med i en film, som man var i færd med at optage på en af studiets andre scener: »Frances«, og *tilfældigvis* havde Shepards veninde – og filmens stjerne – Jessica Lange et fotokopieret eksemplar af manuskriptet til »Motel Chronicles«,[2]) som hun forærede Wenders og som han blev overordentlig begejstret for: »Det, der gjorde så stort indtryk på mig i »Motel Chronicles« er *enkelheden* i de altid korte sætninger uden ét overflødigt ord. Det var ikke engang poetisk. Det var hårdt, tørt, ganske enkelt enestående. Sætningerne er så almindelige som nogen i det amerikanske sprog, men ingen taler sådan. I hans teaterstykker er dialogen af en art, som jeg aldrig tidligere har oplevet hverken i teater eller i film – en meget reduceret dialog, meget talt, helt speciel«.[3])

Senere fik Wenders et eksemplar af Shepards nyeste stykke »Fool for Love«, som han læste, hvorpå han tog til Salzburg i Østrig for at instruere Peter Handkes teaterstykke »Über die Dörfer«.

Da Wenders tre måneder senere kom tilbage til San Francisco og så opsætningen af »Fool for Love« forbløffedes han over, at så meget var ændret i forhold til det, han havde læst. Sætningerne var f.eks. anderledes og der var endog blevet tilføjet endnu en person i stykket. »Det gik op for mig, at han arbejdede på samme måde med teatret, som jeg gjorde i mine film«.[4]) Og begejstringen over at have fundet et så beslægtet menneske vil næsten ingen ende tage: »Hans teaterstykker, digte og øvrige tekster talte om et Amerika og om nogle personer, som jeg kender godt. De to brødre i »True West« har meget tilfælles med Kamikaze og

Jane (Nastassja Kinski) ved baren i Peep-show klubben. Hun kaster et blik mod Travis, men genkender ham ikke.

King of the Road fra »Im Lauf der Zeit«. Mit Amerika eksisterer også hos ham, bortset fra at det hos ham ikke drejer sig om Amerika, men derimod om Vesten som et mytisk land indeni Amerika – på samme måde som Amerika for mig er et mytisk land set fra Europa. Sam Shepard mener at der er en mulighed for et *sandt* liv i Vesten, hvilket har genoplivet mine ideer om Amerika«.[5])

DET SANDE LIV

Wenders skrev så et manuskript over fragment-samlingen »Motel Chronicles«, som Shepard imidlertid fandt temmelig dårligt. Ikke desto mindre har Wenders i et interview med Cahiers[6]) insisteret på at fortælle, hvad hans manuskript drejede sig om: Det begynder med to biler i et Arizona-landskab. Bilerne kommer fra forskellige retninger og man kan forudse, at de vil krydse hinandens spor. I den ene bil er der et par med deres barn, mens der i den anden kun er en mand. Bilerne støder sammen. Der sker ikke noget med familien. Den enlige mand, derimod, dør. Og uheldet finder sted midt i et øde område, hvor ingensomhelst hjælp er at hente. I bilen med den døde mand er der ingen papirer, der kan oplyse om hans identitet – kun en konvolut med et manuskript, som viser sig at være »Motel Chronicles«. Kvinden tager manuskriptet og begynder at interessere sig så intenst for den person, hun mener at kunne fornemme bag de sporadiske oplysninger, at hendes mand bliver jaloux og smider en stor del af manuskriptarkene ud af bilen. Herefter ser man hvordan andre mennesker finder arkene og læser dem. Til sidst har tilskueren fået så mange oplysninger om den døde mands personlighed, at et helt billede dukker frem af mangfoldigheden.

Men, altså, en fjollet historie efter Sam Shepards opfattelse og sammen med Wenders gik han så i gang med at finde på noget, de begge syntes om.

Nogenlunde hurtigt dukkede Travis, ørkenen, broderen og Jane op. Senere kom barnet (som således fuldender personkonstellationen fra den første udgave). Og dermed var i hvert fald en udgangsposition sikret. Anden halvdel af historien kneb det derimod med. I lang tid eksisterede en prædikant, – som også findes i »Motel Chronicles« – men ham droppede Shepard, fordi han ikke ønskede at filmen skulle kunne opfattes som antireligiøs; det drejede sig nemlig om at Jane havde søgt tilflugt hos prædikanten. I stedet opfandt man en far, Janes far, som skulle være meget dominerende, meget texas'sk og meget rig – og Sam Shepard insisterede på, at han skulle spilles af John Huston.

Så langt var manuskriptet, da man begyndte at optage filmen. Shepard var med til en del af optagelserne, men måtte på et tidspunk forlade filmholdet og tage til Iowa i det nordlige USA for at spille hovedrollen i »Country«.[7]) Efterhånden som »Paris, Texas«, skred frem, blev det mere og mere klart for Wenders, at den anden halvdel af manuskriptet ikke fungerede. »Alle disse personer (faderen, præ-

Barnet hos Wenders: Travis i et nogenlunde afslappet øjeblik sammen med Hunter (Hunter Carson).

dikanten etc.) var kun en måde at fortrænge Janes rolle på«;[8]) konfrontationen med *Kvinden* er det ømme punkt i denne historie. Og sådan gik det til, at Wim Wenders opfandt slutafsnittet med Peep-showet og afslutningen med den lille familie, der *ikke* finder sammen – som Shepard til gengæld skrev al dialogen til, ligesom han har skrevet resten af filmens dialog.

Forløbet af samarbejdet imellem Sam Shepard og Wim Wenders minder – ligesom første del af »Paris, Texas« – betydeligt om Shepards teaterstykke »True West«, der handler om to brødre som bestandig skifter roller og skiftes til at være dominerende, men hvor broderen der har været tvunget til at leve i ørkenen og som således har et forhold til sit landskab, sin verden og sig selv, naturligvis ender med at have overtaget over lillebroderen, der nok er blevet en rimelig succesfuld filmmanuskriptforfatter, men som har valgt at forlade det sted hvor han blev født. Det særlige ved Shepard og Wenders' situation er selvfølgelig, at de begge fra starten er klar over hvilken rolle der er mest attraktiv. Men læs blot noget af det filmmanuskript som storebroderen, meget til lillebroderens forbavselse har dikteret til ham og som han allerede næsten har fået afsat til en producent:

> *»So they take off after each other straight into an endless black prairie. The sun is just comin' down and they can feel the night on their backs. What they don't know is that each one of 'em is afraid, see. Each one separately thinks that he's the only one that's afraid. And they keep ridin' like that straight into the night. Not knowing. And the one who's chasin' doesn't know where the other one is taking him. And the one who's being chased doesn't know where he's going.«*[9])

Ingen kan være i tvivl om at det er et sådant verdensbillede, man stræber efter i »Paris, Texas«: mytisk, knapt, følelsesbetonet og samtidig med den fysiske fornemmelse for omgivelserne som sætningen »The sun is just comin' down and they can feel the night on their back« angiver. På dette punkt er Wenders og Shepard helt enige. Hvor Wenders bryder ud af samhørigheden er i erkendelsen af at der er tale om en fortrængning, når man absolut skal beskæftige sig med alle disse brødre og fædre. Han ser omsider i øjnene, at hans egentlige problem er den følelsesmæssige konfrontation med *Kvinden.* Det er én del af »Paris, Texas« – og nok så vigtig, når man ser tilbage på den wenderske misantropi – og den betegner noget af et gennembrud i hans udvikling. Han erkender, at hans optagethed af faderskikkelser, forbilleder, referencer, film for films skyld etc. i meget høj grad skyldes dette forhold og derfor nærmest er at betragte som en neurose, der skal uddrives.

Filmens *moment of truth* er for mig at se det korte øjeblik, hvor Travis' og Janes ansigter smelter sammen i Peep-show'ets rude. Her ser de for en gangs skyld hinanden som de er og ikke som de mennesker, de troede, at de var.

Philip Winter (Rüdiger Vogler) sammen med Alice (Yella Rottländer) i en scene fra »Alice i byerne«. For en gangs skyld er det den wenderske hovedperson, der bliver fotograferet.

Og Travis undgår her at begå samme *synd* som sin far:

> *Travis: My mother, she was not a fancy woman. She didn't try to be a fancy woman, she never even pretended to be a fancy woman. She was just plain... just plain and good. She was very good. But my daddy, he had this... idea in his head that was kind of a sickness. He had this idea about her. He looked at her but didn't see her. He just saw this idea, and he told people that she was from Paris. It was a big joke, but he started tellin' it to everybody, all the time. Lying wasn't a joke anymore. He started believing it. And... he actually believed it. Oh God...*

Betegnende nok er dette noget Travis fortæller Hunter.

REDUKTIONEN

Uddrivelsen af disse fortids-dæmoner har især med Wenders at gøre, men når det overhovedet lykkes at nå hertil, er det på grund af Shepards evne til at beskæftige sig med følelser og ikke bøje af for dem i sidste øjeblik, således som man oftest har oplevet det hos Wenders. I alle Wenders' film finder man hos hovedpersonerne et stort ønske om at leve efter deres følelser, men på trods heraf er de forblevet indkapslede og tilhyllede – kærlighedshistorier har aldrig forekommet hos ham. Det være hermed kureret.

Det styrende princip i »Paris, Texas« har været at *uddrive* og *bortrense* og i den forbindelse kan det nok være værd at gøre opmærksom på at Wenders i den periode hvor »Paris, Texas« er blevet til, også ind imellem har arbejde på en dokumentarfilm om sin gamle *helt,* den japanske instruktør Ozu. Han har opsøgt de steder i Japan hvor Ozus film foregik og har talt med mennesker, der kendte Ozu og arbejdede sammen med ham. Ozus purificerede, uglamourøse filmstil anes da også her, men der er ikke de sædvanlige direkte *citater* og der er heller ingen rock'n'roll og andre nostalgiske foreteelser (Ry Cooders rustent-mælede *slide*-guitar har ihvertfald ikke samme fortidsfikserede karakter som de sædvanlige Dylan- og Kinks- melodistumper!)

Allerede filmens udgangspunkt er det reducerede menneske: Travis i ørkenen, langt fra civilisationens korrumperende påvirkning, mest af alt kun et *blik.* Identitetsproblemet kan alene løses ved at se sig selv som man er – hvilket jo altså har voldt nogle problemer for ham. Og måden at nå det ønskede resultat på, har været at *reducere.*

Filmens personer skulle oprindelig alle have været med i hele forløbet. Men også her sker der en konstant borteliminering med det formål at nå ind til sagens kerne: først forlader vi broder Walt og hans franske kone – Walt har faktisk begået samme fejltagelse som sin far, ved at vælge sig en kone fra Paris! – derpå forsvinder (på manuskriptplan allerede) prædikanten og faderen, og endelig siges der farvel til ideen om »familien«. Længe var det nemlig meningen, at

Travis, Hunter og Jane skulle forenes igen.

Tilbage bliver, at Travis erkender at spøgelserne findes i ham selv. Efter at have overladt Jane til Hunters nøgterne syn på verden og evne til at leve *i* verden og *med* verden, må han derfor fortsætte alene. Som en *poor, lonesome cowboy*... men på vej.

BARNET

Når Travis når så langt som han gør, skyldes det ikke mindst at han allierer sig med Hunter, der selvfølgelig ikke *bare* er et almindeligt barn. Børn repræsenterer for Wenders et ideelt syn på verden. I »Die Angst des Tormanns beim Elfmeter« høres i baggrunden hele tiden en historie om en lille pige, der er forsvundet – muligvis myrdet (very subtle!), i »Der scharlachrote Buchstabe« – Wenders' Nathaniel Hawthorne-filmatisering – udgøres håbet af den lille Pearl, der i øvrigt spilles af Yella Rottländer, som i »Alice i byerne« visseligt også får lejlighed til at lede den voksne, Philip, ud af nogle vildfarelser.

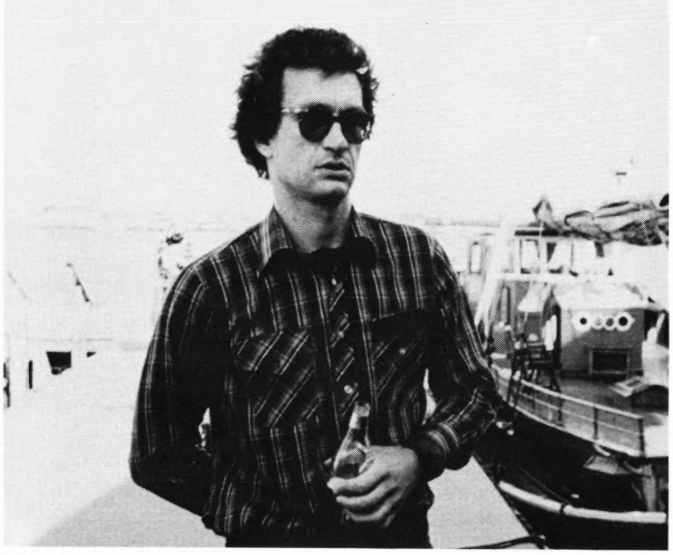
Bortset fra en lille optræden i »Den amerikanske ven« og i »Der Stand der Dinge« forsvinder barnet herefter ud af billedet i nogen tid, for nu – ti år efter »Alice i byerne« at dukke op som Hunter, der både i fysisk og karaktermæssig henseende minder om Yella Rottländers vidunderlige Alice. Wim Wenders har sagt om sin opfattelse af *barnet:* »... at det netop besidder denne evne til at se verden som den er, uden absolut at måtte have en forudfattet mening eller straks at skulle drage konklusioner af det sete. Denne måde at se på svarer til hvad man kunne kalde en slags *nådestilstand* hos filmmageren«.[10])

Det er åbenheden, uskylden overfor verden, der er så efterstræbelsesværdig. Og den er – hvilket er interessant eftersom optimisme ikke er det man træffer hyppigst hos Wenders – åbenbart ikke noget *Paradise lost.*

BILLEDET

Melankolien har oftest været den bærende stemning i Wenders' film. Nok har målet været at *fange* den ydre verdens foranderlighed ved hjælp af selve metoden med at optage *undervejs* og lade *øjeblikket, improvisationen* og *tilfældet* bestemme filmenes udvikling, men trods dette forsøg på at leve med tiden og erfaringerne har de alligevel båret voldsomt præg af at være udsprunget af en grundliggende pessimisme. Den tendens, der fra Wenders side har været til at dyrke forbilleder – gamle instruktører, gammel musik, gamle genstande – hænger selvfølgelig sammen med et ønske om at have en identitet at bygge sit univers op omkring. Forbillederne – billederne før – har også været at finde på det *picturale* plan: fotografer som Walker Evans[11]) og Ansel Adams,[12]) der dyrker stemninger i lys og skygge, og som trods den stoflighed, man finder i deres billeder, først og fremmest er fremmanere af en svunden tid. Og det samme gælder nogle af de malere, der har inspireret billedstilen hos Wenders: Andrew Wyeth og Edward Hopper for eksempel; heller ikke her finder man – hvor smukt det end er – noget der kan afkræfte, at fortiden *er* mere attraktiv end fremtiden og at alt man som storbymenneske kan vente af tilværelsen er ensomhed og melankolsk dyrkelse af det, der var engang.

At fortiden har overskygget nutiden i en lidt fortvivlende grad er Wenders selvfølgelig udmærket klar over. Det ses



Wim Wenders.

eksempelvis af den rolle som fotografier spiller i hans film. Polaroid-billederne som Philip Winter i »Alice i byerne« har taget under sin rejse i Amerika – netop i princippet den type *amerikanske billeder* som Evans og andre omrejsende dokumentarister lavede – svarer ikke til den virkelighed, der er hans. Fotografiets særlige kvalitet som *bevis,* strækker kun til at bevise, at der på et tidligere tidspunkt har været et eller andet; man formoder altid, at noget eksisterer, eller har eksisteret, hvis det findes på et fotografi – og det er beroligende for de wenderske personer. Travis' slidte billede af sin lille familie, hans bladren i familiealbummet hos Walt og bemærkninger om sine forældre til Hunter, hans forsøg på at finde et billede af en *far* i ugebladet og – frem for alt – hans besættelse af fotografiet, der forestiller grundstykket i Paris, Texas – og som derfor er et bevis på at han har en oprindelse – tjener til at gøre ham lidt tryggere, men løser jo altså ikke hans problemer.

Også på dette punkt viser barnet Hunter vejen fremad. Han bruger nemlig kun fotoet af sin mor til at identificere hende med. Eftersom han ikke har set hende i fire år og således ikke har nogen erindring om hende, må han have noget til at sætte sig på sporet. Men så snart fotografiet har tjent sit formål og han har genkendt sin mor, spiller det ikke længere nogen rolle for ham. *Dyrkelsen* af billedet interesserer ham ikke. Og han bruger i stedet sin intuition til at undgå at miste den mor (virkelighed) han nu har fundet.

Wenders har tit beskrevet sine tidligere film som dokumentarfilm om Tyskland og han har givetvis også ønsket at lave sådanne dokumentariske beskrivelser af Amerika. Det er imidlertid ikke lykkedes før »Paris, Texas«, og det skyldes formentlig, at han førhen har været så forblindet af drømmelandet Amerika, at han ikke har kunnet se skoven for bare træer. *Dyrkelsen* har været vigtigere end selve det *at se.* Drømmeren har vundet over dokumentaristen.

På det billedmæssige plan afspejles denne udvikling nu i en langt mindre udpræget trang til at involvere fordums inspiratorer. I stedet har Wenders og hans fotograf Robby Müller holdt fast ved den billedstil, de tidligere – især i »Alice i byerne« og »Im Lauf der Zeit« havde fundet frem til og som især bestemmes af objektivet – vidvinklen – samt et heraf udspringende syn på mennesket og dets omverden: figurer i et landskab, skikkelser i konstant samspil med deres omgivelser. Hyperrealisterne er her det iøjnefaldende slægtskab – man mærkede allerede hvor det bar hen i »Den amerikanske ven« – og omsider er det således lykkedes for Wim Wenders at skære så meget fortid af, at der også bliver plads til fremtiden og nutiden.

Wim Wenders har – som Travis – lært at afvikle sine fortidsbindinger, komme overens med det faktum at tiden bevæger sig og acceptere sig selv. Derom handler »Paris, Texas«.

Paradise lost, genfundet. I hvert fald i det små.

NOTER:

1) Vedrørende problemerne under indspilningen af »Hammett« se min artikel i Kosmorama 163, marts 1983, p. 35.
   Navnet Fritz Munro er iøvrigt en »hilsen« til Fritz (Lang) og F. W. Murnau. – Munro er et anagram over den franske udtale af Murnau – da begge er tyske instruktører med bizarre oplevelser i det fremmede land.
2) Positif 283, sept. 1984, p. 10.
3) Idem.
4) Idem.
5) Idem.
6) Cahiers du Cinéma 360/361. 1984. p. 11.
7) »Country« er en film om et farmerpar spillet af Sam Shepard og Jessica Lange. Optagelserne har været meget problematiske. Blandt andet er instruktøren Richard Pearce med kort varsel hoppet ind i stedet for William Witliff og Sam Shepard har skrevet det meste af filmen om.
8) Cahiers du Cinéma 360/361. 1984 p. 12.
9) »True West« p. 27.
10) Revue du Cinéma okt. 1984, p. 73.
11) Amerikansk fotograf.
12) Amerikansk fotograf.

PARIS, TEXAS
Paris, Texas. Vesttyskland/Frankrig. 1984.
P-selskab: Road Movies Filmproduktion/Argos Film. I samarbejde med WDR, Channel 4, Project Film. **Ex-P:** Chris Sievernich. **P:** Don Guest, Anatole Dauman. **As-P:** Pascale Dauman. **P-samordner:** Dianne Lisa Cheek. **Instr:** Wim Wenders. **Instr-ass:** Claire Denis. **Manus:** Sam Shepard. **Efter:** Fortælling af L. M. Kit Carson, baseret på oplæg af Wenders og Shepard. **Foto:** Robby Müller (farve). **2nd unit-foto:** Martin Schär. **Klip:** Peter Przygodda. **Ark:** Kate Altman. **Dekor:** Anne Kuljian. **Kost:** Birgitta Bjerke. **Musik:** Ry Cooder. **Tone:** Dominique Auvray, Jean-Paul Mugel, Lothar Mankewitz, Hartmut Eichgrün.
Medv: Harry Dean Stanton, Dean Stockwell, Aurore Clement, Hunter Carson, Nastassja Kinski, Bernhard Wicki, Sam Berry, Claresie Mobley, Viva Auder, Socorro Valdez, Edward Fayton, Justin Hogg, Tom Farrell, John Lurie, Jeni Vici, Sally Norwell, Sharon Menzel, The Mydolls.
Længde: 148 min. **Udl:** Kærne. **Prem:** 5.10.84 – Grand + Øst for Paradis (Århus) + Cafebiografen (Odense).

RY COODER: FILMKOMPONIST

Den amerikanske sanger og guitarist Ry Cooder er en kunstner, som lige fra starten af sin karriere har høstet stor anerkendelse. Han har haft succes hos anmelderne og været respekteret af sine kolleger som en af de få virkelige »musikernes musikere« inden for rock'en. Hos publikum har han markeret sig, ikke blot ved hjælp af et stort antal solo LP'er, men tillige ved en omfattende turnévirksomhed. I de senere år har han dog lagt en stadig større del af sin indsats i et andet medium, nemlig filmen.

Med en ganske vist noget anonym, men effektiv storby-rock'n'roll (»Streets of Fire«) og en yderst personlig fortolkning af country-blues (»Paris, Texas«) har Cooder givet de 2 nyeste eksempler på sin spændvidde som filmkomponist i en genre, der står i gæld til den musikalske »american folk heritage«.

Cooder (født Ryland P. Cooder i Los Angeles d. 15. marts 1947) var allerede i slutningen af 1960'erne etableret som studiemusiker i L.A. Ligesom de fleste andre hvide rockguitarister i sin generation søgte han i starten inspiration i den sorte bluesmusik, og snart beherskede han som få den såkaldte slide- (eller bottleneck-) teknik og var desuden en habil banjospiller. Fra ca. 1965 spillede han sammen med Taj Mahal i den legendariske bluesgruppe The Rising Sons og optrådte som solist i folkklubben The Ash Grove. Siden sluttede han sig til Captain Beefheart og medvirkede på de 2 første LP'er med dennes Magic Band. Som studiemusiker blev hans talent udnyttet på utallige indspilninger, bl.a. med The Rolling Stones (»Sticky Fingers«), Arlo Guthrie og Randy Newman.

Som solist pladedebuterede Cooder i okt. 1970, og han gjorde sig nu også gældende som sanger. Hans produktion er kendetegnet ved en integrering af så forskellige musikalske traditioner som: blues, folk, jazz og rock, dog har han med forkærlighed benyttet materiale fra depressionens USA som inspirationsgrundlag. I sin fortolkning af det historiske materiale undgår Cooder bevidst den autentiske rekonstruktion i korrekt instrumentering og vælger i stedet at forløse musikkens inderste »feeling« med en for ham karakteristisk blanding af uskyld og indforstået ironi, ofte med et utraditionelt arrangement som grundlag.

Cooder's filmvirksomhed startede i slutningen af 60'erne, da han sideløbende med sessionarbejdet via Jack (»Gøgereden«) Nitzsche blev involveret i tilrettelægningen af scores til filmene »Candy« og »Performance« (»Flip ud«). Efter en længere pause vendte han tilbage til filmen i 1978 med en enkelt sang til Jack Nicholson's »Med rebet om halsen« og den medrivende »Hard Workin' Man« skrevet sammen med Paul Schrader og Nitzsche til kreditsekvenserne i »Knive i ryggen«. Men det var Walter Hill, der fuldt ud opdagede og udnyttede Ry Cooder's fortrolighed med en musiktradition, der strækker sig fra borgerkrigstidens folkemusik (»Jesse James' sidste skud«, 1980) via den mexikansk influerede bordermusic (»Manøvre med døden«, 1981) til 50'ernes rock'n'roll (»Streets of Fire«, 1984). Og senest har Wim Wenders (for hvem Cooder oprindelig skulle have komponeret til »Hammett«) givet Cooder lejlighed til at vise endnu en side af sit talent: det minimale soundtrack, hvor den uakkompagnerede slide-guitars muligheder gennemprøves og bekræftes.

Ry Cooder discografi (solo LP'er – soundtracks er mærket med S):
70: Ry Cooder. **71:** Into the Purple Valley. **72:** Boomer's Story. **74:** Paradise and Lunch. **76:** Chicken Skin Music. **77:** Showtime. **78:** Jazz. **79:** Bop Till You Drop. **80:** The Long Riders S; Borderline. **82:** The Border S; The Slide Area; Live 6 Song Album. **84:** Streets of Fire S.

Endvidere kan fremhæves flg. soundtrackalbums, hvor R.C. har været involveret i produktionen:
70: Performance. **78:** Blue Collar.

Tim Voldsted

INTERVIEW MED ROBBY MÜLLER

Hubert Niogret: Første gang du arbejdede sammen med Wim Wenders var i 1969, på kortfilmen »Alabama«?

Robby Müller: Ja, den lavede vi mens Wim Wenders gik på filmskolen i München og på et tidspunkt, hvor jeg var imellem to film. Jeg var blevet færdig på filmskolen i Amsterdam nogle år tidligere og havde været assistent især hos Gerald Vandenberg – en af de bedste filmfotografer – der hovedsageligt arbejdede i Tyskland på dette tidspunkt.

H.N.: »Alabama« blev lavet i sort-hvid. Du har lavet flere andre film i sort-hvid. Tror du, at man vil vende tilbage til sort-hvid?

R.M.: Jeg holder lige meget af sort-hvid og farver. Men jeg er sikker på at mange fotografer ville bruge sort-hvid noget oftere hvis producenterne gav os lov til det. Det er et spørgsmål, som det er meget vigtigt at stille sig før man går i gang med en film: hvorfor i sort-hvid, hvorfor i farver? Og i dag laver man hovedsageligt film i farver, fordi de så sælger bedre. Sort-hvid er næsten blevet for dyrt at arbejde med fordi laboratoriet, når man beder dem fremkalde en film i sort-hvid, er nødt til at ofre en hel maskine på ens film, hvilket betyder at der tabes penge.

H.N.: Hvad synes du er forskellen – teknisk set – mellem at arbejde i sort-hvid og i farver?

R.M.: Der er forskelle med hensyn til belysning, thi med sort-hvid kan man gå længere ud i ekstremer end med farve og man kan sætte stærkere lys. I sort-hvid er der større spændvidde i kontrasterne. Man har ikke de temperaturproblemer, som opstår i forbindelse med farvefilm.

H.N.: Hvordan har du og Wim Wenders bygget jeres måde at arbejde sammen på, op?

R.M.: At lave film med Wim Wenders er noget helt særligt, som man ikke kan sammenligne med nogen anden instruktør, jeg har arbejdet med. Jeg føler mig meget fri og har faktisk ikke synderligt behov for at snakke, hvilket formentlig skyldes, at vi altid laver film, der hænger sammen med vores egen udvikling som mennesker. I de andre fiktionsfilm som jeg har været med til at lave – i øvrigt alle mere fiktionsbestemte end afspejlinger af *virkeligheden* – har man blot valgt mig på samme måde som man vælger en skuespiller.

Med Wim var det noget, der var meget tættere på vores liv, på *livet,* og på det der interesserer mig i livet. Hvilket giver en enorm frihed. Folk spørger altid hvordan vi arbejder sammen. Det er meget mærkeligt. Vi taler i hvert fald meget lidt.

Robby Müller.

H.N.: Forbereder du også selve det visuelle aspekt i filmen?

R.M.: Det bliver altid sagt med ganske få ord under forberedelsen til filmen og vi har aldrig diskuteret hvilket aspekt, filmen skulle have. Det siges vel egentlig nærmest af Wim på en poetisk måde – og så går vi i gang. Det formede sig også på denne måde sammen med Peter Handke, da vi lavede »Die linkshändige Frau«.

H.N.: Var du med til at forberede »Paris, Texas«?

R.M.: Nej, jeg var ved at optage en anden film og var langt væk. Af tidsmæssige grunde var det ikke muligt.

H.N.: Diskuterer I meget under de første rushes, for at finde ud af hvad I egentlig vil?

R.M.: Nej, det er ligesom at tage ud at rejse sammen. Vi ser på det vi har lavet, uden at fæste os særligt ved detaljerne. Men om søndagen, efter en uges arbejde, så ser vi pludselig på hinanden og så ved vi, at vi har det vi søgte.

En film vælger selv den retning, den bør gå i. Det, man ser i rush'ene, er en kombination af alle faktorer, der går op i en højere enhed. Og man føler, at man er på rette spor. Og man har ikke synderligt behov for at sige det til hinanden.

H.N.: »Paris, Texas« er blevet optaget i kronologisk orden ligesom »Im Lauf der Zeit«?

R.M.: Ja, »Im Lauf der Zeit« blev optaget på samme måde, men dér besøgte Wenders alle lokaliteterne, hvorpå jeg rejste samme tur med ham før vi endelig begyndte på optagelserne.

H.N.: Hjælper det meget at optage filmen kronologisk?

R.M.: Ja, det gør det og det gælder for alle film. Men som regel gør man det ikke fordi det er et mareridt for producenten og fordi det økonomisk set er vanvittigt. Ikke desto mindre er det meget bedre for historiens udvikling. Lidt efter lidt kommer man ind i filmen og man kan udvikle sig selv indtil filmens slutning. Det er fantastisk, når det er muligt. Man kan gøre det hele rigere og udvikle stoffet i forhold til det, man allerede har gjort.

H.N.: Diskuterer du med scenografen og kostumefolkene?

R.M.: Jeg diskuterer som regel kun tingene med Wim Wenders. Den eneste diskussion, jeg kan have med scenografen kan dreje sig om de belysningsmuligheder, der er i dekorationen. Nogle er bedre for mig end andre. Jeg beder således om at få lov til at vælge imellem to eller tre lamper, alt efter hvordan scenens karakter nu er. Men de fleste væsentlige træk i dekorationen og hos filmens personer bestemmer Wim Wenders.

H.N.: Scenerne hvor Nastassja Kinski og Harry Dean Stanton konfronteres i Peep-show'et, udgjorde de ikke en stor teknisk udfordring?

R.M.: Vi tog et rigtigt spejl. Jeg insisterede meget herpå, fordi jeg mente at det ville hjælpe skuespillerne at være i den rigtige situation. Det er også derfor at jeg normalt bruger meget lidt lys; jeg ønsker nemlig ikke at stedet hvor filmen optages skal ligne en filmkulisse for meget. Hvis jeg var skuespiller, tror jeg ikke, jeg ville kunne spille i et skærende, brændende lys. Scenen, du taler om, er nøjagtig lige så simpel eller kompliceret, som den forekommer at være i filmen. Jeg har ikke gjort særligt meget. Det eneste problem var, at når man var bagved spejlet, så var det ligesom at være bag et filter. Når man var på den mørke side, måtte der sættes meget lys fra den anden side af spejlet for overhovedet at få noget på billedet. Nastassja var altid i lyset og varmen eller omvendt. Jeg fulgte det, der var i spejlet. Men jeg havde langt færre problemer af teknisk art end hvis jeg havde taget et almindeligt glas og derpå skulle have fået folk til at tro, at det drejede sig om et spejl. Det undgik jeg. Harry Dean Stanton troede i begyndelsen ikke på at hun ikke kunne se ham – men så tog vi ham med over på den anden side, hvor det eneste han kunne se, var sin egen afspejling.

H.N.: Der er nogle utrolige farver i billederne: Kameraet er i bilen, vejen er mørk, himlen orange. Man drejer af til højre og opdager et grønt motel med rødt neonskilt. Det er fantastisk. Er det svært at finde det rigtige tidspunkt til at lave en sådan scene?

R.M.: Nej, det motel, du taler om, skulle vi nemlig optage en scene i. Wim så på himlen og fem minutter senere var vi igen ude i bilen og ti minutter senere filmede vi. Det er netop fordelen ved et så lille filmhold. Man kan gøre alt med det samme. Man må vælge det rigtige øjeblik, men det er dog muligt at vælge, hvilket ikke er tilfældet med et stort, langsomt filmhold.

H.N.: Og det sidste billede i filmen, med den purpurfarvede himmel bag Harry Dean Stanton?

R.M.: Himlen var *utrolig*. Det er den slags situationer hvor man står og venter, men en gang imellem kan man ikke vente længere og så optager man fordi man ikke har mere tid. Måske ser det for et europæisk øje ud som om der er filter på, men himlen var fuldstændig som man ser den. Man kan vælge imellem at tage scenen eller ikke tage den. Men jeg har intet ændret.

H.N.: Har du brugt gradueret filter i nogle af filmens scener?

R.M.: Nej, kun polariseringsfilter. Når man har en himmel, der er meget skarpt blå, reflekteres himlens blå i hudens overflade, ligesom på en skinnende overflade og ændrer farven en lille smule. Derfor har jeg brugt det. Jeg har altså ved hjælp af polariseringsfilter fjernet det blå genskær på skuespillernes hud og forstærket den blå farve i himlen. Den opfattelse man kan have af Amerika og som jeg har villet udtrykke i min egenskab af europæer er alle disse forskellige farver, solen, den blå himmel. Jeg har altså derfor *understreget* den blå farve, for at blive bedre forstået.

H.N.: Antallet af farver og deres dybde, er det dit væsentligste indtryk af det amerikanske landskab, i Vesten?

R.M.: Det er hvad jeg har *set* i Amerika – jeg har ikke set alt – denne store klarhed i farverne. I Europa er himlen nærmest grå, mere eller mindre grå, det er sjældent at den virkelig er blå. I USA er den sort eller blå med særdeles markante forskelle.

H.N.: Er det for at opnå denne visuelle kvalitet at du især har brugt et 25 mm vidvinkel objektiv med stor dybdeskarphed?

R.M.: For at det normale øje skal have en person tilstrækkeligt tæt på samtidig med at der også er plads, og for at der ikke skal skæres foroven og forneden, finder jeg, at 32 mm og 40 mm er for lange i format 1,66 eller 1,85. Men nogle af de store billeder har jeg lavet med 40 mm, især i Peep-showet, hvor det var nødvendigt med en lang brændvidde på grund af spejlet.

H.N.: Den røde farve er altid til stede i filmen. Det er et af de begreber, der er blevet bestemt før man har valgt rekvisitterne og kostumerne, går jeg ud fra.

R.M.: Det var Wims idé. Han talte med scenografen og kostumieren om hvad han ville have. Hvis han havde spurgt om min mening, havde jeg selvfølgelig givet ham den, men jeg fik først den røde farve at se, da jeg allerede stod bag kameraet. Der er øjeblikke hvor den er vel skarp og jeg kunne have reageret, men det er i orden med mig. Og det er noget, som Wim har gjort sig mange tanker om.

H.N.: Du var en af de første til at bruge Zeiss objektiver med stor lysstyrke i »Den amerikanske ven«. Hvilke objektiver har du benyttet til »Paris, Texas«?

R.M.: Bortset fra særlige film (science-fiction film og action film) hvor man har brug for meget materiel, bryder jeg mig ikke om at have for meget. Jeg har et slags standard udstyr, der består af en række Zeiss objektiver og en række Cooke objektiver. Det er alt. Jeg blander dem så uden at nogen lægger mærke til det. De er næsten ens. Den eneste forskel er, at Zeiss er en smule bedre i vanskeligt lys, og ved natoptagelser. Cooke objektiverne bruger jeg så, når det foregår om dagen, på grund af deres bedre dybdeskarphed.

H.N.: Stiller du særlige krav til laboratorierne?

R.M.: Nej, jeg interesserer mig så meget for *lyset* og har så stor tiltro til det, at jeg intet særligt foretager mig i laboratoriet. Jeg foretrækker at beholde det lys, som jeg har skabt under optagelserne.

H.N.: Er du blevet influeret af nogle filmfotografer – amerikanske eller europæiske?

R.M.: Da jeg gik på filmskolen, var der især to personer, der gjorde indtryk på mig og som har hjulpet mig med fotografiet. Det var Gianni Di Venanzo, der er død nu, og Conrad Hall. Hos disse to har jeg fundet en slags magi. De har bevist for mig, at visse ting som jeg havde i hovedet, var mulige. Conrad Hall, eksempelvis, er i »Fat City« så *sand* med hensyn til lyset. På det pågældende tidspunkt var jeg ikke en særlig god tekniker og jeg kæmpede med lyset. Conrad Hall gjorde det, som jeg søgte. Jeg beundrede, at han gjorde tingene med en respekt for lyset, ved hjælp af lyset og ikke kun ved hjælp af teknik. Jeg tror det var en slags filosofi fra hans side, men jeg har aldrig snakket med ham om det. . .

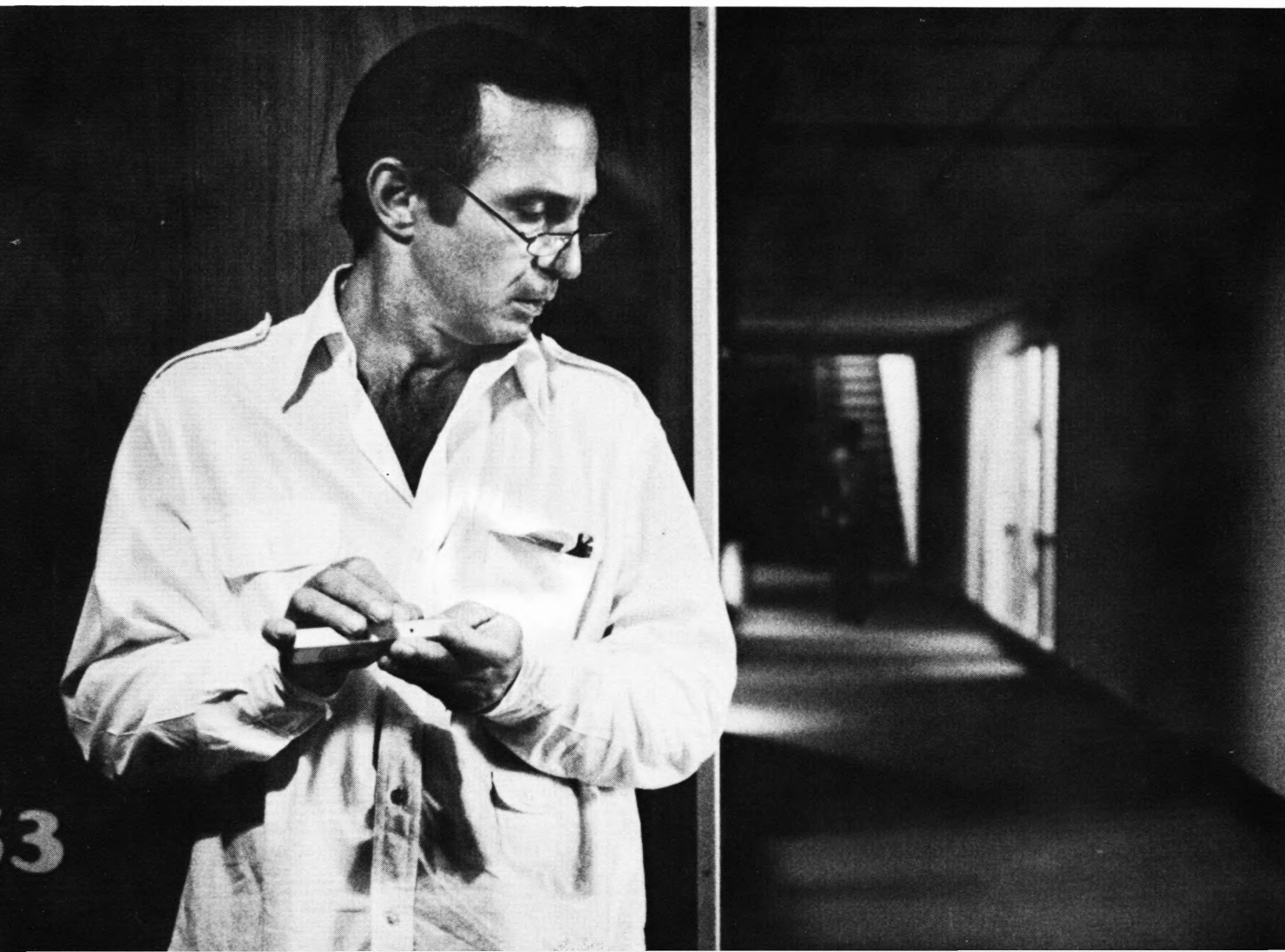
H.N.: Din største kvalitet, er det at være tro imod lyset?

R.M.: Ja, men det er ikke ensbetydende med at lave et super-realistisk lys. Jeg tror, at man først når man virkelig er klar over hvad lys er, kan begynde at lege med det. Undertiden gør man noget meget præcist og producenten siger så: »Men ingen vil lægge mærke til det«. Det er muligt, at man ikke ser det, men man mærker det. Jeg er ligeglad med om man taler om det. Når det lykkes mig at få noget af denne magi, så trænger det ind i folk, selv om de ikke taler om det og ikke bemærker det.

H.N.: Interesserer du dig for malerkunst?

R.M.: Ikke mere end så mange andre.

En scene som denne fra »Saint Jack« er karakteristisk for Robby Müllers talent for billedkomposition.



H.N.: Og fotografiet?

R.M.: Når jeg ser fotos af Ansel Adams eller Walker Evans, er der et eller andet der udløses i mig og gør mig lykkelig. Når man »genkender« noget, findes det allerede inden i en selv, eller det tager form i forbindelse med en selv.

H.N.: Det er fotografier, som er karakteristiske ved deres store klarhed, og den store dybdeskarphed?...

R.M.: De har en meget stor perfektion i overfladen, altid skarpe og klare, hvad enten det er i fokus eller ej.

H.N.: Indenfor dit eget filmhold arbejder du på en noget anden måde end så mange andre. Du bytter undertiden rolle...

R.M.: Jeg bryder mig ikke om hierarki og formel magt. Jeg kan godt lide at forklare hvad jeg gør. Jeg holder ikke af at man spørger ud om hvorfor jeg nu gør dette eller hint. Jeg mener at folk bør træffe deres egne beslutninger. Jeg arbejder ikke med *zombier.* Hvis de først er klar over hvad jeg prøver at finde frem til, så kan de arbejde sideløbende med mig og de kommer automatisk til at gøre det rigtige. Og hvis det skal gå meget hurtigt, stiller de ikke så mange spørgsmål, fordi de er klar over hvad det drejer sig om. Jeg tror, at jo mere ansvar man giver dem, der omgiver en, jo bedre er de.

H.N.: Bestemmer du selv beskæringen.

R.M.: Altid. Den eneste film jeg ikke selv har bestemt beskæringen i, er »Honeysuckle Rose« (On the Road Again).

Man kan ikke adskille beskæringen fra lyset. Når man sætter lys, tænker man i en bestemt beskæring, en bestemt bevægelse. Når man har en person til at gøre dette, er det meget svært at forklare hvad man søger. Det blokerer mig. Under optagelserne er der instruktøren, skuespillerne og cheffotografen. For mig er det meget vigtigt at vise skuespillerne hvem jeg er: ham, der er bagved det lille sorte apparat.

H.N.: »Honeysuckle Rose« var en noget anderledes oplevelse...

R.M.: Ja, jeg havde en *framer,* et stort filmhold og det var min første og eneste film i anamorft format. Jeg er stadig ikke fortrolig med dette format eftersom jeg ikke bestemte beskæringen selv. Jeg var virkelig *lost.* Jeg bestemte lyset og havde så ikke mere at bestille. Det var et enormt filmhold. Antallet af hjælpere var enormt. Holdet var en stor tung masse at sætte i bevægelse og at stoppe igen. Og det var heller ikke muligt at reagere hurtigt. I tre måneder kiksede man en tusmørkeoptagelse, fordi maskineriet var for tungt. De havde set »Den amerikanske ven«, og elskede den, især på grund af eksteriørerne. De mente, at når jeg nu havde gjort dette, så måtte jeg også lave noget lignende hos dem. Men de gjorde sig ikke klart, hvordan man arbejdede i den film. Vi var kun en femten stykker og alt gik meget hurtigt. Vi gjorde alt selv. Hvis man derimod ønsker en tusmørkescene i USA, så må man betale overtimer til en hel masse mennesker...hvilket altså har ændret min fotografering betydeligt. Jeg synes ikke det er blevet særligt godt i den film. Det gik dårligt fra starten. Mit forhold til instruktøren, Schatzberg, gik bedre og bedre, men maskineriet var for tungt. Da vi skulle lave filmens begyndelse med solen der går op, var det planlagt til at vare en hel dag. Jeg sagde: »Men det varer da kun en time... – Jamen, der kan jo opstå problemer. Det kan vi ordne med *special-effects,* gå bare i gang«. Hertil svarede jeg: »Nej, det lyder ikke godt...Vi tager et let kamera og filmer når solen står op«. Vi måtte stå op klokken tre om morgenen – selv om det havde været tilstrækkeligt at stå op fem minutter før – for at få det hele sat i bevægelse, køre ud til optagelsesstedet, installere kantine og så videre. Jeg var virkelig sur. Så tog vi billedet på ti minutter, og arbejdsdagen var ovre! Den eneste, der havde det hårdt var kantinens kok. Han havde forberedt det hele og fik så ikke solgt en pind, fordi alle gik hjem og sov.

H.N.: »Saint Jack« var noget mere europæisk...

R.M.: Ja, den blev jo optaget udenfor USA på et lille budget. Jeg kan huske at vi allerede var klar til at filme den allerførste dag. Peter Bogdanovich kiggede noget på vores materiel og sagde: »Er det virkelig alt!« I begyndelsen var han meget ængstelig, men efterhånden som han opdagede hvor hurtige vi var – og fordi han holder af at ændre mening – endte han med at synes meget godt om vores måde at arbejde på. Det gik meget hurtigt.

H.N.: Siden »Paris, Texas« har du lavet endnu en film...

R.M.: Jeg skulle have lavet en film i USA sammen med Peter Bogdanovich, men fagforeningerne forbød det. Så lavede jeg »Body Rock«, en film om break dance. Det er første gang i mit liv at jeg har lavet en film af rent kommercielle grunde og for et meget begrænset publikum: børn fra fjorten til seksten år. Det er en anden måde at tænke i film på. Jeg lærte at bruge mit talent på en anden måde og det gik da jeg havde en instruktør, der var meget sympatisk. For eksempel sagde jeg til ham: »Det er meget mærkeligt dette her, historien er stupid og intetsigende, der er ingen intrige og man kan kun lave billeder ud af det.« Han var meget intelligent og sagde så: »Jeg skal slå igennem i Los Angeles. Det er ikke for historiens skyld at jeg laver denne her film, ejheller for produktionsselskabet. Det gælder bare om at komme i gang«...Og vi besluttede at gøre det så godt som vi kunne.

H.N.: Kunne du lave filmen officielt?

R.M.: Det var udenfor de vestlige fagforeningers rækkevidde. Man gav mig en »strømand«. Det betalte de for. Han lavede intet, bortset fra at hæve sin løn...

(Interviewet er oprindelig trykt i »Positif« nr. 283, september 1984).

FILMOGRAFI: ROBBY MÜLLER

1968: »Der Fall Lena Christ« (Hans W. Geissendörfer).
1969: »Jonathan – Vampire sterben auch« (Hans W. Geissendörfer).
»Alabama« kortfilm (Wim Wenders).
1970: »Summer in the City« (Wim Wenders).
»Eine Rose für Jane« (Hans W. Geissendörfer) TV.
1971: »Die Angst des Tormanns beim Elfmeter« (Wim Wenders).
1972: »Marie« (Hans W. Geissendörfer) TV.
»Der Scharlachrote Buchstabe« (Wim Wenders).
1973: »Die Reise nach Wien« (Edgar Reitz).
»Eltern« (Hans W. Geissendörfer) TV.
»Alice in den Städten« (Wim Wenders).
1974: »Falsche Bewegung« (Wim Wenders).
»Wanda's Paradise« (Christa Maar) TV.
»Perahim – Die zweite Chance« (Hans W. Geissendörfer) TV.
1975: »Die linkshändige Frau« (Peter Handke).
»Es herrscht Ruhe im Land« (Peter Lilienthal).
»Das Double« (Christa Maar) TV.
1976: »Im Lauf der Zeit« (Wim Wenders).
»Die Wildente« (Hans W. Geissendörfer).
1977: »Der amerikanische Freund« (Wim Wenders).
1979: »Saint Jack« (Peter Bogdanovich).
1980: »Honeysuckle Rose« (Jerry Schatzberg).
1981: »They all laughed« (Peter Bogdanovich).
1983: »Un Dimanche de Flics« (Michel Vianey).
»Der Klassenfeind« (Peter Stein).
»Les Iles« (Azimi).
1984: »Tricheurs« (Barbet Schroeder).
»Paris, Texas« (Wim Wenders).
»Body Rock« (Marcello Apstein).

PETER SCHEPELERN

KONSULERNE I SOLNEDGANGEN

TO STORE BRITISKE ROMANER; MALCOLM LOWRYS »UNDER THE VOLCANO« OG GRAHAM GREENES »THE HONORARY CONSUL«, ER BLEVET FILMATISERET....

Malcolm Lowry, en splittet sjæl der stred med sig selv, spritten, faderen, kvinderne, litteraturen, fik skabt ét stort kunstværk ud af sit eminent desorganiserede liv. Han var blandt de formentlig få forfattere, som tre gange oplevede at forlise et manuskript. Et af dem var til debutromanen »Ultramarine«, der måtte genskrives, et andet, det til drankerromanen »Under The Volcano« som hans berømmelse hviler på, blev heldigvis fundet igen.

Lowry var vokset op i et velhavende hjem i England, stak tidligt til søs og rejste derefter i det meste af verden. I midten af 30'erne var han med sin amerikanske kone i Mexico. Det blev et katastrofalt ophold på et par år, hvor han hovedsagelig drak mens hun turede med elskere. Siden fandt han en ny kone og slog sig ned i Canada. »Under The Volcano« fik betydelig succes, da den efter års arbejde omsider blev publiceret i 1947, men det lykkedes ikke Lowry, trods hustruens ihærdige assistance, at få fuldført og publiceret noget andet værk (men posthumt er der kommet flere halvfærdige romaner og prosasamlinger). Han døde som 47-årig i 1957, da hans alkoholisme var erklæret uhelbredelig.

Den store roman, der har opnået kultstatus (og allerede blev oversat til dansk i 1949), fortæller om den sidste dag i konsulens liv eller måske snarere den første dag i hans død. Det er De Dødes Dag i året 1938: Geoffrey Firmin, britisk eks-konsul i en meksikansk provins, er på en lang dags rejse mod nat, gennem jordelivets pinefulde helvede til dødens befriende punktum, mens hustruen Yvonne, halvbroderen Hugh og vennen Laruelle står bi. Romanen efterlader ham døende, på vej ned i dybet, og sender ham over i den anden verden med følgende symbolske slutvignet: *Somebody threw a dead dog after him down the ravine.*

Lowrys roman, der godt kan ligne »Hærværk« udsat for Greenes »The Power and the Glory« med Joyce som stilistisk inspiration, lever højt på det hede tryk af sydende undergangsstemning, en deliristisk vision af den gamle verdens inferno inden det tilintetgørende vulkanudbrud, tungt belæsset med symbolik og forfatterens litterære allusioner som inddrager alt mellem himmel og jord – Dante, Marlowe, Cervantes, Tolstoj, Wilde, London, Conrad, Cocteau, ja, sågar Pontoppidan! Romanens næsten fuldendte morbiditet og totale sortsyn er fremmanet med en paradoksal kunstnerisk vitalitet.

Lowry arbejder også under filmisk indflydelse. Han opholdt sig flere gange i Los Angeles i 30'erne og forsøgte, vistnok uden held, at finde arbejde i Hollywood. Et stort manuskript, baseret på en anden legendarisk alkoholikers bog, Scott Fitzgeralds »Tender Is The Night«, fandt ikke nåde hos producenterne, og han bar på et vist nag til illusionernes by, hvilket romanen også her og der markerer. Yvonne er således skuespiller og har haft en kort, banal filmkarriere i *the dark and accursed City of the Angels.* Bogens fjerde hovedperson, Monsieur Laruelle, som filmatiseringen har udeladt, er en fransk filminstruktør med store drømme bag sig: *He had been carrying at the back of his mind the notion of making in France a modern film version of the Faustus story with some such character as Trotsky for its protagonist,* men har mest måttet hengive sig til mindre prætentiøse projekter. *Didn't you make any films in Hollywood?* bliver han spurgt. *Yes . . .But I refuse to see them.* Og dagen igennem passerer personerne forbi den lokale biograf, der viser Las Manos de Orlac con Peter Lorre, *a feeble Hollywood product,* der nærmere kan identificeres som Karl Freunds amerikanske 1935-remake, »Mad Love«, af Caligari-instruktøren Robert Wienes tyske »Orlacs Hände« fra 1924 om en kunstner som får transplanteret et nyt sæt hænder, uheldigvis stammende fra en henrettet morder med speciale i strangulering. I Lowrys sammenhæng giver det mening med denne reference til ekspressionismens selvdestruktive, tragiske skikkelser, de ynkelige tyranner der må gå under, fordi der ikke er nogen anden vej ud af deres besættelse.

Selv om Lowrys roman hovedsagelig har sin substans i person, atmosfære og sprog og med sin mangel på spændingsintrige ikke skulle være et videre indbydende værk til filmatisering, har den i mange år figureret som et ombejlet projekt. Buñuel, Dassin, Losey, Russell og Skolimowski har været involveret og selveste Garcia Marquez skrevet et af de angiveligt halvthundrede manuskripter, der har verseret. Nu blev det så John Huston med et manuskript af en ung amerikansk Lowry-specialist, Guy Gallo.

Huston har gennem hele sin lange karriere haft tæt forbindelse til litteraturen. Næsten alle hans 32 spillefilm er filmatiseringer – enten af amerikanske og engelske underholdningsromaner som »The Maltese Falcon« efter Dashiell Hammett, »The Treasure of the Sierra Madre« efter B. Traven, »The Asphalt Jungle« efter W.R. Burnett, »The African Queen« efter C.S. Forester; moderne dramatik som »Key Largo« efter Maxwell Anderson, »The Night of the Iguana« efter Tennessee Williams; eller klassisk litteratur som »The Red Badge of Courage« efter Stephen Crane, »Moby Dick« efter Melville, »The Man Who Would Be King« efter Kipling for slet ikke at tale om »The Bible« efter – Bibelen. Han har også filmatiseret nyklassikere som

. . . han stævner, midt i sin branderts fortumlede forvirring og absurde klarsyn, frem mod hærværk og pludselig død. Albert Finney som dødedagskonsul.

Fortnum og Plarr. Michael Caine og Richard Gere i filmatiseringen af Graham Greenes »The Honorary Consul«.

»Reflections In A Golden Eye« efter Carson McCullers og »Wise Blood« efter Flannery O'Connor. Desuden har han på manuskriptplan arbejdet tæt sammen med betydelige forfattere som Truman Capote, Jean-Paul Sartre, James Agee, Romain Gary, Christopher Fry og Ray Bradbury.

Filmatiseringen af en roman som »Under The Volcano«, præget af *stream of consciousness* og tungt metaforisk sprog, må nødvendigvis føles som en litterær forenkling. Filmatiseringer af store, sprogligt og tematisk kompakte romaner – som f.eks. »Brødrene Karamasov«, »Ulysses«, »Doktor Faustus« og »Hærværk« – udviser ofte dette problem. Ganske vist kan visualiseringen også rumme strukturer af en visuel kompleksitet, der svarer til romanforlæggets litterære, men i de fleste tilfælde fremtræder filmatiseringen som så let aflæselig i forhold til det tunge forlæg, at det kommer til at fungere som en forenkling. Formentlig vil Lowrys læsere da også være tilbøjelige til at se Hustons film som en »illustreret klassiker«, der tager et stærkt forsimplet handlingsskelet ud af romanens vidtløftige ordmasser: Den alkoholiserede eks-konsul raver rundt i den meksikanske dødedags festligheder med tyrefægtning, markedsgøgl og dødekult. Han stævner, midt i sin branderts fortumlede forvirring og absurde klarsyn, frem mod hærværk og pludselig død. Som protagonisten i en klassisk tragedie opfylder han hele universet, således at de øvrige aktører højst får lov til at give stikord fra kulissen: den angrende hjemvendte Yvonne, halvbroderen Hugh, frisk fra den spanske borgerkrig, en nazitysk diplomat, en fjoget landsmand af ukuelig britisk optimisme samt hele den mexicanske folklore.

Konsulen har bedt til, at Yvonne, der havde forladt ham, skulle vende tilbage, men nu da hun er der, støder han både hende og broderen fra sig, forpint af erindringen om deres tidligere bedrageri. Han drages mod den dæmoniske beverding Farolito hvor han møder sin undergang, gennem seksuel ydmygelse med en luder (Maria!) og forhånelser fra lokale mexicanske fascister, som ender med at skyde ham og styrte ham ned ad skrænten. *No se puede vivir sin amor* er det gennemgående motto.

Det er for så vidt ikke meget af en historie, men befordrer dog effektivt portrættet af en taber og hans verden. Det er et undergangsdrama om den britiske ånds – og krops – forfald, et pessimistisk panorama over 1930'ernes slutning: I Europa blusser fascismen og krigen trækker op, og her i den mexicanske udørk står den dødsmærkede og dødshungrende centralperson som et symbolsk vidne til aftenlandets undergang. Konsulen i solnedgangen. . .

Huston har udnyttet sin særlige tilknytning til Mexico, hvor han tidligere optog »The Treasure of the Sierra Madre« og »The Night of the Iguana« og hvor han har boet i en årrække. Som en symbolsk gestus optræder den navnkundige mexicanske instruktør Emilio Fernandez, der vandt verdensry i 40'erne med »Maria Candelaria« og »Perlen«, i den lille rolle som barmanden i det uheldsvangre værtshus. Og Huston har fået mexicansk films store gamle fotograf Gabriel Figueroa (der også fotograferede »The Night of the Iguana« og tidligere har arbejdet med Fernandez, Buñuel og Ford) til at lave billeder ud af alle ordene. I de mange dialogscener udviser billedstilen en lidt for ædruelig saglighed, men i de store landskabstotaler kommer en atmosfære af usynlig, vibrerende trussel frem. Alex North, der for øvrigt også turede gennem Mexicos barer i 30'erne, har lavet en interessant musik under forte-

sternes dødninge-marionetspil, men forfalder ellers hurtigt til de prøvede effekter. Spillet er generelt habilt. Jacqueline Bisset er overraskende følsom, Anthony Andrews – der aldrig er kommet over sin »Sebastian« fra »Brideshead Revisited« – uoverraskende fersk, men hovedattraktionen er naturligvis Albert Finneys bravurpræstation i den altdominerende hovedrolle. Med denne *tour de force* lægger han sig i traditionen af filmhistoriens store drankerportrætter og gennemspiller denne sidste af konsulens forspildte og hektiske dage alt hvad remmer og tøj kan holde, hvorved han opnår en fremmedgørelseseffekt der faktisk passer udmærket til alkoholikeren.

Alt i alt er det en pæn litterær film, Huston har fået ud af stoffet, pæn nok til et par bogklubsoplag af bogen, men Lowrys bog kalder ikke netop på pænhed. Der arbejdes lidt for pædagogisk med symbolikken, der er ikke et dødningehoved i en markedsbod, en herreløs hund eller en apokalyptisk hvid hest som der ikke er velgennemtænkt tematisk dækning for. Som i så mange filmatiseringer af stor litteratur er hovedproblemet, at filmen, trods al kultiveret pænhed, mangler spor af den kreative kraft som skabte originalen. Filmen er ikke kommet til verden som en desperat nødvendighed, men som en planlagt mulighed.

KONSULEN – DET FORKERTE GIDSEL

Graham Greene, der fyldte 80 i oktober, vedbliver at friste filmindustrien. Otto Premingers adaption fra 1979 af spionromanen »The Human Factor« med Nicol Williamson er ikke vist i Danmark – og vi er ikke gået glip af noget særligt, men nu kommer så filmatiseringen af »The Honorary Consul«.

Femogtredive år senere synes der stadig at være et alkoholproblem blandt britiske konsuler, strandet i verdensdelen *over there*. I hvert fald er den honorære konsul i Graham Greenes roman også ved at stunde mod sin aftentime i en lignende selvdestruktiv rus, hvor han må sande at solen for længst er begyndt at gå ned over det britiske imperium.

Greene, der er af Lowrys generation og som han har tilbragt det meste af livet udenlands, fortæller også om en drikfældig britisk konsul, udstationeret i en eksotisk udørk, hvor han er vidne til verdens generelle misere. Og den selvdestruktion der raser i Firmins – og Lowrys – liv er også til stede hos Greene, der i erindringsbogen »A Sort of Life« fortalte om sine tidlige eksperimenter med russisk roulette og som i »The Heart of the Matter« behandlede selvmordets problem. Som bekendt fandt Greene en udvej i katolicismen, og hans nu oftest aldrende helte reagerer gerne over for verdens kynisme og forræderi med en egen fortrøstningsfuld resignation. »The Honorary Consul« fra 1973 fortæller i Greenes afklarede, vemodigt klingende prosa om den unge engelsk-argentinske læge Eduardo Plarr, som via gamle loyalitetsbånd drages ind i en politisk intrige med paraguay'ske terrorister, der ved en fejltagelse kommer til at kidnappe den fordrukne og politisk »værdiløse« honorære konsul Charley Fortnum i stedet for den amerikanske ambassadør. Fortnum og Plarr er samtidig impliceret i en erotisk trekant, idet Plarr har en affære med Fortnums purunge hustru Clara, der tidligere har arbejdet i byens bordel. Med disse politiske og erotiske intriger væver Greene sit raffinerede skæbnespind, der ikke tilslører at det hele drejer sig om kristne dyder som loyalitet og opofrelse og den kærlighed som besejrer alt. For man kan ikke leve uden kærlighed.

På samme måde som det i »The Human Factor« var en så utilregnelig menneskelig faktor som taknemmelighed der førte til en lækage i efterretningsvæsenets logiske system, er det her den opofrende og alttilgivende kærlighed der besejrer terrorismens og ægteskabsbruddets banaliteter.

Ud af dette forfinede og på alle planer spændende materiale har den engelske instruktør John MacKenzie, der tidligere lavede den noget omstændelige gangsterfilm »The Long Good Friday«, hentet en beskeden film, en skuffelse i betragtning af at stoffet byder på alle ønskelige »filmiske« kvaliteter – handlingsmæssig spænding, psykologisk interessante personer og eksotiske lokaliteter.

Det var den fremragende Tom Stoppard der skrev det mådelige manuskript til »The Human Factor«. Her har man trukket på en anden af de talentfulde engelske dramatikere, Christopher Hampton, men også uden held. Intrigerne afvikles rutinemæssigt, atmosfæren har ikke mange vibrationer. Selv Paul McCartneys musik virker idéforladt og Michael Caine som konsulen er den eneste der yder bemærkelsesværdigt spil. Som vi nylig har set i »Educating Rita« og »Blame It On Rio« kan han redde hvad som helst. Men Richard Gere som lægen er katastrofalt uinteressant og flad. Den mørkøjede Elpidia Carillo er køn, men ikke mere, og Bob Hoskins, der var den bombastiske gangster i »The Long Good Friday«, overspiller i rollen som den lokale politichef.

»The Honorary Consul«, der udsendes i USA som »Beyond the Limit«, er en lille klichéfilm med nogle underholdende elementer, men den er ikke engang kommet i nærheden af grænserne til Greenes univers.

UNDER VULKANEN
Under the Vulcano, USA/Mexico 1984. **P-start:** 8.8.83.
P-selskab: Ithaca Entreprises/Conacine. **Ex-P:** Michael Fitzgerald. **P:** Moritz Borman, Wieland Schulz-Keil: **As-P:** Hector López Lechuga, Arnold Gefsky. **P-samordner:** Anne Shaw, (Mexico) Luciana Cabarca. **P-sup:** Tom Shaw, (Mexico) Mauricio Rojas. **P-chef:** (Mexico) Pedro Escobedo. **P-leder:** (Mexico) Jorge Jimenez B. **Instr.:** John Huston. **Instr-ass:** Manuel Munos, Dennis Shaw. **Manus:** Guy Gallo. **Efter:** Roman af Malcolm Lowry (1947), dansk udg. »Under vulkanen« (1949). **Foto:** Gabriel Figueroa. **Kamera:** Manuel Gonzales. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Roberto Silvi. **P-tegn:** Gunther Gerzso. **Ark:** José Rodriguez Granada. **Dekor:** Elsa Wachter, Teresa Wachter, Martin Cárdenas. **Kost:** Angela Dodson. **Garderobe:** Antonia Cortéz. **Musik:** Alex North. **Arr:** Al Woodbury, Lennie Niehaus. **Musikbånd:** Elsa Blangsted. **Sp-E:** Chucho Duran. **Tone:** Anthony Palk, Colin Charles, Marvin Kosberg, Terry Porter, Mel Metcalfe, Chris Carpenter.
Medv: Albert Finney, Jacqueline Bisset, Anthony Andrews, Ignacio Lopez Tarso, Katy Jurado, James Villiers, Dawson Bray, Carlos Riquelme, Jim McCarthy, Rene Ruiz, Eliazar Garcia Jr., Salvador Sanchez, Sergio Calderon, Araceli Ladewuen Castelun, Emilio Fernandez, Arturo Sarabia, Roberto Martinez Sosa, Hugo Stiglitz, Ugo Moctezuma, Isabel Vasquez, Gustavo Gernandez, Irene Dias de Davila, Alberti Olvera, Eduardo Borbolla, Alejandra Suarez, Rodolfo de Alejandre, Juan Angel Martinez Ramos, Martin Palomares Carrion, Mario Arevalo, Ramiro Ramirez Ramirez.
Længde: 111 min., 3060 m. **Censur:** Grøn. **Udl:** Columbia-Fox. **Prem:** 31.8.84 – Grand.

KONSULEN – DET FORKERTE GIDSEL
The Honorary Consul. England 1983.
P-selskab: World Film Services. I samarbejde med Parsons & Whittemore Lyddon Ltd. **P:** Norman Heyman. **As-P:** Richard F. Dalton. **P-ledere:** Graham Ford, (Mexico) Alejandro Ferrer. **Instr.:** John MacKenzie. **Instr-ass:** Simon Hinkly, Melvin Lind. **Stunt-instr:** Buddy Joe Hooker. **Manus:** Christopher Hampton. **Efter:** Roman af Graham Greene (1973). **Foto:** Phil Meheux. **Kamera:** Jimmy Turrell. **Farve:** Movielab. **Klip:** Stuart Baird, David De Wilde. **P-tegn:** Allan Cameron. **Ark:** Terry Pritchard, (Mexico) Xavier Rodriguez. **Dekor:** Ian Whittaker. **Sp-E:** Frederico Farfan. **Kost:** Barbara Lane. **Garderobe:** Alfonso Govea, Juana Oliver. **Musik:** Stanley Myers. **Supplerende Musik:** Richard Harvey. **Tema-musik:** af og med Paul McCartney. **Tone:** Alan Bell, David John, Hugh Strain.
Medv: Michael Caine, Richard Gere, Bob Hoskins, Elpidia Carillo, Joaquim de Almeida, A. Martinez, Stephanie Cotsirilos, Domingo Ambriz, Eric Valdez, Nicholas Jasso, Geoffrey Palmer, Leonard Maguire, Jorge Russek, Erika Carlsen, Josefina Echanove, Ramon Alvarez, George Belanger, Juan Antonio Llanez, Aline Davidoff, Zohra Segal, Anais de Melo, Arturo Rodriguez Doring, Alejandro Compean, Mario Valdez.
Længde: 104 min., 2830 m. **Udl:** Nordisk. **Prem:** 3.9.84 – Palads + Palladium + Bio Trio.

PER CALUM OG ASBJØRN SKYTTE

SAMTALE MED WALTER HILL

Med sin nye film »Streets of Fire« fortsætter Walter Hill linien fra sine to hidtil største successer, »The Warriors« fra 1979 og »48 HRS.« fra 1982. Igen er der tale om en storby-actionfilm, hvor storbyens bagsider danner en visuel prægnant baggrund for en hæsblæsende, dynamisk og rapt klippet afvikling af voldsomme og spændende begivenheder. Til den nye film er de fleste locations fundet i Chicago, men Hill tager her skridtet fuldt ud, kalder den »a rock'n'roll fable«, der foregår »another time, another place«. Og den historie, han fortæller, er ganske banal og klichefyldt: en ung rocksangerinde kidnappes af en modbydelig rockerbisse, hvorefter den unge, stærke og smukke helt, som engang var hendes kæreste, vender hjem og befrier hende efter mange og voldsomme tildragelser med masser af »brand i gaden« og med hjælp af en sej professionel, kvindelig lejesoldat – og for et pænt honorar, som han dog til slut giver afkald på.

Den historie giver fuldstændig sig selv og rummer ingen overraskelser for tilskueren. Det, der gør filmen medrivende at overvære, er Hills specielle visuelle *drive,* hvor billede og lyd (saftig rockmusik) går op i en højere enhed, der bombarderer ens sansekanaler med næsten psykedelisk kraft.

Det kunne heller ikke overraske, at den Hill, vi mødte på Hotel d'Angleterre, viste sig at være en trivelig og rar 42-årig mand, der omend meget træt efter PR-ture til de fleste europæiske hovedstæder var vild med at snakke om film, og som udviste en elskværdigt overbærende tålmodighed over for den norske journalist, som var blevet koblet på, og som troligt holdt sig til pressemeddelelsens ordlyd, selv om han gang på gang blev gjort opmærksom på, at Hill selv ikke regnede den for noget. Samtalen tog naturligt nok udgangspunkt i »Streets of Fire«.

Walter Hill i magtfuld positur. Dekorationen stammer fra »Streets of Fire«.

Hvad var bevæggrunden for at lave filmen?

I ti år har jeg drømt om at lave en film, hvor man tager en ridder fra Kong Arthurs runde bord – fra Mallorys fortællinger – og tilsætter rockmusik, for at se om jeg kunne udnytte persongalleriet og fortællemønsteret og skubbe det ind rockmusikkens moderne verden – og derefter tage filmens sprog og strække det ind i musikkens sprog. For mig var det faktisk noget af et eksperiment. Jeg ville se, om jeg kunne gøre det. Derfor var den også lavt budgeteret, men hen ad vejen voksede den til et mellemstort budget.

Hvor meget er det?

Ja, når vi amerikanere taler om mellemstore budgetter, så er de altid skammeligt høje. Omkring 14-15 millioner dollars. Men blandt sommerens nye film derhjemme er den klart en af de billigste. De ligger ellers på 25-30 millioner. Utroligt, ikke? Og sørgeligt.

Er den blevet, som du ville have den?

Den er lykkedes i lige så høj grad, som de andre film, jeg har lavet. Man er jo aldrig helt tilfreds. Man synes aldrig, man har fået det helt rigtige frem. Men jeg skammer mig ikke over den. Jeg synes, det er en god film, og at der er ting i den, som er meget professionelt lavet.

Man kan kalde filmen en storbywestern, kan man ikke?

Jo, det kan man godt. Den har helt klart lighedspunkter med en western, især en Howard Hawks-western. Men jeg synes også, at betegnelsen er misvisende. For først og fremmest er filmen som en drøm, en fantasi, der bruger musik. Jeg plejer at sige, at filmen ikke er om musik, men *af* musik. Mit mål var at lave en film, som jeg selv ville have syntes var en vidunderlig og perfekt film, da jeg var 12-13 år gammel. Den fremviser min egen form for drømmeliv i den alder. Den har mere ironi, end jeg havde dengang, for jeg tror ikke, at man som filmmager kan se tilbage på sine egne følelser som 13-årig uden at tilsætte det en god portion humor. Ellers ville det sikkert blive for banalt og barnligt. Filmen skal ikke bibringe noget nyt, men få dig til at huske noget, du har glemt. Det er en drøm, som sætter dig i forbindelse med dine følelser dengang – det at være heltemodig på en bestemt måde og ulykkeligt forelsket på en håbløs måde. Jeg håber, den udtrykker en universel erkendelse.

Er »Streets of Fire« ikke den af dine film, der mest åbenlyst er rettet mod det unge publikum?

Jo, det er rigtigt, at nogen har den opfattelse, at det kun er unge mennesker, der vil se den slags. Måske er det rigtigt, men i sidste ende er den bedste tilskuer til filmen sikkert mig selv, og jeg er da ikke helt ung længere. Når filmen har et klart 50er look, selv om den ikke foregår i nogen nærmere defineret tid, er det fordi jeg selv var teenager dengang. Så hvis man beskylder mig for at have lavet en meget selv-centreret film, vil jeg bryde sammen og tilstå.

Vi kan vel ikke undgå at komme ind på de mange anklager, om at dine film er alt for voldelige?

Alle de anklager er sande nok. Og hvis folk ikke vil se den slags, bør de blive hjemme.

Men hvordan kan de vide det på forhånd?

•

Film noir-påvirkning. Michael Paré i en scene fra »Streets of Fire«.

(Walter Hill løfter filmens press sheet med aftryk af plakaten i vejret) Hvad tror I? Hvor klog skal man være?

Hvor klogt er det amerikanske publikum?

Hvis man begynder at tro, at man er klogere end sit publikum, så ryger man meget hurtigt ud af den her branche. Jeg tror ikke, man kan være åbenlyst manipulerende eller åbenlyst nedladende. De folk, der har succes inden for film og musik, er selv en del af deres publikum og deler oplevelser med dem. Den klassiske undtagelse er velsagtens Hitchcock, som var yderst bevidst om sin manipulation med publikum. Selvfølgelig manipulerer vi alle, men det betyder ikke, at vi ikke har en lang række værdier fælles med publikum.

Hvad er din egen baggrund?

Jeg voksede op i et industrikvarter, og min far arbejdede på en fabrik. Jeg har lært at lave film, og jeg tror nok, at jeg har lært at lave dem dygtigt, men jeg ved ikke, hvordan man reparerer en folkevogn. Jeg stødte på et citat af Auden forleden, hvor han siger, at al den snak om kunstnere er noget langhåret sludder; det, det drejer sig om her i verden, er at sørge for sit eget udkomme, så man ikke er en byrde for andre, og at lære at holde af sine medmennesker. Jeg har været fantastisk heldig med min karriere, og jeg synes, at noget af det bedste ved at lave film er, at de er så stor en del af folks liv, og at man derfor er forbundet med så stort et publikum. Den rendyrkede elitisme har heldigvis ikke overtaget filmen.

Hvordan får man folk til stadig at gå i biografen i vore dage, hvor TV og video er kraftige konkurrenter? Skal filmene være mere aggressive, eller skal de sælges bedre?

Der er tre fundamentale spørgsmål, som folk stiller sig selv: Hvad handler den om, hvordan ser den ud, og hvem er med i den? Hvis man kan pirre deres nysgerrighed med de rigtige svar på de spørgsmål, så kommer de også og ser filmen. Så spørger jeg mig selv: en action historie, hvor fyrene redder pigerne, hvor de på ulige vilkår går op imod en masse rockere, hvor der er masser af rockmusik, og der er heltemodige bedrifter, og der er humor. Lyder det som noget, folk gider at gå ind at se? For mig er svaret: ja, det gør det! Dernæst er det så op til mig at lave en film, som har en kemi, der udnytter disse elementer. Og disse elementer er klart kommercielle. I USA har man frihed til at lave film, som man har lyst til, men man skal lave dem under en bestemt kommerciel paraply. Hvis jeg ønskede at lave noget utroligt esoterisk, er det system jeg arbejder inden for, ikke særlig frit. Problemet er ikke at regne ud, hvad der er kommercielt, men at prøve at regne sig frem til noget, som er nyt *og* kommercielt – og som bringer en et skridt foran konkurrenterne.

Det er netop noget af det forfriskende ved amerikanske film – og også ved dine film, at I først og fremmest vil underholde og ikke kører fast i at formidle budskaber og filosofiske redegørelser.

Ja, jeg synes, at film, der vil fremsætte budskaber, næsten altid er rædselsfulde, for budskabet er som regel, at kærlighed er af det gode, og krig er af det onde. Det er jeg da helt enig i, men jeg synes ikke det siger ret meget. For mig skal en følelsesmæssig, kreativ oplevelse være kompleks – med mange lag og tekstur. Og det kan man ikke indskrænke. Selve sætningen: »filmen har et budskab« er lige ved på forhånd at ødelægge dens mulighed på selve det æstetiske område. Jeg synes, Shakespeare var en stor forfatter, men jeg har aldrig fundet ud af, hvad hans budskab er. Han var eminent til at skildre mennesker og finde på historier og udtrykke ting poetisk og smukt, og jeg tror, at hans eneste budskab var, at vi allesammen skal bestræbe os på at blive bedre kunstnere.

Men kommer du ikke selv med personlige udsagn i dine film?

Nej, jeg vil snarere kalde det en kanal for personligt udtryk. Jeg belærer ikke nogen om noget i mine film, men det er da ganske givet, at de er udtryk for facetter af min egen personlighed.

Det kommer vel især frem i dine manuskripters ordknaphed og i din personkarakteristik? Du forklarer ikke ret meget i ord.

Nej, jeg har altid været fascineret af det, jeg kalder personens mystik. Jeg holder af at vise personerne gennem deres handlemåder og reaktioner. Jeg tror, det var Scott Fitzgerald, som sagde, at på film karakteriseres personen gennem handling, og der er en anden, der har sagt at personkarakteristik er lig med skæbne. Jeg kan godt lide at se, hvordan personerne udvikler sig og røber sig selv gennem det, de foretager sig, og *ikke* gennem en masse dialog om, hvem de plejede at være, og hvad de har gjort før. Men jeg er på vej i en ny retning – mod mere dialogbetonede film. Da jeg var barn, elskede jeg komedier og actionfilm over alt andet, og det er temmelig svært at lave den form for komedie, som jeg kan lide, uden en masse dialog. Og jeg har tænkt mig at lave masser af komedier fremover.

Et af de vigtige spørgsmål, sagde du, er: Hvem er med i den? Men i »Streets of Fire« er alle de medvirkende ukendte.

Ja, det er ikke det, der vil trække publikum ind til dén.

Hvor fandt du Michael Paré?

Han var en af de ca. 200 skuespillere, jeg kiggede på. Og Michael har en blanding af sejhed og sårbarhed, som er enestående. Han mindede mig konstant om John Wayne i »Diligencen«. Han er i vigør, og han er sej, men han er også sød.

Han minder også en del om den unge Robert Mitchum – med de der søvnige øjne.

Ja, også det. Jeg tror, at han har en fin fremtid for sig. Det håber jeg, for han yder solidt arbejde.

Der er en overbevisende realisme i den måde, du fremstiller dine personer på, men samtidig er dine film yderst stiliserede. I den forstand går der en tydelig linie fra »Streets of Fire« tilbage til »The Warriors«, og igen helt tilbage til »The Driver«.

Ja, de er de mest surrealistiske af mine film. På det område var »48 HRS.« nok den sværeste, fordi jeg hele tiden måtte skifte gear. Man skal virkelig holde øje med sig selv, for når man først har besluttet sig og udstukket en kurs, så er man ret fastlåst til den kurs – som »Streets of Fire«, der er meget homogen i sin *mise-en-scène* med hensyn til sin fantasiverden. Men i »48 HRS.« måtte jeg flere gange skifte gear – mest iøjnefaldende i det sidste opgør i gyden i Chinatown, hvor vi med røgen og lyset er helt ovre i »Streets of Fire«-stilen. Siden har jeg set det i 117 andre film, og jeg har ikke spor imod at blive kopieret – bare de sender mig nogen penge for det. Jeg går meget ind for stilisering. Jeg er uforbederlig – det er en af mine brister – med hensyn til at

eksperimentere med stilarter og afprøve nye ting. Jeg bliver ved med at kredse om de små detaljer, og sommetider bliver de lidt underligere, end det var meningen. Men af alle mine film, synes jeg, »48 HRS.« er den, der er mest lige-ud-ad-landevejen.

Det kan man vel også sige om »The Long Riders«, som virker meget realistisk?

Ja, det er den på en særegen elliptisk måde, men sådan er der ikke ret mange, der vil opfatte den – især ikke i Northfield-afsnittet.

Men man tror på filmen, man tror på, at sådan skete det virkeligt.

Ja, jeg synes også selv, at det er en plausibel psykologisk fortolkning af disse meget mystiske personer. Der er nemlig ingen, der ved, hvordan de egentlig var, og hvorfor de gjorde det. Det er helt sikkert, at grunden til det ikke er den, der blev givet i samtiden. Der er jo mange instruktører, der har skudt Jesse James. Henry King skød Jesse James, Nick Ray skød Jesse James, Sam Fuller skød Jesse James, jeg skød Jesse James. Han har stået og rettet på det billede, mens han blev skudt ned, temmelig mange gange. Med undtagelse af Ray lever vi alle. Det kunne være sjovt at mødes og se de forskellige versioner af den scene og snakke om den – sjovt og interessant – et rigtigt Wim Wenders-projekt. Fullers »I Shot Jesse James« (hans første film) er en af mine yndlingsfilm, og Sam er overbevist om, at Jesse var en kujon og en transvestit – det stik modsatte af en Robin Hood-skikkelse. Så i sidste ende kan man tro lige hvad man vil om James-Younger-banden, for det er så selvmodsigende, at man kan finde beviser for hvad som helst.

Jeg prøvede at lave den som en dokumentarisk TV-film af PBC-typen. For mig var de atleter, ryggesløse og ligeglade og så vant til at spille med på holdet, at de har udviklet en form for brutalitet, som de ikke forstår konsekvenserne af. Jeg plejer at sige: vitserne var sjove og kuglerne var ægte, og til slut blev de indhentet af kuglerne. Historien i filmen var denne karakterudvikling, efterhånden som nogle af dem begyndte at forstå det her, men denne grundidé var der ikke mange tilskuere, der forstod.

Det er flot, at alle brødrene spilles af rigtige brødre.

Ja, det var en dejlig film at lave. Jeg havde en vidunderlig rollebesætning, og alle brødrene var storartede og pragtfulde at arbejde sammen med. Der var mange, der advarede mig inden: gør det ikke, alle de brødre vil være jaloux på hinanden og lave ballade. Vi havde nogle skrappe location-optagelser under meget vanskelige forhold, og de var imødekommende og opofrende. Den eneste ballade, jeg havde, var, når jeg ikke ville give dem lov til selv at lave deres stunts.

Det var også din første film med musik af Ry Cooder.

Ja, jeg er meget glad for, at jeg var den første, der var smart nok til at hyre Ry Cooder. Selskabet gik imod det, men jeg vandt til slut. Og nu er han anerkendt som en fremragende filmkomponist – ikke kun til mine film, men jo også f.eks. »Paris, Texas«. John Ford sagde altid, at han havde ud-

Den Hill'ske sans for billedkomposition kommer fornemt til udtryk i »Southern Comfort«, hvis kommercielle fiasko Hill forklarer med, at filmen ikke bekræfter borgerlige værdier.

kæmpet tusind kampe med sine producenter og tabt dem alle. Sådan føler jeg det også normalt, men denne ene gang vandt jeg, og vi er allesammen blevet beriget derved.

Du har arbejdet meget regelmæssigt med producenten Lawrence Gordon.

Under optagelserne af min seneste film, »Brewster's Millions«, blev han udnævnt til direktør for 20th Century-Fox.

Flytter du med?

Næh, jeg har ikke skiftet endnu, men jeg vil meget gerne arbejde sammen med ham igen, for han er en fin producer – meget skrap, men også meget fair.

»Brewster's Millions« er filmatiseret før?

Bogen blev skrevet omkring århundredskiftet, og den handler om rige mennesker. Fatty Arbuckle lavede den som stumfilm, og DeMille producerede en anden stumfilmsversion. Så er den blevet lavet i 30'erne med Jack Buchanan og i England i 50'erne, men den eneste udgave, jeg har set, er Allan Dwans fra 1945 med Dennis O'Keefe. Og vores version bliver meget anderledes end den. Plottet er naturligvis nogenlunde det samme, men den bliver lige så forskellig, som Warren Beattys »Heaven Can Wait« var fra »Here Comes Mr. Jordan«.

En af ændringerne må vel være dikteret af, at Richard Pryor spiller hovedrollen?

Ja, i aller højeste grad. Han spiller en stædig, men meget lidt succesrig tredierangs baseballspiller, som drømmer om at nå toppen, og da han arver alle disse penge, bruger han dem til at udfordre The New York Yankees og får arrangeret en kamp mod dem, hvor han kaster. Jeg håber, det bliver en skæg film. Jeg skal hjem og i gang med at klippe den.

Er der ikke en god portion ironi i, at du nu laver film med Pryor – efter at du i «48 HRS.« introducerede Eddie Murphy, som er den største trussel mod Pryors position som den førende sorte skuespiller?

Eddie Murphy er et meget større navn her i Europa – han er også populær i staterne, men dér er Richard en gigantisk stjerne. Og det siger noget om hans talent, at han kan sejle igennem den ene elendige film efter den anden. Han er altid god, og jeg skal nok bringe ham tilbage til toppen.

Kommer der noget ud af dine planer om at filmatisere James Crumleys »The Last Good Kiss«?

Warren Beatty ejer rettighederne til den nu, så han er på tale som producent. Jeg skal hjem og have møder om projektet. Jeg holder meget af romanen, og jeg synes også godt om mit manuskript, så jeg vil meget gerne lave den.

I din måde at lave film på er du tydeligvis påvirket af Sam Peckinpah.

Ja, han er langt den bedste instruktør, jeg nogensinde har

**. . . vitserne var sjove, og kuglerne var ægte, og til slut blev de indhentet af kuglerne.
Jesse James og Co. på vej mod et bankrøveri i »The Long Riders«.**

arbejdet sammen med, og det er klart, at han blandt andre har påvirket mig. Alt det med påvirkning er meget uldent. Jeg anerkender bestemt Peckinpah som en af mestrene, som har været med til at vise vejen. Sam var tydeligvis til en vis grad påvirket af Kurosawa, Kurosawa var ganske afgjort meget påvirket af John Ford, John Ford var i aller højeste grad påvirket af Griffith, Griffith var i lige så høj grad påvirket af Dickens, og Dickens af Fielding. Så man kan finde træk hos Fielding, som er analoge med ting hos Peckinpah. Og der er scener i »48 HRS.« som jeg synes er meget fieldingske – i barskheden, men også i varmen i humoren. Vi er allesammen forbundne, nogle tættere end andre. Jeg tror, at Sam og jeg – og jeg føler mig meget som en elev af Peckinpah – værdsætter de samme ting, og derfor er der tråde i hans værk, som man også kan finde i mine film. Det er en af de store skændsler i Hollywood, at han ikke har fået lov at lave mere, end han har, i de seneste år.

»The Driver« forekommer også at være meget inspireret af Jean-Pierre Melville?

Det spørgsmål har jeg ofte hørt. Jeg havde ikke set »Le Samouraï« dengang, men jeg har set den siden. Den er kraftigt influeret af »This Gun for Hire« med Alan Ladd, og måske er det derfor, den ligner min film, for i min opfattelse af, hvordan Ryan O'Neal skulle spille rollen, tænkte jeg også på denne barske, blonde fyr og ville have ham til at være meget kold og meget hård. Ryan havde aldrig spillet sådan en rolle før, så jeg måtte tørre ham helt ud. Men Melvilles film ligger meget tættere på »This Gun for Hire« end min. Der er nogle fælles hjørnestene i plottets konventioner – line-up-scenen og brugen af vidneudsagn, bl.a. – men Melville vender historien helt på hovedet. I øvrigt finder man jo disse greb i tusindvis af kriminalfilm, så jeg tror den væsentligste lighed ligger i måden, de to hovedroller spilles på. Men jeg har ikke noget imod at blive sammenlignet med »Le Samouraï«, for det er en meget fin film.

»Southern Comfort« er det eneste kommercielle flop, du har lavet. Har du selv en forklaring på det?

Det er en meget grum film. Da jeg lavede den, regnede jeg faktisk ikke med, at den ville blive en kommerciel film, men jeg troede den ville gå bedre, end det viste sig. Jeg tror, publikum fandt den for grum og nådesløs.

Men det var »Deliverance«, som den på mange måder ligner, jo også – og den var meget populær?

Jeg kommer i fare for at lyde nedladende, men »Deliverance« bekræftede de borgerlige værdier, og det gjorde »Southern Comfort« ikke. Tværtimod udfordrede den disse værdier. Selv om »Deliverance« er en usædvanlig film, og en god film – meget barsk og kompromisløs – så er den i sidste ende en traditionel historie om folk, som vokser med opgaven – under et forfærdeligt pres, et pres, som man dengang aldrig før havde set skildret så direkte og forfærdeligt og dristigt på film – men stadigvæk en traditionel heltefilm om mod og styrke. I modsætning hertil sagde »Southern Comfort« mange ting, som virkede meget skræmmende: at når der sker noget forfærdeligt, så er det sandsynligvis de snedigste mennesker, der overlever, at Darwins teorier fungerer i denne form for historie. Og der var ingen klare definitioner af ret og uret – hvor »Deliverance« var meget klar. »Southern Comfort« betvivlede ikke de andre personers ret, men sagde faktisk, at ikke alene havde de ret, de reagerede på en måde, som var helt naturlig i deres miljø. Filmen var tænkt som et udsagn om USAs engagement i Vietnam, og bortset fra »Dommedag nu« og »The Deer Hunter« er der ingen film, der har indspillet fem flade ører på det emne. Så det er de grunde, der er.

Er det volden, der sælger filmene?

Nej, det tror jeg faktisk ikke. Hvis man siger »vold« til producenterne nu om stunder, råber de: »nej, nej, nej, nej!« Hvis I ser på Hollywoods produkter i de senere år, vil I se, at de mere grumme og brutale film er i klart mindretal – også de film, der påpeger voldens uhyggelige konsekvenser. Vi er inde i en epoke, hvor vi laver tegneserie-actionfilm, og »Streets of Fire« er afgjort en af dem. Jeg har lavet action og vold på mange forskellige måder: som heroisk realisme i »The Streetfighter«, som udgangspunkt for fremmedgørelse i »The Driver«, som tegneseriestil i »The Warriors« og som let underholdning i »The Long Riders«, som dog samtidig viste voldens konsekvenser og utrolige brutalitet – og »Southern Comfort« talte vi netop om.

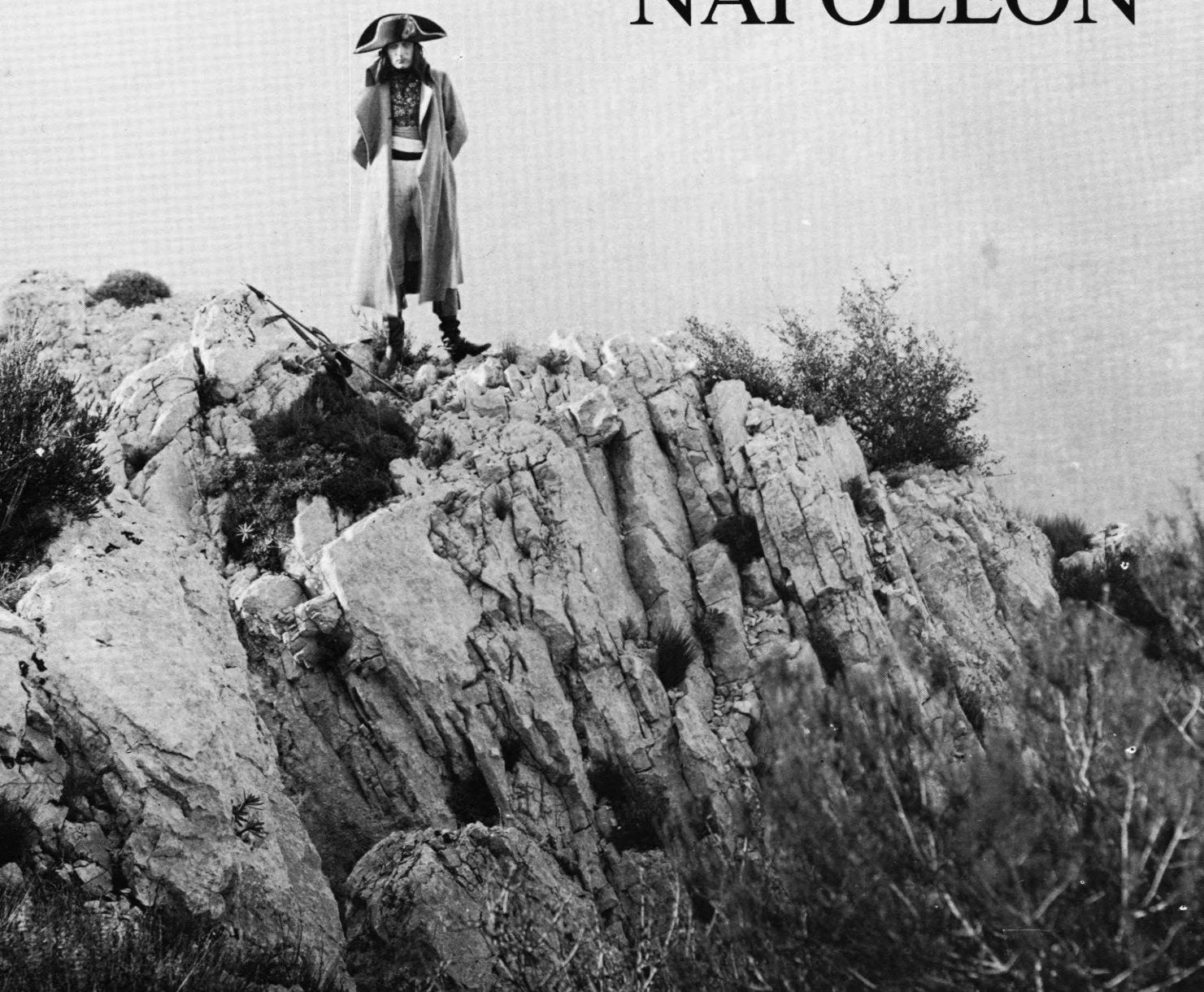
Jeg tror, det har meget at gøre med, hvordan man bruger den. Hvis det er volden, der sælger filmene, så tror jeg, det har noget at gøre med den menneskelige natur. Det største mysterium og det mest fundamentale spørgsmål for os alle er vores egen død. Og fordi mennesker ikke kan acceptere tanken om døden, og de beskæftiger sig konstant med denne tanke, eller prøver at fortrænge den, så kan vi begynde at forstå, hvorfor film med vold og action er så populære. De er følelsesmæssige afledere, der beskæftiger sig med det ultimative spørgsmål og gør det på en måde, der kommer til at virke som en sikkerhedsventil for publikum. Sådan har det altid været, og sådan vil det altid være, indtil de finder ud af at udstyre mennesker med nogle andre egenskaber. Lige fra Homer og til sidste års 10 populæreste film har actionfortællinger altid vakt popularitet og interesse. Og selv i en tegneserie er det dette fundamentale spørgsmål, som skaber dramaet: Vil de overleve, eller dør de? Når vi kan identificere os med personernes handlinger på lærredet, hjælper det os til at udholde tanken om døden.

STREETS OF FIRE
Streets of Fire. USA 1984. **P-start:** 4.4.83.
P-selskab: Universal/RKO. **Ex-P:** Gene Levy. **P:** Lawrence Gordon, Joel Silver. **As-P:** Mae Woods. **I-leder:** Gene Levy. **P-samordner:** Lisbeth Wynn-Owen. **Instr:** Walter Hill. **Instr-ass:** David Sosna, Deborah Love, Rob Corn. **Stunt-Instr:** Bennie Dobbins. **Manus:** Walter Hill, Larry Gross. **Foto:** Andrew Laszlo. **Kamera:** Bob Marta, Rick Neff. **Farve:** Technicolor. **Farve-Kons:** Larry Rovetti, Dick Ritchie, Aubrey Head. **Klip:** Freeman Davies, Michael Ripps, Jim Coblentz, Michael Tronick. **P-tegn:** John Vallone. **Ark:** James Allen. **Dekor:** Richard C. Goddard, Bob Schlafle, Martha Johnston. **Kost:** Marilyn Vance. **Garderobe:** Georgio Armani. **Sp-E:** Howard Jensen. **Musik:** Ry Cooder. **Anden musik-sup:** Jimmy Iovine. **Sange:** »Nowhere Fast«, »Tonight is What it Means to be Young« af Jim Steinman, med Fire Inc.; »Get Out of Denver« af Bob Seger, »Hold That Snake«, »You'll Get what You Wanted« af Ry Cooder, Jim Dickinson, »First Love First Tears« af Duane Eddy, Lee Hazelwood, »Rumble« af Link Wray, Milt Grant, med The Ry Cooder Band; »Never be You« af Tom Petty, Benmont Tench, »Sorcerer« af Stevie Nicks, med Laurie Sargent; »One Bad Stud« af Leiber, Stoller, »Blue Shadows« af Dave Alvin, med The Blasters; »Countdown to Love« af Kenny Vance, Marty Kupersmith, »I Can Dream About You« af Dan Hartman, med Winston Ford; »Deeper and Deeper« af Cy Curnin, Jamie West-Oran, Adam Woods, Rupert Greenall, Dan K. Brown, med The Fixx. **Koreo:** Jeffrey Hornaday. **Musikbånd:** Michael Tronick. **Tone:** Jim Webb, Crew Chamberlain, Roger Pietschman, Stephen Flick, Richard Anderson, John Dunn, Donald O. Mitchell, Rick Kline, Gregg Landaker, Gary Ritchie, Walter Gest.
Medv: Michael Paré, Diane Lane, Rick Moranis, Amy Madigan, Willem Dafoe, Deborah Van Valkenburgh, Richard Lawson, Rick Rossovich, Bill Paxton, Lee Ving, Stoney Jackson, Grand Bush, Robert Townsend, Mykel T. Williamson, Elizabeth Daily, Lynne Thigpen, Marine Jahan, Ed Begley, Jr., John Dennis Johnston, Harry Beer, Olivia Brown, Kip Waldo, Peter Jason, Matthew Laurence, Sarah Marten, Tamu Blackwell, Ric Moreno, Antonie Becker, Elizabeth Jordan, Susan Cheung, Vicki McCarty, John Hateley, Paul Mones, Vince Deadrick, Jr., Paul Lane, Bernie Pock, Spiro Razatos, Jeff Smolek, William Beard II, Stuart Kimball, Angelo John Ryder, Davin Alvin, Philip Alvin, Lee Allen, William Bateman, John Bazz, Eugene Taylor, Steve Berlin.
Længde: 94 min. **Udl:** UIP: **Prem:** 12.10.84 – Cinema –8 + Palads.

CARL NØRRESTED

ABEL GANCE OG

NAPOLEON



Francis Ford Coppolas Zoetropeselskab agter åbenbart at forvalte filmkunsten på alle planer. Under studiets auspicier kunne japaneren Akira Kurosawa 1980 fuldføre »Kagemusha«, tyskeren Wim Wenders eksperimentere med »Hammett« og Coppola selv eksperimentere med video/film-mulighederne i »One From the Heart« 1982. 1981 udbedrede Zoetrope amerikansk films dårlige samvittighed overfor Europas filmfortid ved en kommerciel vellykket genudsendelse af Abel Gances »Napoléon«, hengivent sammenstykket af Kevin Brownlow.

Kevin Brownlows interviews med Abel Gance i bøgerne »The Parade's Gone By« (1968) og »Napoleon. Abel Gance's Classic Film« (1983) antyder, at hensigten med M.G.M.s opkøb af »Napoléon« efter verdenspremieren 1927, var at få skrinlagt denne forløber for Cinerama (Polyvision) og derved ensidigt satse på den mest oplagte tekniske landvinding – tonefilmen. Den tror jeg nu ikke på. Cinerama har mere sin berettigelse som reaktion på TV som dagligstuemedie. Da M.G.M. 1926 var blevet Hollywoods rigeste firma, var det netop via produktion af gigantiske storfilm fra »Ben Hur« til »The Big Parade« (begge 1925) – en visuel episk bredde som ikke kunne fortsættes med tonefilmen i dens eksperimentfase. Den var henlagt til Warner Brothers »teaterfilm« »The Jazz Singer« (1927), »Lights of New York« (1928). Samtidig blev *amerikanske* bredformatsforsøg som Natural Screen, Magnifilm og opblæsningssystemet Magnascope skrinlagt. »Napoléon« passer faktisk strålende ind i M.G.M.-traditionen, men den har virket fremmedartet og forældet på et amerikansk publikum allerede dengang. Det er primært et spørgsmål om æstetik. Amerikanerne hader at blive gjort opmærksomme på at film er fortalt via kunstgreb. Fortællingen skal formidles anonymt. Derfor er amerikanernes selvbestaltede forløbskarakteristik »continuity« særdeles velvalgt. M.G.M.-versionen (jan. 1929) har formodentlig primært søgt at markere filmens handlingsplan ved en skamklipning af de mest anmassende æstetiske virkemidler.

På en måde er Marcel Martins karakteristik af Abel Gance i »La Revue du Cinéma« 383 (1983) rammende, idet han kalder Gance en mellemproportional mellem D. W. Griffith og Sergei Eisenstein. Det er karakteristisk at Gance får attraktionsmontagen tematiseret således, at dens funktioner bliver afpassede visuelle/rytmiske elementer i helheden. Hvor Eisenstein i »Strejke« (1924) f.eks. netop giver en kort visuel kommentar til en politispion ved en overtoning til en ugle, så er ørnen i »Napoléon« både et element på handlingsplanet (som kæledyret der får Napoléon til at overleve ensomheden på militærskolen i Brienne) og en symbolbærer der vender tilbage til Napoléons hær på Italiensfelttoget, som nationens ørn. I sekvenser ses den også med decideret attaktionseffekt, f.eks. hvor Napoléon taler opildnende til det korsikanske folk om at tilslutte sig Frankrig. Som Eisensteins overtoninger fra en politispion til en ugle (foruden ræv, abe, bulldog) i »Strejke«, visualiseres Napoléons suggestive retorik ved overtoning til et ørnehoved og endelig udhæves han i tableau en face på (»abstrakt«) sort baggrund i modlys, der antyder en glorie. Det er totrins-attraktionsmontage, uset hos Griffith.

Ser man Griffiths film »Orphans of the Storm« (»De to Forældreløse«, 1921)[1]) med lignende emne – den franske revolution, koncentrerer han sig helt og holdent om formidlingen af den melodramatiske handling, hvor de »historiske« skikkelser er sekundære. Indklip har fortrinsvis pars pro toto-effekt med intense følelsesfulde observerede sansninger. Det nærmeste Griffith er kommet på noget der minder om »montage« – udover den fortællebetingede, træder frem i og er velnok definitivt overstået med »Intolerance« (1916).

Til forskel fra Griffith og Eisenstein opererer Abel Gance nok nærmere på linje med instruktører som Leni Riefenstahl og Walter Ruttmann. Film er primært et symfonisk forløb – »musique de la lumière«.[2]) Helheden skal være følelsesfuld, patetisk og formelt i orden uden småligt hensyn til den »gode smag« og med pågående naivitet.[3]) »Skuespillet« er dybest set – i æstetisk forstand – sekundært.

Samspillet mellem menneske og natur er et gennemgående tema i Abel Gance's »Napoleon«. Indsat: Abel Gance som gammel.

II

Abel Gance gennemlevede en *selvskabt* romantisk kunstnerrolle. Skønt stammende fra trange kår sørgede han for at kreere et image af brud med »respektabel jødisk borgerfamilie« – determineret til skuespillerkaldet. Gennembrudet får da ikke skær af gusten materialistisk social karriere, men er en stormfuld åndelig udvikling sat i relief af en svagelig konstitution.

Allerede 1908 begyndte han at skrive drejebøger til film og var i det hele taget meget åben overfor filmen som kunstart. 1912 skrev han f.eks. i »Ciné-Journal« følgende om filmen: »en sjette kunstart, der funkler af bevægelse, mangfoldighed og fredfyldte scenerier, en kunstart, der tillader os at fremdrage tableauer fra historiens største skuepladser, lade heltene stige ud af rammen og lade dem leve, sådan som deres skaber har forestillet sig dem for så at lade dem genindtage deres udødelige positurer efter at have gjort dem kendt for alverden . . . En sjette kunstart, der tillader os i løbet af nogle minutter at genkalde alle historiens største katastrofer og uddrage den aktuelle, objektive lære af dem . . . En sjette kunstart endelig, som den dag, da en genial kunstner finder på at betragte den som andet end letkøbt underholdning, vil udbrede hans ideer bedre end teatret eller bogen. (. . .) jeg håber, at den dag snart vil komme, hvor mine fantasier er blevet omsat til virkelighed, der kan vise, hvad man kan vente sig af denne vidunderlige syntese af rummets og tidens bevægelighed«.[4])

Med denne basalindstilling er det ikke svært at se Abel Gances begrænsninger og hans forudsætninger for (først fra 1915) at blive fast tilknyttet til det filmæstetisk stagnerende selskab Le Film D'Art. Filmens primat er, at handlingsplanet er skubbet i forgrunden og det hindrer Abel Gance i en forståelse og kontakt med 20'ernes avantgardebevægelse i Frankrig – selvom en af hans tidligste film »La Folie du Dr. Tube« (1915) ligefrem foregriber den. Denne film består af billedforvrængninger skabt ved deformerede spejlinger af ting og personer, men Gance afskærer sin rod i abstraktionen ved at *begrunde* billedforløbet med en rammehandling om en videnskabsmand der har opdaget lysets brydningskarakter. Film D'Art lagde filmen på hylden. Gance manifesterede derefter den samme (banale) litterære ballast og ambition, som ødelagde en række store potentielle filmkunstnere i 20'erne med en uhildet tro på at budskabet skal realiseres i de kommercielle filmselskaber. Gance bliver helt og holdent fanget i filmindustrien. Han udsender vægtige pompøse budskabsfilm i krisetider. Det er filmkunst. Gennembrudsfilmen for et stort publikum (hos Charles Pathé) blev et pacifistisk lærestykke udsendt efter I. Verdenskrigs afslutning »J'Accuse« (1919) på linje med Henri Barbusses roman »Le Feu« (1916). Den ligger i virkeligheden ikke

langt fra Nordisk Films internationale budskabsfilm: »Ned med Vaabnene« (1914), »Pax Æterna« (1916), »Himmelskibet« (1917) og »Folkets Ven« (1918). Men Gances dynamik og ægte naive dybtfølte patos er fraværende i de danske film. Et banalt trekantsdrama bliver en patetisk anklage mod krigen samtidig med at hæder og ære holdes i hævd. For krigen må selv digteren Jean Diaz' ord vige (»Les Pacifiques«). Kun filmkunstneren Gances visualisering står for troende ved at en falden maner de døde til live (»Mes amis, levez vous . . .«) og i fælles march med de overlevende, vandrer de i splitscreen mod Triumfbuen i Paris! »Soldaten« kan ikke vedblivende kue »poeten«. Et digt fra samlingen »Les Pacifiques« – »Hymne au Soleil« afslutter filmen med et krucifiks overtonet på et solbeskinnet bjerg. Attraktionsmontagerne er påfaldende. Har Gance ikke nok i dyr som ugle (krigsvarsel) og jagthund (der karakteriserer »soldaten«), gribes der også til det kulturellle arvegods: Nike fra Samotrake (der jo er hovedløs), Vercingetorix, dødedans og Kristus m.m.

Under genoprustningen 1937 fandt Gance at tiden var moden for en nyindspilning af »J'Accuse« (»Jeg anklager!«). Hæmningsløst lader han atter med resultat, sit alter ego – Jean Diaz (spillet af træmanden Victor Francen) påkalde de døde fra I. Verdenskrig. Hvor Comédie-Françaises manerer succesfyldt var smadret i fransk film med René Clairs »Le Million« (»Millionen« 1931), bragte Gance ganske upåvirket de samme til torvs i sine tonefilm. Det er sjældent skuespiller-præstationer der huskes fra Gances film, men ofte tableauer og positurer.

1922 udsendte Gance sit filmhistorisk betydningsfuldeste værk »La Roue« (»Hjulet« – desværre aldrig vist i Danmark). Havde »La Folie du Dr. Tube« betydet noget som forudsætning for en abstrakt film, demonstrerede »La Roue« direkte den essentielle problemstilling for den franske avantgardefilmbevægelse – nemlig filmens rytme som en forudsætning for »cinéma pur«. 1925 fremlagdes programmet af ordføreren Germaine Dulac: »Den totale film, som vi alle drømmer om at komponere, det er en visuel symfoni af rytmiske billeder, som udelukkende kunstnerens følelser koordinerer og kaster på lærredet«.[5]) Var tankerne om »photogénie« – syntesen af »maleri« og »musik« i filmværket ikke fremmede for Gance, var dog handlingsplanet i »La Roue« banalt melodramatisk (attraktionsmontagerne var markante klichéer). Men at inddrage dynamikken via damptog (jvf. Jean Renoirs Zola-filmatisering »La Bête humaine«/»Menneskedyret« 1938) og spalte rytmikken op i kombinationen af enkeltbilleder, derved havde Gance lagt ved på bålet til den galliske filmæstetiske debat. André Bazin fremhævede så sent som 1958 i »Qu'est-ce que le cinéma«, at »La Roue« brød nye filmkunstneriske veje ved at skabe specifik filmisk rytme uden greb til eksplicitte hurtige bevægelsesbilleder. Dette stemmer desværre ikke overens med sandheden.[6])

III

Gance led von Stroheimske kvaler med »La Roue«.[7]) For at blive distribueret via Pathé, måtte filmen nedklippes fra 32 ruller til 12.

Livsværket »Napoléon«, der var planlagt til 6 helaftensfilm fordrede oprettelse af et konsortium. Indledningsvis lykkedes det under ledelse af en russisk emigrant (!) Wladimir Wengeroff og den tyske magnat (!) Hugo Stinnes (WESTI – efternavnenes forbogstaver). Efter Stinnes død 1924 blev konsortiet atter reddet af russere, der håbede på hvid sejr i Sovjet – nu kaldet Société Générale de Films. Via dette udsendtes førstedelen af »Napoléon« 1927, der slutter med indtoget i Italien i Polyvision.

Historiske film har uundgåelige politiske aspekter, der næsten er ligefrem proportionale med den kapital de fordrer. Med en patetisk romantiker og politisk ignorant som auteur under fascismens fremgang i Italien bør man nok prise, at Gances sag var franskmændenes komplekse nationalhelt. Gances Napoléon-fortolkning kan naturligvis udmærket tages til indtægt for fascistoide tendenser. Revolutionsskildringen er symptomatisk. Proletariatet skal i dets stupiditet prise sig lykkeligt, fordi det holdes strengt og vises i ave af Robespierre, Danton, Marat og Saint-Just (der især får vægt fordi han spilles af Abel Gance). Napoléon

Død over tyrannerne! Ophidset stemning i Konventet.

opfattes som et redskab for fremskridtet, der under revolutionens omskiftelige magthavere kun har det foreløbige mål at undlade at bekæmpe landsmænd: Derfor opfattes Toulon som et udenlandsk domineret Babylon. Derfor kan Napoléon selv overfor Robespierre/Saint-Just nægte at bekæmpe de franske royalister og sågar blive fængslet derfor. Men da Napoléon under Direktoriets Paul de Barras får både Josephine og Italiensfelttoget forærende, gør det Napoléon til banebryder for revolutionens bagmænds dybeste mål – den universelle republik[8]) – hvor krig er umulig. Det pålægges ham i det øde Konvent, hvor han opsøger revolutionens ånder: Saint-Just, Robespierre, Danton, Couthon og de menige faldne. Den revolutionære sag fremmes ved erobring. Josephines åsyn kædes da fra friersekvensen til triptycon sammen med selveste jordkloden – erobring af verden i kærlighed. Præfascismens og revolutionens Napoléon kan da gå hånd i hånd indtil 18. Brumaire og her slipper Abel

Gance da øjensynlig også sympatien for sin hovedperson.[9])

Gance finder ikke modsigelser mellem »J'Accuse«s pacifisme og budskabet i »Napoléon«: »Jeg har opfattet Napoléon som en mand der drages mod krig ved et net af stærke omstændigheder og som altid forgæves søger at hindre den. Fra Marengo er krigen blevet hans skæbne. Han har gjort sig anstrengelser for at undgå den, men er tvunget til at underkaste sig den. Deri ligger dramaet.

Napoléon er den evige konflikt mellem den store revolutionære som ville Revolutionen i fred og skabte krig i håb om at etablere en definitiv fred«.[10])

Gance kan nok så meget påberåbe sig instinktet og sanserne. Hans tungeste side er desværre de store filosofiske/etiske prætentioner, som tynger alle hans betydningsfulde

Tonefilmen betød desværre for Gance en intensivering af prætentiøse dialoger og hans første tonefilm er da også en snakkesalig udgave af den populærvidenskabelige astronom Camille Flammarions roman »La fin du Monde« (»Verdens Undergang«« 1930). Gance spiller selv en Messias, der har skrevet bogen »Jordens kongerige«. Mens verden spekulerer i krig, truer en komets bane jordens eksistens og det fører endelig menneskeheden sammen i den universelle republik. Det blev Gances sidste prætentiøse skamklippede originalværk. Resten er – med få undtagelser – talentløs underkastelse for branchens krav, hvor han naturligvis langtfra evner at leve op til en habil underholdningsstandard. I den sammenhæng var han håbløs gammeldags.

Storslåetheden i Gance's fim – men trods hele hære af statister er man aldrig i tvivl om, hvem der er hovedpersonen.

film – selv »La Roue« drukner i halvfordøjet Nietzsche og Sofokles. Som de fleste større filminstruktører fra tyverne, er Gance i besiddelse af en demonstrativ litterær dannelse. Victor Hugo er det store forbillede. Romanen »93« (1874) ligger bl.a. til grund for skildringen af revolutionen. Herfra er også lignelsen om stormen i Konventet overtaget, som Gance suverænt knytter til Napoléons flugt fra Korsika i en nøddeskal af en båd med tricoloren som sejl. Litteraturen smitter af på filmens deskriptive tekster. Her har Kevin Brownlow foretaget en intensiv rensning – nogle vil sige en historieforfalskning. Teksterne fremtræder nu som nødvendigt episke – og kun indledningen til stormen i Konventet citerer Hugo. Hvor Gance anvendte autentiske omgivelser og citerede bekendte malerier, markerede en parantes i teksten »Hist.« – »historique«. Dermed demonstrerede Gance en tilkæmpet viden. Disse markeringer er fjernet, fordi de unægtelig fortællemæssigt peger i retning af panoptikon.

For god ordens skyld har Gance påkaldt sig »Napoléon«s eviggyldighed med årtiers mellemrum[11]) – mest af alt til Brownlows ærgrelse. 1934 udsendte Gance første toneversion »Napoléon vu et entendu par Abel Gance«, hvor skuespillerne blev dubbet og ovenikøbet indklippet med synkron dialog – nu synligt 10 år ældre. Desuden tilføjedes en filosofisk prolog mellem bl.a. Stendhal og Pierre Jean de Béranger. For at demonstrere sin hengivenhed overfor teknikken, eksperimenterede Gance og André Debrie med »perspective sonore« ved at anbringe højttalere salen rundt. Desværre hentede Gance sit stof fra originalnegativet. Det betød både at Henri Langlois blev restriktiv overfor materialet og Gance greb ind i mulighederne for rekonstruktion, samtidig med at han gjorde sit hovedværk langt mere heterogent.

Mens Brownlow fra 1969 arbejdede sig tilbage til en mytologisk renset original (foreløbig i tre versioner), arbejdede

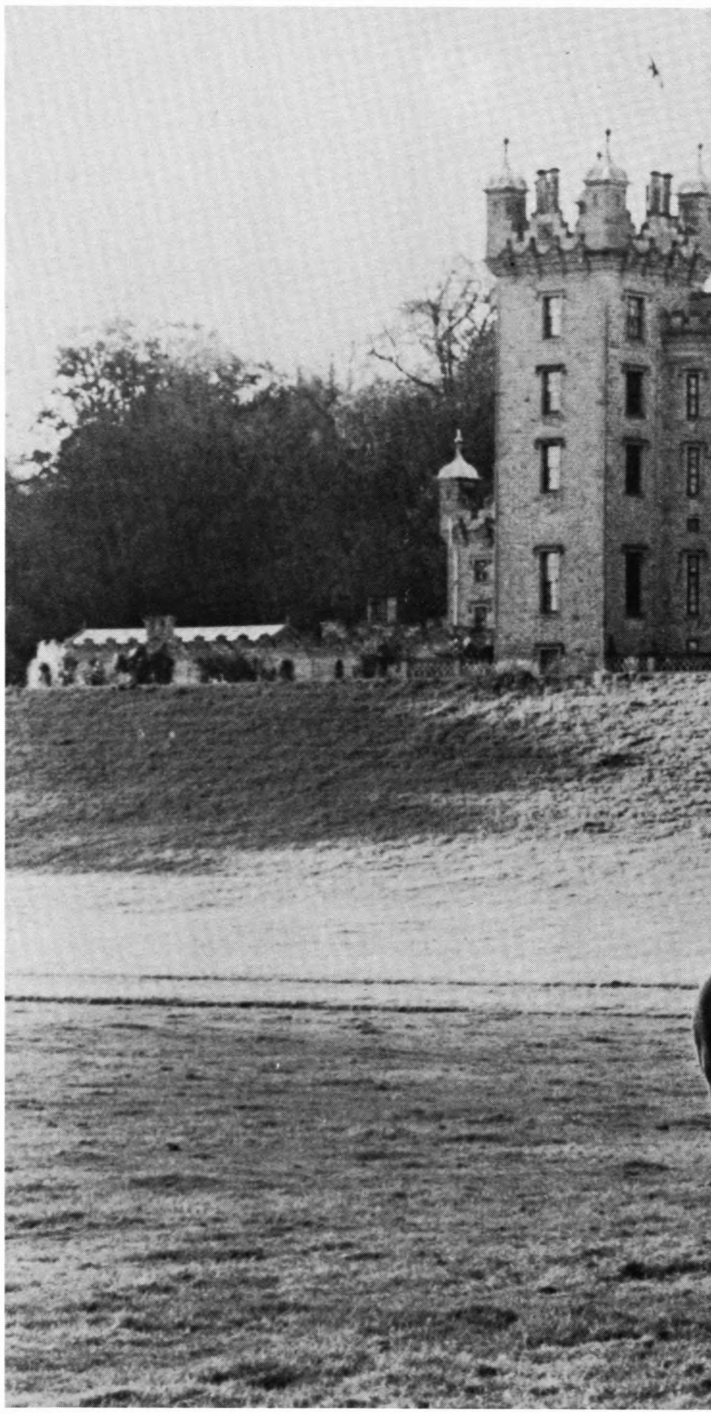
Gance sig samtidig hen mod en totalt fossil udgave 1970-71 »Bonaparte et la Révolution« via overskuddet fra Claude Lelouchs »Un Homme et une Femme« – med prætentioner i øst og vest, hvor han har indføjet sig selv som Saint-Just som 79-årig i dæmringslys og Albert Dieudonné dubber sig selv som Napoléon. Med Brownlows udgave er et lykkeligt engangsfænomen i filmhistorien blevet præserveret. »Napoléon« har mere end nogen anden kolossalfilm liv i panoptikonet og en fandenivoldsk dynamik. Birollerne fremstår ganske markante og filmen er – takket være Brownlow – et evigt bevaret mylder af liv.

Gance og Brownlow har konkurreret om eftermælet – og »Napoléon« er også blevet Brownlows livsværk.

NOTER:

1) Udsendt kort efter Ernst Lubitschs »Madame Dubarry« (1919 – distribueret i USA 1920, udslagsgivende for import af Lubitsch til USA) og Dimitri Buchowetzkis ligeledes tyske »Danton« (1921).
2) Abel Gance anvender bl.a. udtrykket i programmet til »Napoléon«, Marivaux-biografen nov. 1927. Citeret i »Napoléon. Abel Gance's Classic Film« p. 166.
3) »Overvejelsen, det er vores største fjende på lærredet. Overvejelsen standser i virkeligheden modtageligheden i højere grad end hvilken som helst anden fornemmelse. Den forandrer den, giver undertiden hjernen en stakket glæde. Kun instinktet, kun sanserne giver kunstneriske *glæder,* og det store publikum drager kun deres slutninger deraf. Hvis vendingen »at drage slutninger« kan anføres, har den naturligvis ikke den samme betydning som hos kritikerne, der næsten altid sætter deres overvejelser over modtageligheden ved bedømmelsen af en film.
   De samme betingelser gælder for undfangelsen og skabelsen. Overvejelsen er kun nødvendig m.h.t. montagen, den kunstige del, der svarer til syntaks og udgør billedets grammatiske skrift. »Abel Gance: »Carnets« 12.9.1922, citeret fra La Revue du Cinéma 383, 1983.
4) Citeret fra I. C. Lauritzens indledning til Filmmuseets forevisning af »Lucrèce Borgia«, 1955.
5) »Les Cahiers du Mois«. No. spécial-cinéma. Emile Paul 1925. Citeret fra Jean Mitry: »Histoire du Cinéma« Bd. II. p. 444.
6) Om dette æstetiske problem: Se Jean Mitry: »Histoire du Cinéma« Bd. II. p. 437 ff.
7) M.G.M. nedklippede »Greed« fra 42 ruller til 10,1923-24.
8) Den amerikanske tekst i Zoetropeversionen lod den kun være europæisk!
9) Jvf. Abel Gance, Prisme. Editions de la NRF, Gallimard, Paris. 1930 p. 355. Citeret i »Napoléon. Abel Gance's Classic Film« p. 164.
10) Abel Gance: »Comment j'ai vu Napoléon«. Citeret fra programmet til Théâtre de L'Opéra, 1927.
11) Andre filmprojekter af Gance med Napoléon: »Napoléon auf St. Helena« (1929 – tysk). Manus: Abel Gance. Instruktion: Lupu Pick, med Werner Krauss som Napoléon. Lupu Pick blev prøvefilmet til »Napoléon«. Hvad ville franskmændene ikke have sagt til en tysk Napoléon? »Austerlitz« (1959-60 – fransk/ital.) I: Abel Gance, med Pierre Mondy som Napoléon – vokskabinet.

NAPOLÉON
Napoléon. Frankrig 1927.
P-selskab: Westi Co. **P:** V. Wengeroff, Hugo Sinnes. **P-ledere:** William Delafontaine, De Bersaucourt. **Instr:** Abel Gance. **Instr-ass:** Henry Krauss, Vladimir Tourjansky, André Andréani, Alexandre Volkoff, Marius Nalpas, Pierre Danis, Anatole Litvak. **Manus:** Abel Gance, Lupu Pick. **Foto:** Jules Kruger. **Supplerende foto:** Léonce-Henri Burel. **Kamera:** Jean-Paul Mundviller, Bourgassof, Lucas, Emile Pierre, Briquet, Roger Hubert, Monniot, Eyvinge. **Klip:** Marguerite. Beaugé, Henriette Pinson. **Ark:** Alexandre Benois Schildknecht (sup), Lochavoff, Jacouty, Meinhardt, Eugène Lourié. **Rekvis:** Ruggieri. **Kost:** Charmy, Sauvageau, Mme Augris, Jeanne Lanvin. **Diverse tekniske specialister:** Michel Feldman, Simon Feldman, Maurice Dalotel, Day, Scholl, Bonin, Rocher.
Medv: Vladimir Roudenko, Albert Dieudonné, Mme Gina Manés, Nicolas Koline, Alexandre Koubitzky, Antonin Artaud, Edmond van Daële, Harry Krimer, petit Roblin, petit Vidal, Mlle Annabella, petit Serge Freddykarll, Robert Vidalin, Mme Marysa Damia, Louis Sance, Mme Suzanne Bianchetti, Mlle Carvalhq, Mme Yvette Dieudonné, Mme Eugenie Buffet, Mlle Simone Genevois, Sylvia Caviccia, Henri Baudin, Maurice Schutz, Acho Chakatouny, M. Day, Léon Courtois, Philippe Hériat, Alexandre Benard, Daniel Burret, M. Caillard, Pierre de Canolle, Pierre Danis. M. Dacheux, Jean Henry, Jack Rye, Henry Krauss, Mme Marguerite Gance, M'Viguier, Abel Gance, Mme Francine Mussey, Pierre Batcheff, Georges Cahuzac, Jean D'Yd, Boris Fastovich, M. Maxudian, Jean Gaudray, M. Mathillon, Genica Missirio, M. Favière, Mme Andrée Standard, Mme Suzy Vernon, petit Henim, Roger Blum, Mlle Janine Pen, Philippe Rolla.
Længde: 255 min., 6962 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Panorama. **Re-prem:** 7.9.84 – Grand (oprindelig premiere 27.2.28 – Palads).
NB: Den genudsendte version af »Napoléon« er rekonstrueret af Kevin Brownlow med hjælp fra Abel Gance, og filmen er tilføjet musik af Carmine Coppola.



JØRGEN
OLDENBURG

Tarzan overlever Greystoke

Det gode ved Tarzan og de andre store mytologiske helte er, at de overlever. De overlever de reelle farer, de møder, og de overlever de fortolkninger, de udsættes for, når kunstnere og forretningsfolk ser muligheder i dem. De er det stof, som drømme gøres af, de er uimodståelige myter.

Og Tarzan er den største, større end både Odysseus og Superman, utroligere end både Robin Hood og 007, stærkere end såvel Kong Arthurs riddere som Wyatt Earp – men i øvrigt er de jo alle sammen i familie og minder en del om hinanden. Dog, Tarzan har den fordel, at han også taler dyrenes sprog og i øvrigt er af adelig byrd og sin egen herre – alt sammen glimrende egenskaber hos en helt. Og så må det heller ikke glemmes, at Edgar Rice Burroughs' bøger faktisk er – eller i hvert fald mindes som værende – gevaldigt underholdende. For det er jo ikke nok at have en helt, man må også have nogle gode historier at fortælle om ham. Det kunne Burroughs, og det kunne de naive Weissmuller-film også (selv om Burroughs selv afskyede dem). Og det er på det punkt, Hugh Hudson fejler så afgørende med sit bidrag til mytologien, »Greystoke: The Legend of Tarzan, Lord of the Apes«.

Allerede titlen varsler ilde, markerer at det er den mindst interessante del af personen, vi skal følge. Man går jo heller ikke ind for at se film om Clark Kent eller Don Diego de la Vega, triste typer, der ikke tåler sammenligning med deres bedre jeg: Superman, henholdsvis Zorro. For Hudson er det imidlertid netop den splittede personlighed, som er det interes-

Til venstre den imponerende borg, der for en tid bliver bolig for den tidligere Tarzan, efter at vildmanden midlertidigt har vendt junglen ryggen. Øverst instruktøren Hugh Hudson under indspilningen af Tarzan-filmen.

sante ved sujettet, og man bør vel principielt være taknemmelig for enhver nyopfattelse af myten.

Her skildres Tarzan i identitetskrise, abernes konge som tvivlrådig intellektuel – men man har set så mange film om folk, der ikke kan finde ud af, hvem de er, og hvor de har deres rødder, at man godt kan gribes af en vis skuffelse over ikke at kunne få et par timers rigdom på fantasi, men spises af med gammelkendte problemer. Jeg er ærlig talt lidt ligeglad med, hvordan Tarzan har det med Darwin og pæne manerer og slægtstraditioner, og mit idols overvejelser om, hvorvidt aberne eller Alice og John Clayton er hans forældre kan nok være af interesse som et atypisk adoptivbarns traumatiserede holdning til sine adoptivforældre i forhold til den biologiske herkomst – men på en eller anden måde falder det vanskeligt at tage disse problemstillinger helt alvorligt, når de knyttes til Tarzan. Han er en bedre skæbne værdig end at skulle bakse med rodløshed og fremmedgjorthed og andre af det sidste tiårs mondæne dårligdomme.

Men selv hvis man accepterer Hudsons udgangspunkt, er »Greystoke« blevet en lidt uhåndterlig film, der efter en traditionel, men økonomisk og underholdende markering af Greystokes baggrund fører os hurtigt gennem abeungen Tarzans opvækst til han som ungt handyr kan besejre en panter. Flot, anderledes, spændende, dragende – var det bare blevet sådan ved.

Men så ankommer en ekspedition fra British Museum til Vest Afrika, og dens tåbelige adfærd, resigneret observeret af ekspeditionens belgiske fører, Philippe d'Arnot, udgør en lang, overpointeret og lidet ophidsende anden akt. d'Arnot og Tarzan finder sammen, en læreproces tager sin begyndelse, og d'Arnot påtager sig at føre sin elev igennem en sensationel hurtig udvikling, fra abernes anfører til adelig arving.

Denne elevtid, som var så væsentligt et element i Hudsons tidligere film, »Chariots of Fire«, er praktisk talt væk her, og hele rejsen fra det sorteste Afrika til det lyseste Skotland markeres kun ved et langt og inderligt overflødigt ophold i en ussel landsby, befolket af fallerede hvide (såsom kaptajnen på det skib, der forliste med Tarzans forældre) og undertrykte sorte. Det er et ordinært action afsnit, der demonstrerer, at Tarzan har evner som bodyguard, men derudover forekommer temmelig interesseløst, for det er ikke spændende nok til, at den oprindelige Tarzan-figur kan komme til udfoldelse, og det er ikke meningsfyldt på en måde, der lader Hudsons Greystoke bare få færten af sine forestående problemer med jeg-følelsen. Men trods alt fremtræder Tarzan her som en handlingens mand, et karaktertræk, der sørgeligt forsvinder ud af billedet i den overvejende del af filmen, der beskæftiger sig med den unge lord Greystokes forhold til begreber som sex, familiefølelse, *noblesse oblige* etc. – ødselt produceret, pænt instrueret, men i Christopher Lamberts intetsigende fremstilling vanskeligt at engagere sig i følelsesmæssigt, endsige intellektuelt.

Konflikten tilspidses dog – omsider – effektivt, da lord Greystoke opdager, at hans abefar er blandt forsøgsdyrene på det zoologiske museum, og den opdagelse bliver bestemmende for hans ønske om at vende tilbage til junglen. Men Tarzans tilbagevenden bliver ikke noget klimaks – for Hudson følger ham ikke ind i regnskoven.

Tilskuerne bliver ligesom Jane og d'Arnot stående på afstand og ser ham forsvinde i tykningen, og vi får altså ikke svar på de spørgsmål, Hudsons psykologiserende holdning har fået os til at stille. Kan man vende tilbage til naturen? Kan man fortrænge, hvad man har lært? Går Tarzan i kødet på hunaberne, eller vil han som en anden fortidig godsejer kræve herremandens ret i de nærmest liggende negerlandsbyer? Hvad agter han egentlig at tage sig til? Sender han sine venner en tanke, måske endda et postkort i ny og næ?

Det spørger man ikke en mytisk helt om, men Hudson har forsøgt at gøre Tarzan til lord Greystoke, og så bliver den slags spørgsmål ikke helt irrelevante, og det føles overordentligt frustrerende, at Hudson viger udenom bare antydningen af et svar, der kunne vise, at han selv havde gjort sig overvejelser i den retning. En åben slutning er ikke i sig selv udtryk for instruktørens usikkerhed i forhold til emnet, men netop fordi Hudson behandler emnet så radikalt anderledes, kunne man også med rimelighed forvente, at han kunne give sin historie en prægnant afsluttende pointe. Men, nej.

Da Hudson blev interviewet af Svend Erik Øhlenschlæger i TV, sagde han bl.a., at filmen handlede mindst lige så meget om faderskikkelser som om noget som helst andet. Han udvidede dette perspektiv ved at fremhæve, hvordan religion og politik synes at have spillet fallit som værdige

Til venstre Christopher Lambert som ny Earl of Greystoke. Yderst til venstre tager Ralph Richardson med overvældende autoritet føringen i sin sidste filmrolle, og Christopher Lambert kan blot forsøge at følge med.

begreber i den offentlige bevidsthed, og antydede behovet for andre autoriteter at erstatte de forsvindende med. Rent bortset fra, at filmens Tarzan heller ikke får afklaret det problem, er det bemærkelsesværdigt, at det er filmens to modne skuespillere, Ralph Richardson som lord Greystokes farfar, og Ian Holm som belgieren d'Arnot, der skuespillermæssigt uden vanskeligheder stjæler billedet fra Christopher Lamberts titelperson. For farfaderens vedkommende får han faktisk også i perioder lov til at overtage historien med nogle besynderlige sidehandlinger, der ikke ligefrem pisker handlingen videre. Man mindes, hvordan også Ian Holms fremstilling af træneren Sam Mussabini gav »Chariots of Fire« nogle af denne films energi, en kilde til kraft og selvhævdelse. »Greystoke: The Legend of Tarzan, Lord of the Apes« siger faktisk det modsatte for her nedbryder Hudson myten, viser at også helteskikkelser er mennesker i tvivl, traumatiserede, splittede, usikre på deres identitet, i vildrede med deres følelser.

Hvor løberne i »Chariots of Fire« realiserede sig selv, sublimerede sig selv, når de løb (visualiseret i filmens mytiske signaturbillede, løberne på stranden), så er det et spørgsmål om hvorvidt Tarzan, da han ender med at vende tilbage til junglen, finder sig selv, eller om han blot flygter fra den civilisation, der i farfaderens, d'Arnots og Janes skikkelser har tilbudt ham så meget men også stillet ham

GREYSTOKE, BERETNINGEN OM TARZAN, ABERNES KONGE
Greystoke: The Legend of Tarzan, Lord of the Apes. England 1984. **P-start:** 4.11.82. **P-selskab:** WEA Records. For Warner Bros. **P:** Hugh Hudson, Stanley S. Canter. **As-P:** Garth Thomas. **P-leder:** Simon Bosanquet. **P-samordner:** (Cameroon) Marie-Therese Boiche. **I-leder:** (Cameroon) Frank Ernst. **Instr:** Hugh Hudson. **Instr-ass:** Ray Corbett, Simon Channing-Williams, Michael Zimbrich, Paul Tivers, Kieron Phipps. **Stunt-instr:** Roy Scammell. **Manus:** P. H. Vazak (= Robert Towne), Michael Austin. **Efter:** Roman af Edgar Rice Burroughs: »Tarzan of the Apes« (1914, dog 1912 som føljeton). **Foto:** John Alcott, (2nd unit) Egil Woxholt. **Kamera:** Douglas O'Neons, (2nd unit) Ken Withers. **Farve:** Technicolor. **Sp-visuel-E:** Albert J. Whitlock. **Klip:** Anne V. Coates. **Sp-E:** Peter Hutchinson. **P-tegn:** Stuart Craig. **Ark:** Simon Holland (sup), Norman Dorme. **Dekor:** Ann Mollo. **Rekvis:** Charles Torbett. **Kost:** John Mollo, Shirley Russell (for: Andie MacDowell). **Abekost:** Rick Baker. **Komp/Dir:** John Scott. **Supplerende musik:** Edward Elgar, Luigi Bocherini, Eugen d'Albert. **Supplerende dir:** Norman Del Mar. **Spillet af:** The Royal Philharmonic Orchestra. **Koreo:** (abebevægelser) Peter Elliot. **Sp-makeup-E:** Rick Baker. **Tone:** Ivan Sharrock, Gordon K. McCallum, Archie Ludski, Les Wiggins, Roy Baker, Graham V. Hartstone, Nicolas Le Mesurier. **Lyd-E:** Jack Knight, Terry Busby.
Medv: Emile Abossolo, Bridget Biargi, Philemon Blake Andhova, Paul Brooks, Cheryl Campbell, Colin Charles, Ian Charleson, Elaine Collins, Nigel Davenport, David Endene, Nicholas Farrell, James Fox, Paul Geoffrey, Ian Holm, Richard Griffiths, Tristam Jellineck, Christopher Lambert, Eric Langlois, Sheila Latimer, Andie McDowell, Alison MacRae, Roddy Maude-Roxby, Tali McGregor, Hilton McRae, Messanga Messanga, Tangana Messi, Andrea Miller, Jean Mingele, Ali Mvondo, Emanuelle Obeya, Daniel Potts, Ravinder, Ralph Richardson, Anne Scott-Jones, David Suchet, Harriet Thorpe, John Wells, Jacobin Yarro, Elliot W. Cane, Ailsa Berk, John Alexander, Christopher Beck, Mark Wilson, Rona Brown, Georgia Clarke, Tessa Crockett, Francis D'Arcy, David Forman, Toh Koksum, Eugene Little, Tina Maskell, Dougie Mann, Rory Mitchell, Martin Pallot, Deep Roy, Kiran Dhah, Martin Scully, Philip Tan, George Yiasoumi.
Længde: 138 min., 3765 m. **Censur:** Grøn. **Udl:** Warner & Metronome. **Prem:** 5.10.84 – Palads + Kino, Gentofte + Bio 5 (Aalborg) + Kosmorama (Århus) + Imperial (Odense).

Tarzan (som spæd og siden som voksen dræber) sammen med aberne, som der ingen mangel er på. Til gengæld kan man godt savne de sultne krokodiller, menneskeædende flodheste og tjenstvillige elefanter, der uafladeligt blev klipper ind i de gamle Tarzan-film.

menneskeligt smukkeste pointer, og man må konkludere, at Hudson nok ikke er helt på vildspor, når han selv ser faderskikkelsen som en betydningsfuld figur i sine film.

I øvrigt forekommer de to film, der til dato betegner Hudsons overordentligt spektakulære bidrag til filmkunsten, næsten modsatte i holdning og tematik, så det er ikke nemt at bygge en auteur-opfattelse op omkring ham, hvis dette begreb da skal have noget med en konsekvent formuleret menneske- og livsopfattelse at gøre. Så vidt jeg kan se, drejede det sig i »Chariots of Fire« om at skabe en myte; ud fra en vist nok stort set korrekt beskrivelse af nogle idrætsmænds personlige forudsætninger at tegne den type, den mytiske figur, den helt, som kan bruge sig selv og sit liv på en måde, så alle forhold vendes til det bedste og det, der hos svagere psyker ville føre til hæmninger, i stedet bliver til positiv over for krav, han ikke har kunnet honorere. Er Greystoke en mand, der træffer et valg, eller en neurotiker som søger tilflugt i en ganske vist farlig, men dog i intellektuel henseende overskuelig barndomstilværelse?

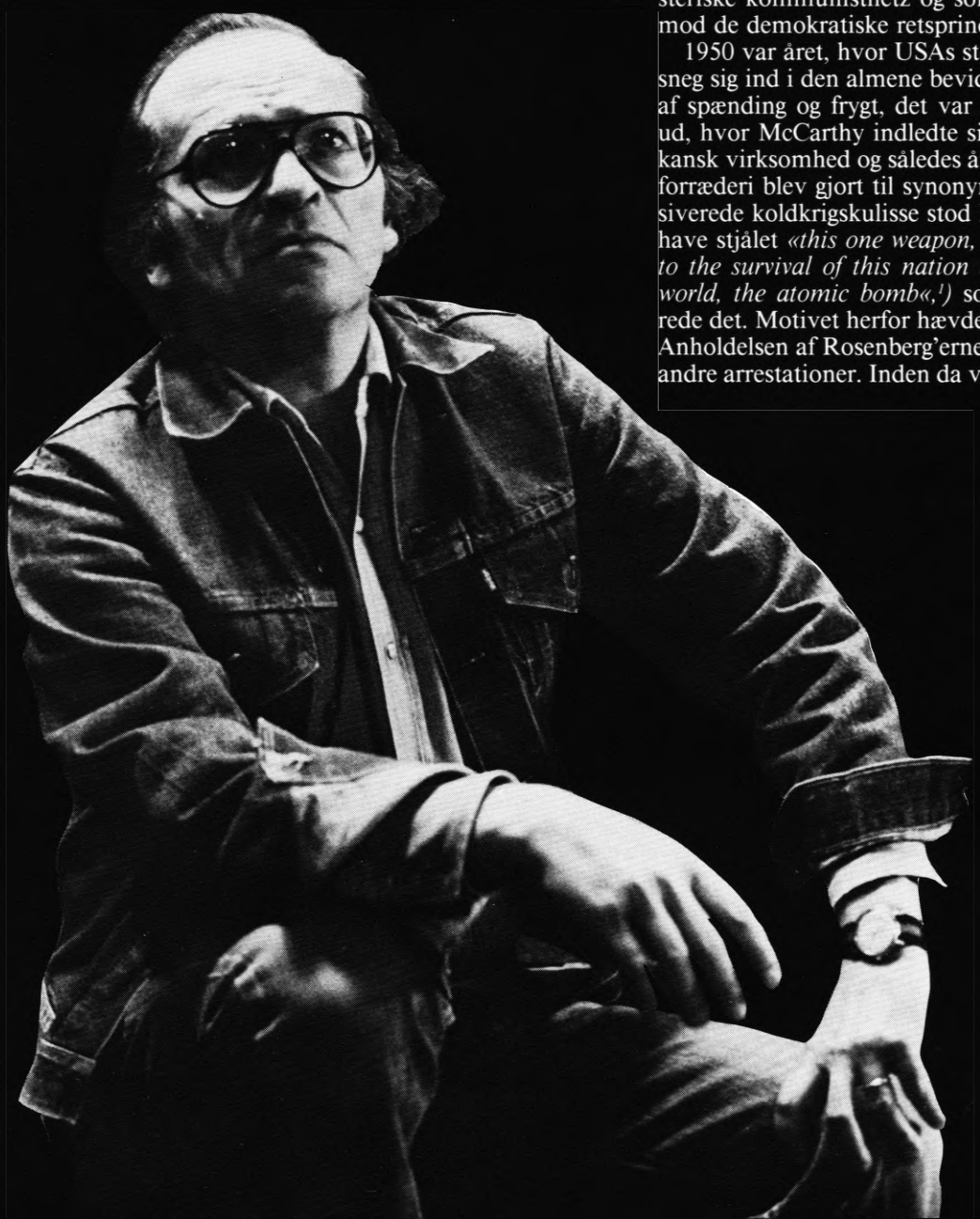
Hudson synes at mene det sidste, som altså er den direkte antitese til udsagnet i »Chariots of Fire«. Stiller man med forventninger om meningskonsekvens, er Hudson nok ikke manden, og man må nøjes med at beundre det, han vitterligt kan, nemlig at fylde billederne med atmosfære, at udnytte sine locations og dekorationer, så man både bemærker deres pragt (production value) og fornemmer miljøernes karakterdannende evne (human interest). Han skal nok blive et stort navn inden for den kommercielle film, spørgsmålet er, om han også kan udvikle sig som kunstner.

HISTORIENS GENTAGELSE VAR DE SKYLDIGE?

AF STEEN SALOMONSEN

I 1950 blev ægteparret Julius og Ethel Rosenberg arresteret og anklaget for atomspionage. Tre år senere blev de henrettet i den elektriske stol. Sagen mod dem hører til en af de mest omdiskuterede i nyere tid, den står som et historisk dokument over koldkrigsangstens hysteriske kommunisthetz og som et af de alvorligste anslag mod de demokratiske retsprincippers ukrænkelighed.

1950 var året, hvor USAs storstilede atomforsvarsplaner sneg sig ind i den almene bevidsthed med blandede følelser af spænding og frygt, det var året hvor Koreakrigen brød ud, hvor McCarthy indledte sine kampagner mod uamerikansk virksomhed og således året, hvor politisk afvigelse og forræderi blev gjort til synonyme størrelser. I denne intensiverede koldkrigskulisse stod Rosenbergparret tiltalt for at have stjålet *«this one weapon, that might well hold the key to the survival of this nation and means the peace of the world, the atomic bomb«,*[1]) som statsanklageren formulerede det. Motivet herfor hævdedes at være – kommunisme. Anholdelsen af Rosenberg'erne faldt som et led i en serie af andre arrestationer. Inden da var den tyskfødte videnskabs-

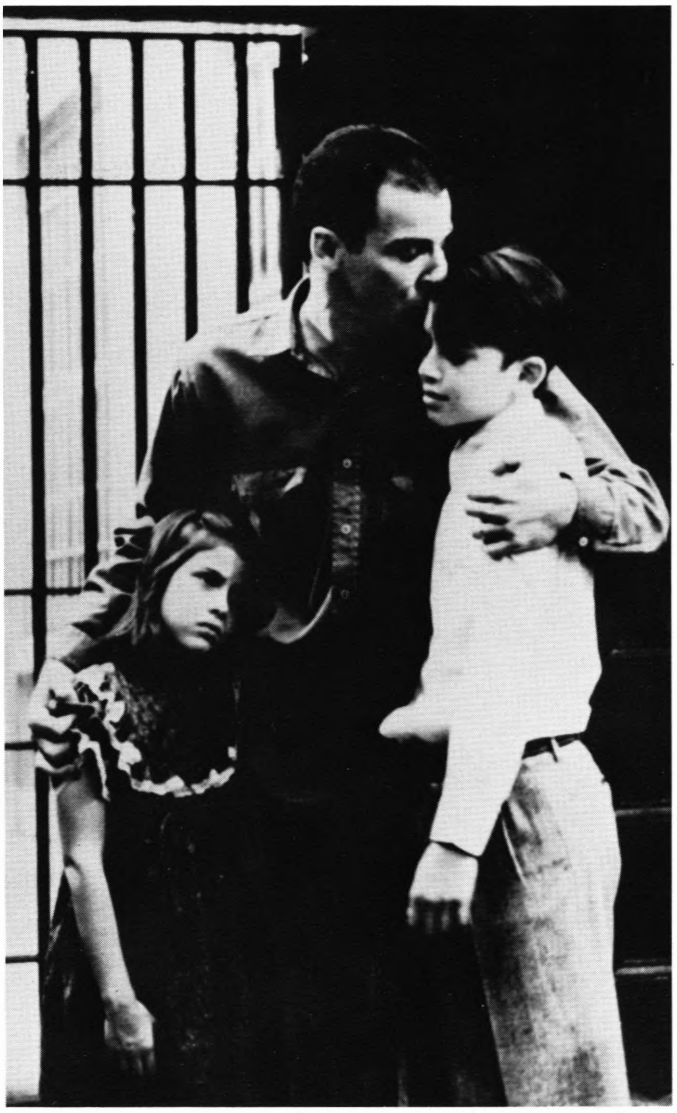


mand, Klaus Fuchs, blevet afsløret i England i at udlevere atomhemmeligheder til Sovjet. Denne sag bragte FBI på sporet af en formodet spionring i USA. I alt ni personer blev anholdt heraf – foruden Rosenberg'erne – bl.a. David Greenglass, Ethel Rosenbergs bror, og Morton Sobell, en bekendt af parret og tidligere studiekammerat til Julius Rosenberg. Sobell, der idømtes 30 års fængsel, og Rosenbergerne var de eneste der nægtede sig skyldige hele retssagen igennem.

Hvorfor det lige netop blev Rosenbergparret, der endte i den elektriske stol og om der overhovedet var hold i anklagerne mod dem, er de spørgsmål, der siden har været udgangspunktet for mange artikler og bøger om sagen. Walter og Miriam Schneir argumenterer i deres grundige studie, »Invitation to an Inquest«, at sagen mod parret nærmest må betragtes som et rent justitsmord. Der blev ikke ført noget endegyldigt bevis mod Rosenberg'erne, og de få vidneudsagn der pegede på skyld, kunne ligeså godt være blevet presset frem gennem de trusler og påstande om overvældende bevismateriale mod mistænkte, materiale der ikke behøvede at komme frem, da det alligevel var stemplet »top secret«. Dette er nogle af de metoder, som Schneirs bog dokumenterer blev taget i anvendelse. Også Rosenbergs sønner, Robert og Michael Meeropol (de tog adoptivforældrenes navne) fastholder i deres bog, »We Are Your Sons,« forældrenes uskyld. De var ofre for et komplot, hvis formål var at dække over et demokratisk systems repressive mekanismer. Den definitive afklaring i sagen er dog endnu ikke kommet. Mange dokumenter er stadig hemmeligholdt, og der har også været synspunkter fremme om, at anklagerne ikke bare har været fuldstændigt grebet ud i luften, at Rosenberg'erne måske ikke var de rene uskyldigheder, et synspunkt der interessant nok også kommer frem i Doctorows roman og i Sidney Lumets filmatisering.

Uanset det eventuelle moment af skyld eller mangel på samme, så synes det dog at stå ret klart, at såvel bevisførelse som dommen var fuldstændigt ude af proportioner. Den bekræftede en retspleje, der var på vej til at korrumpere i inkvisitoriske manøvrer. USA havde brug for ideologisk rygdækning bag atompolitikken og den aktuelle Koreakrig, hensigten var at påvise den røde fare, og der var i den sammenhæng ingen grænser for hvem anklagerne kunne ramme. Som Walter og Miriam Schneir skriver: *»To be under FBI suspicion was a life sentence«.*[2] Et uhyggeligt eksempel på kynismen giver de i deres bog med en meddelelse fra det hemmelige politi til rigsadvokaten, hvori der gives begrundelse for at dømme Morton Sobell til døden: *»He has not cooperated with the Government and has undoubtedly furnished highly classified information to the Russians although we cannot prove it . . . if he agreed to talk after he was given the death sentence, it is possible he might be a good witness in other cases«.*[3] Regeringen havde ikke brug for en eksekution, men for bekendelser, som kunne føre flere anklager med sig, hvormed enhver form for opposition kunne slås ned.

Dødsdommen over Rosenbergparret tyder også på at have været tænkt som et pressionsmiddel. Parret fik en omstødelse af dommen stillet i udsigt på betingelse af at de ville gøre indrømmelser. Efter sigende sad Hoover omkring eksekutionstidspunktet med en telefonforbindelse til Sing Sing fængslet i forventning om, at parret til slut ville bryde sammen. I et brev til sin advokat, dateret den 8.-10. juni, 10 dage før henrettelsen, fortæller Ethel Rosenberg om denne »Deal day«, hvor hun fik besøg af en



Daniel (Deal Cohen) og hans søster Susan (Jena Greco) besøger deres nervenedbrudte far i fængslet.

direktør fra fængselsvæsenet, der opfordrede parret til at bekende bare en smule. Med sit svar slog hun for så vidt hovedet på det historiske søm: *»We will not be intimidated by the threat of electrocution into saving their faces, nor will we encourage the growing use of undemocratic police state methods by accepting a shabby, contemptible little deal in lieu of the justice that is due us as citizens. That is for Hitler Germany, not for the land of liberty«.*[4]

Rosenbergsagen rummer flere perspektiver. På det konkrete historiske plan fremstår den selvsagt som en blotlægning af koldkrigshysteriets konsekvenser. På det personlige plan ligger der stof gemt til en gribende beretning om nogle enkelte menneskers mod til at fastholde en moralsk anstændighed ved at trodse et magtsystems overgreb. Og mere universelt betragtet rummer Rosenbergsagen et vidnesbyrd om undertrykkelse og forfølgelse til alle tider, – historiens gentagne fejlgreb. Det er netop denne tematiske rækkevidde om man så må sige, der præger Doctorows behandling af sagen i hans roman. »The Book of Daniel« kan et stykke af vejen læses som en skildring af koldkrigsatmosfæren og af Rosenberg'ernes – der i romanen hedder Isaacsons – skæbne. I overordnede træk har den i sin kronologi klare referencer til virkelighedens forløb. Endvidere forekommer

bogen også at give en troværdig analyse af de håbløse juridiske forhold, retssagen blev bragt ud i. Men ellers er det ikke den konkrete sag isoleret betragtet eller en afklaring af skyldsspørgsmålet, der er bogens ærinde, men derimod sagen anskuet som et symptom på betingelser for menneskelig eksistens, der danner et idegrundlag ud af hvilket bogens mange temaer vokser.

Som titlen antyder er det Daniels synspunkt romanen anlægger. Daniel er Isaacsons søn, og det er hans erindringsglimt fra tiden med forældrene, oplevelsen af hjemmets opløsning, besøgene i fængslet, utrygheden på et børnehjem mm., der kobles til hans nutid som voksen i

er blevet en overmåde stofrig bog, som udover sine tidsbilleder har referencer til bibelen, til fortidige afstraffelsesmetoder, andre retslige overgreb som Sacco og Vanzetti-sagen, Jesus og Sokrates. I øvrigt er der også mange referencer til filmens verden. Daniel får undervejs knyttet nogle kommentarer til bl.a. »Un chien andalou« (Den andalusiske hund), »Paths of Glory« (Ærens vej) og »The Spy who Came In From the Cold« (Spionen der kom ind fra kulden). Men derudover fremstår bogen i sin helhed med betoningen af Isaacsons jødiske miljø, sin skildring af forfølgelse og den tætte sammenstilling af det juridiske og religiøse som en meget jødisk bog.

En så stofrig, alvorlig bog omhandlende store menneskelige konflikter må have været *genfundenes fressen* for en

Demonstranter i en koldkrigsperiode. Poul og Rochelle Isaacson før det rigtigt bliver alvor.

1967. Det er bogens troværdige påstand, at Isaacsonsagen med dens mange aspekter har efterladt et traumatisk sår på eftertiden. Alle der var involveret er nu fastholdt i en eller anden bitterhed eller panisk resignation, inklusive den skyldplagede Daniel, der i momentvis selvhad, som går ud over hans kone, har forskanset sig bag en akademisk facade. Men oplevelsen af Isaacsons skæbne og virkningen den har fået på navnlig hans søster, som bukker under, sætter hans erkendelser om sit eget historiske ansvar i bevægelse. Den historiske arv kan han ikke fornægte, for *»historien indhenter én uden skrupler. Og alle ens hemmelige drømme bliver rodet frem i lyset. Det er det svin til historien, der gnaver sig ind i hjertets hemmeligheder«.*[5] I Doctorows meget velskrevne roman kommer selv Daniels mere trivielle oplevelser til at stå i et metaforisk skær, fordi de til stadighed ses i lyset af historiens komplekse fremfærd mod nutiden. Det

instruktør af Sidney Lumets temperament. Selv om Lumet altid har stået som den inkarnerede metteur-en-scéne, den blotte iscenesætter, hvis film sjældent er bedre end det tilgrundliggende manuskript, og hvis produktion tilsvarende følger en tilfældig kurs, så har der alligevel været nogle tilbagevendende temaer såsom social uretfærdighed, korruption, skyld og ansvar, ligesom flere af hans film har haft juridisk problematik som centralt handlingselement. Det ofte tunge, budskabsforkyndende præg i hans film synes næsten at korrespondere med at Lumet er østkystinstruktør. Da man efterhånden er blevet forvænt med den hollywoodske dynamiske underholdningsform, kan den årlige Lumetpremiere næsten forekomme at være en demonstration af, at instruktøren befinder sig milevidt fra dette kommercielle centrum. Til yderligere at lægge afstand er der den retoriske skuespilform, hvor aktørerne virkelig spiller ud. I

sin portrættering af Lumet skrev Peter Schepelern i sin tid, at Lumet *»Forfalder til at dyrke hysteriet som primært menneskeligt udtryk«* og brugte vendingen *»store ture«*[5] om de synlige resultater. Og siden debuten med »Twelve Angry Men« (Tolv vrede mænd), hvor Henry Fonda bragte sindene i kog blandt sine mednævninge, har der været mange vrede mænd – og kvinder – hos Lumet. Nogle af højdepunkterne i så henseende er Sean Connery i henholdsvis »The Hill« (Højen) og »The Offence (Forhøret) og så selvfølgelig den berømte pantelåner – »The Pawnbroker« (Pantelåneren) – i Rod Steigers indlevede skuespilperson. I »Network« (Nettet) var hysteriets højdepunkt lagt næsten fra starten, og »Prince of The City« (Storbyens prins), der handler om korruption indenfor narkopolitiet, var en tilbagevenden til de pantelånerske dimensioner ud i de store ture.

Øverst: Sagføreren Jacob Ascher (Ed Asner) bliver en slags fadererstatning for Isaacson-børnene. Herover: Børnene ender som voksne i retten.

Også i »Daniel« (Var de skyldige?) fornemmes med det samme alvorstyngden, ligesom skuespillernes udadvendthed er markante: der tales, skændes og grædes en del på en sådan måde, at personerne undertiden kommer til at virke lidt for selvbevidste om deres konflikter. Da Daniel til slut står ved søsterens grav, lidelsesfuldt, men på vej mod en forløsning, kan man godt blive lidt nervøs for, at det er nu de store følelser skal krænges ud. Men det bliver ved ansatsen, for filmen virker ellers gennemgående kontrolleret og stilsikker. Måske hænger det sammen med, at det er Doctorow selv, der har stået for manuskriptet, idet filmen først og fremmest fremstår som et respektfuldt, men alligevel ganske vellykket forsøg på at overføre bogens komplekse mening og idé til filmen.

Som oftest ved romanadaptioner har filmen måttet forenkle en del og udelade noget, men uden at det er gået ud over indtrykket af bogens stofrigdom. Romanens klare struktur med fortids-nutidsplanet er bibeholdt efter bogens princip. Lumet lader nutiden fremtone i kolde og matte farver, mens Isaacson-episoderne er i mere varme nuancer. Denne disponering gør det for det første let at holde sig orienteret i de pludselige spring, samtidig med at filmen hermed formidler indtrykket af periodernes sindbilleder. Isaacsons lever trods deres vanskeligheder med en overbevisning, med et indtryk af en mening, mens Daniels situation afspejler afsondretheden og en søgen. Fortidsplanet skal ligesom i bogen næppe forstås som blot at være Daniels erindringsglimt, men derimod i relation til nutidsplanet som Daniels samlede reflektioner. Dette syntetiseres af filmens tredie plan, hvor Daniel befinder sig uden for det egentlige handlingsplan og indigneret, men nøgternt forelæser over afstraffelsesmetoder gennem tiden, – et fortællertræk, der ligeledes er hentet fra romanen. I stærke billeder med indklip af den horrible elektriske stols komponenter, får Lumet visualiseret, at der kun er teknologien til forskel mellem datidens barbariske parteringer, ophængninger osv., og aflivningsmetoden Isaacsons udsættes for, hvor ofret »bliver en del af kredsløbet«. Dette er historiens gentagelse, erkendelsen om den undertrykkelse, Daniel og de byrdefulde udvalgte må tage på sig.

Lumets måde at levere de store budskaber på kan stadigvæk virke noget anmasende. Det er blevet en film, der i højere grad appelerer til intellektet end til følelserne, men resultatet er som næsten altid hos Lumet ingenlunde uinteressant.

NOTER:

1) Citeret fra Walter og Miriam Schneir: »Invitation to an Inquest«, Pantheon Books, New York, 1983 (1965), p.l.
2) Schneir, p. 479.
3) Schneir, p. 479.
4) Robert og Michael Meeropol: »We Are Your Sons. The Legacy of Ethel and Julius Rosenberg«, Houghton Mifflin Company, Boston, 1975, p. 216.
5) E.L. Doctorow: »Daniels bog«, Gyldendal, København, 1977, p. 103. På dansk ved Inge Rifbjerg.
6) Kosmorama nr. 134, 1977, p. 127.–

VAR DE SKYLDIGE?
Daniel. USA 1983.
P-selskab: World Film Services. A John Heyman Production. **Ex-P:** Sidney Lumet, E.L. Doctorow. **P:** Burtt Harris. **As-P:** John Van Eyssen. **P-leder:** Jennifer M. Ogden. **I-leder:** Tom Razzano. **Instr.:** Sidney Lumet. **Instr-ass:** Burtt Harris, Robert E. Warren. **Manus:** E.L. Doctorow. **Efter:** Egen roman: »The Book of Daniel« (1971), dansk udg. »Daniels bog« (1977). **Foto:** Andrzej Bartkowiak. **Kamera:** Don Sweeney. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Peter Frank. **P-tegn:** Philip Rosenberg. **Dekor:** Bob Drumheller, Philip Smith, John Oates. **Rekvis:** Jimmy Raitt, Billy Bishop. **Kost:** Anna Hill Johnstone. **Garderobe:** Marilyn Putnam, Bill Loger. **Musik:** Bob James samt traditionelle folkesange sunget af Paul Robeson. **Sang:** »Give Peace a Chance« af John Lennon, Paul McCartney. **Tone:** Chris Newman, Richard Vorisek, Dennis Maitland, Jr., Arthur Bloom, Maurice Schell, Peter Odabashian, Marjorie Deutsch.
Medv: Timothy Hutton, Mandy Patinkin, Lindsay Crouse, Ed Asner, Julie Bovasso, Ellen Barkin, Tovah Feldshue, Joseph Leon, Carmen Matthews, Norman Parker, Amanda Plummer, Lee Richardson, John Rubinstein, Daniel Stern, Maria Tucci, Rita Zohar, Ilan M. Mitchell-Smith, Jena Greco, Dael Cohen, Peter Friedman, Will Lee, David Margulies, Colin Stinton, George Axler, Lori Berhon, Alexander Bernstein, Leo Bermester, Burton Collins, Luis Garzon, Rachel Goldman, Martha Greenhouse, Leon Gross, Maggie Jakobson, Joe Kopmar, Joyce Renee Korbin, Hal Lehrman Jr., Rosetta Le Noire, Harry Madsen, Alan Manson, Ron McLarty, Karen Pajak, Isaac Grody Patinkin, Christy Powers, Frederick Rolf, Edward Rowan, Nicholas Saunders, Moses Schiff, Gwen Seliger, Alice Spivak, Nancy Stewart-Hill, Rabbi Sheldon Zimmerman, Sonia Zomina.
Længde: 129 min., 3540 m. **Censur:** Grøn. **Udl:** Nordisk. **Prem:** 3.9.84 – ABCinema.

Over stok og sten

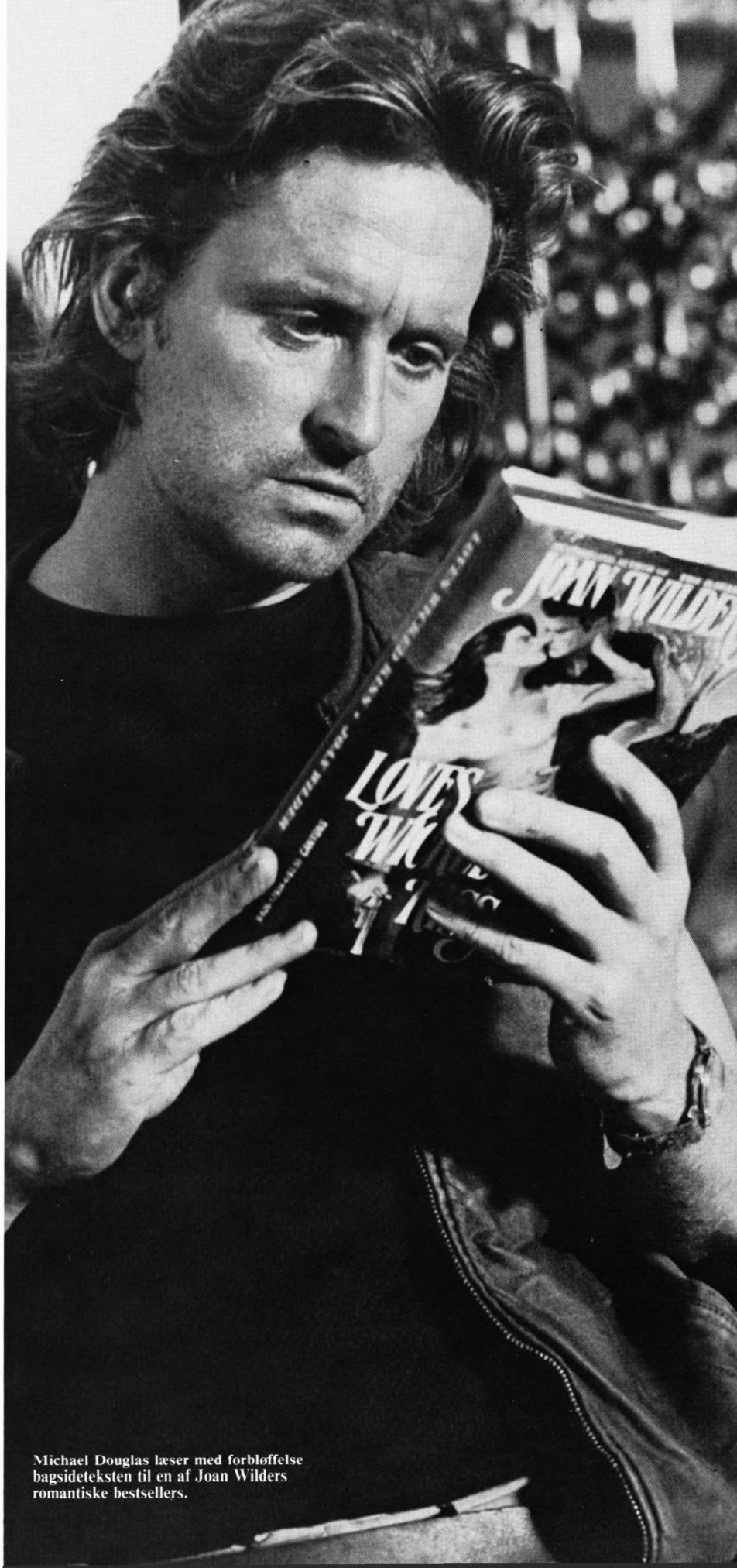
KAARE SCHMIDT SKRIVER OM »NU GÅR DEN VILDE SKATTEJAGT«

»Det var Grogans endeligt – manden, som myrdede min far, voldtog min søster, brændte vores gård og stjal min bibel.« – fra en roman af Joan Wilder

Joan Wilder skriver bestsellers efter recepten: én del adventure, to dele sex og tre dele romantik. Samme ingredienser i omvendt blandingsforhold fyldte for år tilbage Bogklubben Unions bogpakker med mandfolkeromaner af Max Catto, John Masters og et utal af endnu mindre ånder. Spændende læsning var det jo for os hårde hunde, der fik vabler, når vi hentede wienerbrød hos bageren om søndagen. Sådant indhold i tilværelsen er ikke forundt den bløde mand, der kun kan slå sig løs med smuglæsning af kvindfolkenes version – mandfolkeromanen er afløst af »damepornoen«, Judith Krantz, Barbara Cartland og andre litterære kyrofæer.

Mandfolke-filmen takkede af sammen med -romanen. For en kort bemærkning er den nu vendt tilbage. Men, ak, som en parodi på sig selv. Med Indiana Jones som rejseleder kan vi nu grine os tilbage til en disneysk version af det *adventureland,* hvor vi fra cowboyderrækkerne så op til 4-forestillingens helte, John Wayne, Gary Cooper, Bogart.

Den gamle garde er ikke blevet afløst. Trangen til farefulde eventyr oplevet fra fiktionens mindre udsatte lænestol venter dog fortsat på forløsning, så pausen må udfyldes med



Michael Douglas læser med forbløffelse bagsideteksten til en af Joan Wilders romantiske bestsellers.

»Dallas« og lignende erstatningsoplevelser for *the real thing,* den ægte erstatning for de oplevelser, vi aldrig ville udsætte os for i det virkelige liv. Samtidig med at hankønnet svupper rundt i en blanding af Aqua Velva og Woody Allen, så har hunkønnet til gengæld store dage i drømmen om den gode gamle bøf af et mandfolk. The Real Thing. For han svinger sig lige så uhæmmet i lianerne hos Joan Wilder som han gjorde hos Max Catto. Han er stadig Stenansigt, blot romantiseret et par hundrede procent mere.

Joan Wilder skriver romaner som »Treasures of Lust« og »Angelina's Savage Secret«, hvor Angelinas farefulde kærlighedseventyr nøje dækker forfatterens egne dagdrømme i alenetilværelsen i en lejlighed midt i New York. Angelina er damepornoens heltinde, udadvendt og handlekraftig. Lige indtil heltens stærke arme og faste læber på sidste sides *happy end* bringer hende ind i tryghedens sikre favn og havn, mens forfatterens og læserens snøften garanterer Kleenex-aktionærerne en lige så tryg alderdom.

Joan Wilder selv er Angelinas fuldstændige modsætning, et sky indemenneske, der bliver søsyg blot hun vover sig ud på stormagasinets rullende trappe. Ydermere er Joan Wilder selv et fantasifoster, skabt af forfatteren Diane Thomas til filmen »Romancing the Stone«. Pointen er den oplagte, at fiktionen bliver til virkelighed, romance-forfatteren rodes ind i en historie, der kunne være skrevet af hende selv – og faktisk også bliver det. På den måde giver filmen sig selv mulighed for at spille på alle heste på en gang, at fortælle succeshistorien og samtidig distancere sig fra den, at fange både husarerne og feinschmeckerne.

Det er jo nogenlunde det samme Steven Spielberg gør med sine Indiana Jones-film, og den danske titel er da også på jagt efter samme publikum. Debutanten Diane Thomas' næste manus er for Spielberg, instruktøren Robert Zemeckis' to tidligere film havde Spielberg som *executive producer* (»I Wanna Hold Your Hand« og »Used Cars«). Zemeckis' effekter er ikke så ekstravagante som Spielbergs, det tillader et budget på »kun« 9,5 millioner dollars ikke, og det er heller

Joan Wilder (Kathleen Turner) udvikler sig på forbløffende vis fra sky og ængsteligt storbymenneske (øverst) til fuldblods vamp (nederst). I midten ses Michael Douglas og Kathleen Turner sammen med instruktøren Robert Zemeckis.

ikke muligt, når man vælger at optage *on location*. Og Zemeckis er heller ikke nær så dygtig til den slags.

Til gengæld understøtter location-optagelserne – der blev afviklet under forhold, som ikke lader filmens strabadser meget efter – et mere originalt træk i Thomas' manus, nemlig virkelighedens efterligning af fiktionen. Spielbergs film hæver sig over ordinær action ved at gøre det usandsynlige vildt usandsynligt. Thomas-Zemeckis' film hæver sig over Spielbergs ved at gøre det vildt usandsynlige en lille smule sandsynligt (uden på nogen måde at forfalde til det seriøse, rolig, budskaber kan stadig sendes gennem Western Union). På den ene side udleveres romancelitteraturen nådesløst, og på den anden side bildes vi ind – med et kraftigt blink i øjet – at alt vrøvlet faktisk kan foregå. Joan Wilder skriver selvfølgelig sin hidtil bedste (værste) roman direkte over de løjer, hun oplever i løbet af filmen. Og hun tilføjer sin sædvanlige happy end, der ender med at gå i opfyldelse.

Joan er som nævnt sin egen heltindes modsætning, men da en MacGuffin får anbragt hende blandt amerikanske gangstere, lokale narkosmuglere, morderisk milits, en flosset lykkeridder og krokodiller og slanger midt i Colombias jungle – så klarer hun paragrafferne på en måde, der får både Angelina og Indiana Jones til at blegne. Hvordan? Elementært!, hun kender jo alle trickene fra sine egne bøger. Hun har helt konkret forfatteren med sig. Og de gange, hvor andre personer når op på siden af hende, er det selvfølgelig fordi de også har læst hendes bøger. Som for eksempel en skydegal narkosmugler, der ude i det vilde smelter som smør, da han opdager at pigen, han ville sende til himmels, er identisk med hans yndlingsforfatter.

Filmen begynder *in medias res* med en hårdtpumpet erotisk voldsscene i westernmiljø, hvor en afklædt heltinde har held til at dræbe Grogan, den ulækre voldtægtsmand, før hun til tonerne af det imposante tema fra Cinerama-superwesternen »Vi vandt vesten« rider sin udkårne i møde i den nedgående sol (det var så gennemført, at folk i biografen troede det var en forkert film). Det viser sig at være slutningen på den roman, Joan Wilder tårevædet lægger sidste hånd på. Da hun hen mod slutningen af filmen har sit *last showdown* med ærkeskurken, citerer han romanens skurk (»Vil du dø hurtigt som slangens hug eller langsomt som sirup i januar?«), hun efterligner heltindens forsvar, men han parerer. Første gang, vi så ham, havde han en af hendes bøger under armen!

Og så går det ellers over stok og sten i eventyrlandet med insekter på størrelse med skraldevogne, med kæmpeslange ristet over lejrbål af marihuana, med en afdød smuglerpilot med Grateful Dead på ryggen – pr. lian over kilometerdybe slugter, pr. mudderekspres lodret ned ad bjergsider, pr. machete gennem vægtyk regn og regnskov, pr. Renault 4 ned ad noget, der ligner Victoria-vandfaldet. Og bag dem fløjter kuglerne uden nogensinde at ramme, og de noget perverse gangsteres krokodillefarm holder kæberne parat til at modtage henholdsvis ærkeskurken og skatten, da den tid kommer.

Det sidstnævnte forsøger vor lykkeridder at rette op på. Han får lige fat i dillens hale, da den forsøger at gøre

Filmens instruktør Robert Zemeckis.

sig usynlig gennem kanonporten i et gammelt sørøverfort, men distraheres af *the damsel in distress*. Dillen forsvinder og han efter den. Tilbage i New York dukker han op med sin drøm, en kæmpe sejlbåd, på hjul uden for hendes gadedør. Før de ruller mod fjerne himmelstrøg får vi lige præsenteret hans krokodilleskindsstøvler!

Efter de senere års parodier på adventure-genren (som også et par festlige TV-serier har dyrket, »Opgave i Singapore« og – vist fra Sverige – »Guldabens hemmelighed«) er turen altså kommet til parodien på den mere aktuelle dameporno. Som sådan er »Nu går den vilde skattejagt« en *first*, og den er samtidig sin filmtradition bevidst. Helt i parodiens ånd får vi i samme ombæring fikse henvisninger til alt fra »The Outlaw« (begyndelsen) over Rider Haggard (»Kong Salomons miner« o.s.v.) til »Afrikas dronning« (Bogart-Hepburn opdateret, da den skrammede eventyrer efter en rutchetur ned ad et bjerg lander præcis med hovedet mellem den endnu jomfrunalske heltindes ben). Parodien, og humoren i det hele taget, er forfriskende, fordi filmen ikke forsøger at overgå sine forbilleder i ophobning af *special effects* men nærmest afvikler dem skødesløst – som underfundig *slapstick* – i sikker tro på, at historien er begavet nok til at stå på egne ben. Det er den, og det gør den. Fra *cliffhanger* til *cliffhanger*.

Filmen er produceret af Michael Douglas, der efter en masse håbløse roller i B-film i 70'erne (debut 1969) og fire år som Karl Maldens partner på TV i den udmærkede politiserie »The Streets of San Francisco« slog igennem som seriøs producent og skuespiller (kameramanden) med »Kina Syndromet«. I »Nu går den vilde skattejagt« spiller han helten, og i sine bedste øjeblikke gør han det så godt, at faderen (Kirk) ikke har noget at skamme sig over. Men billedet stjæles nu ligegodt af Kathleen Turner, hvis vampede »Body Heat« er erstattet af en naturlig hverdagscharme og sødme, der sikrer den dobbeltbundede jordforbindelse, som giver filmen det ekstra niveau over konkurrenterne. Hun ville have været hele filmen værd, hvis den ikke havde været det i forvejen.

Kaare Schmidt

NU GÅR DEN VILDE SKATTEJAGT
Romancing the Stone. USA/Mexico 1984. **P-start:** 11.7.83.
P-selskab: 20th Century-Fox/El Corazon Producciones S. A. **P:** Michael Douglas. **Co-P:** Jack Brodsky, Joel Douglas. **I-ledere:** John Schofield, Carlos Rodriguez. **P-samordner:** Nikki Allyn Grosso. **Instr:** Robert Zemeckis. **Instr-ass:** Joel Douglas, Javier Carreno, Jose Maria Ochoa. **2nd unit-instr/stunt-instr:** Terry Leonard. **Manus:** Diane Thomas. **Foto:** Dean Cundey, (2nd unit) Richard Hart. **Kamera:** Robert Thomas **Farve:** DeLuxe. **Optisk-E:** Peter Bloch, Kerry Colonna. **Klip:** Donn Cambern, Frank Morriss. **P-tegn:** Lawrence G. Paull. **Ark:** Augustin Ituarte. **Kost:** Marilyn Vance (design), Gilda Texter (sup). **Musik:** Alan Silvestri. **Arr:** James Campbell. **Titelsang:** Af og med Eddy Grant. **Musikbånd:** Thomas Carlin. **Tone:** Bill Kaplan, Charles L. Campbell, Robert Knudson, Robert Glass, Don Digirolamo, Larry Carow, Samuel C. Crutcher, Michael Dobie, Louis L. Edemann, David Pettijohn, Roger Sword, Dennis Sands.
Medv: Michael Douglas, Kathleen Turner, Danny DeVito, Zack Norman, Alfonso Arau, Manuel Ojeda, Holland Taylor, Mary Ellen Traninor, Eve Smith, Joe Nesnow, José Chavez, »Chachita«, Camillo Garcia, Rodrigo Puebla, Paco Morayta, Jorge Zamoro, Kym Herrin, Bill Burton, Ted White, Manuel Santiago, Ron Silver, Mike Cassidy, Vince Deadrick, Sr., Richard Drown, Joe Finnegan, Jimmy Medearis, Jeff Ramsey, **Stunts:** Vince Deadrick, Jr., Jeannie Epper, Dean Jeffries, Gerald Moreno, Tracy Keehn, Eurlyne Epper, Raul Martinez, Victor Moreno Jr.
Længde: 106 min., 2890 m. **Censur:** Grøn. **Udl:** Columbia-Fox. **Prem:** 14.9.84 – Palads + Cinema 1-8 + Palladium.

ANNETTE WERLBLAD

1984

I 1949 udkom George Orwells roman »1984«, hvori han forestillede sig verden i fremtiden som beboet af mekaniske, kønsløse mennesker under et totalitært styre, hvis eneste mål var magt for magtens egen skyld. Nu er vi nået til år 1984 og der er over hele Europa blevet afholdt 1984-konferencer som en slags hyldest til Orwell. Det er vel således ikke overraskende, at en filmatisering af Orwells roman, instrueret af Michael Radford, netop er udsendt.

Man kunne vel i denne anledning undre sig over hvorfor »1984« har haft en så dyb indflydelse på os, som den har. I sin artikel »Politics and the English Language« fra 1946 udtrykte George Orwell bekymring over vanhelligelsen af sproget i hverdagen. I »1984« er hans mest dybsindige og overbevisende skildring menneskehedens enfoldiggørelse via sprogets fordærv. »Partiets« mest djævelske aggression består således i at reducere tale- og skriftsproget, og som følge deraf menneskets tankevirksomhed, til tre slogans, »War is peace,« »Freedom is Slavery,« og »Ignorance is Strength,« og et par hundrede på forhånd givne kombinationsmuligheder. Den udtærede Winston Smith, bogens hovedperson (i filmen spillet af John Hurt) gør oprør ved at *skrive* en dagbog, hvori han, for at overleve mentalt, opfinder sine personlige modslogans: *»Thoughtcrime does not entail death: thoughtcrime is death,«* og *»Freedom is the freedom to say that two plus two make four. If that is granted, all else follows.«*

Som følge af, at det, der ligger Orwell dybest på sinde er det engelske sprog, ligger det i sagens natur, at filmen adskiller sig radikalt fra hans bog. Den modstår til sin store ros fristelsen til at overtage bogens mystisk kolde, maskiniserede fremtidsmiljø, og den verden *partiet* færdes i, er i stedet lettere, men meget virkningsfuldt, middelalderlig. Winstons arbejdsplads i *sandhedsministeriet* er således ikke det teknologiserede skrivebord, vi møder hos Orwell, men et enkelt mørkt træbord med en sort/hvid fjernsynsskærm (ikke skyggen af computere) og en lille kakkelovn. Da Winston henimod slutningen bliver opdaget og arresteret af *tankepolitiet*, torteres han da heller ikke ved hjælp af elektrochok, men på en ældgammel pinebænk.

Det London, der omgiver Winston er, ligesom hos Or-

well, et arkanisk, beskidt og faldefærdigt *wasteland,* som er henlagt i et gudsforladt halvmørke og ikke det progressive, teknologiske samfund, man kunne forvente. Stemningen minder faktisk en del om den vi finder i en anden nyligt filmatiseret fremtidsroman, nemlig Doris Lessings *»Memoirs of a Survivor«* (»En overlevendes erindringer«). Men der er ét element i Winstons hverdag, som filmen går let henover. I analogi med bogen er der i filmen opstillet fjernsynsskærme med et billede af folkets leder, *Big Brother,* overalt, på offentlige såvel som private steder. Men skønt disse konstant kværner løgnagtige og forvrængede oplysninger ud til befolkningen, bliver deres evne til også at overvåge dem kun perifert illustreret. Orwell gør sig store, og særdeles vellykkede anstrengelser for at udtrykke Winstons overvældende følelse af klaustrofobi og (da han indleder et forhold til pigen, Julia) paranoia ved at være under stadigt opsyn. I filmen virker den evige tilstedeværelse af Big Brothers store øjne kun lettere foruroligende, og Winstons illusoriske lettelse over at finde et tilflugtssted over antikvitetsforretningen er da heller ikke nær så kraftig som i bogen.

Denne udeladelse har dog en funktion. Hos Orwell er Winstons følelse af indespærring, den psykiske vold, der udøves imod ham, så stærkt beskrevet, at hans tortering, den fysiske vold, i sammenligning virker mindre grufuld. Når Radford således næsten udelader Winstons klaustrofobi, er det for at hans pinsler i filmens sidste scener, fysiske såvel som moralske, skal træde klarere frem. Dette lykkes hovedsaglig på grund af skuespillet i disse scener. John Hurt ser om muligt endnu mere medynksvækkende ud som Winston Smith, – menneskehedens sidste repræsentant – end han gjorde som elefantmanden for et par år siden.

En del af bogens intellektuelle indhold er i filmen eksternaliseret ved hjælp af Hurts *voice-over,* men meget lidt af det er som sådan visualiseret. Et vellykket eksempel er dog Winstons »Golden Country,« den gyldne uskyldens eng, som han fantaserer om. I filmen når han i drømme denne eng gennem en dør, hvorpå der står »101«, navnet på det mest frygtede torturkammer. Hver gang han åbner døren er ens lettelse over det uventede smukke syn, der møder én så stor, at det tager et par sekunder inden det går op for én, at det man ser slet ikke *er* en gylden eng, men et livagtigt *billede* af en gylden eng: selv den fantasiverden, Winston forsøger at flygte til er altså kunstig og todimensional.

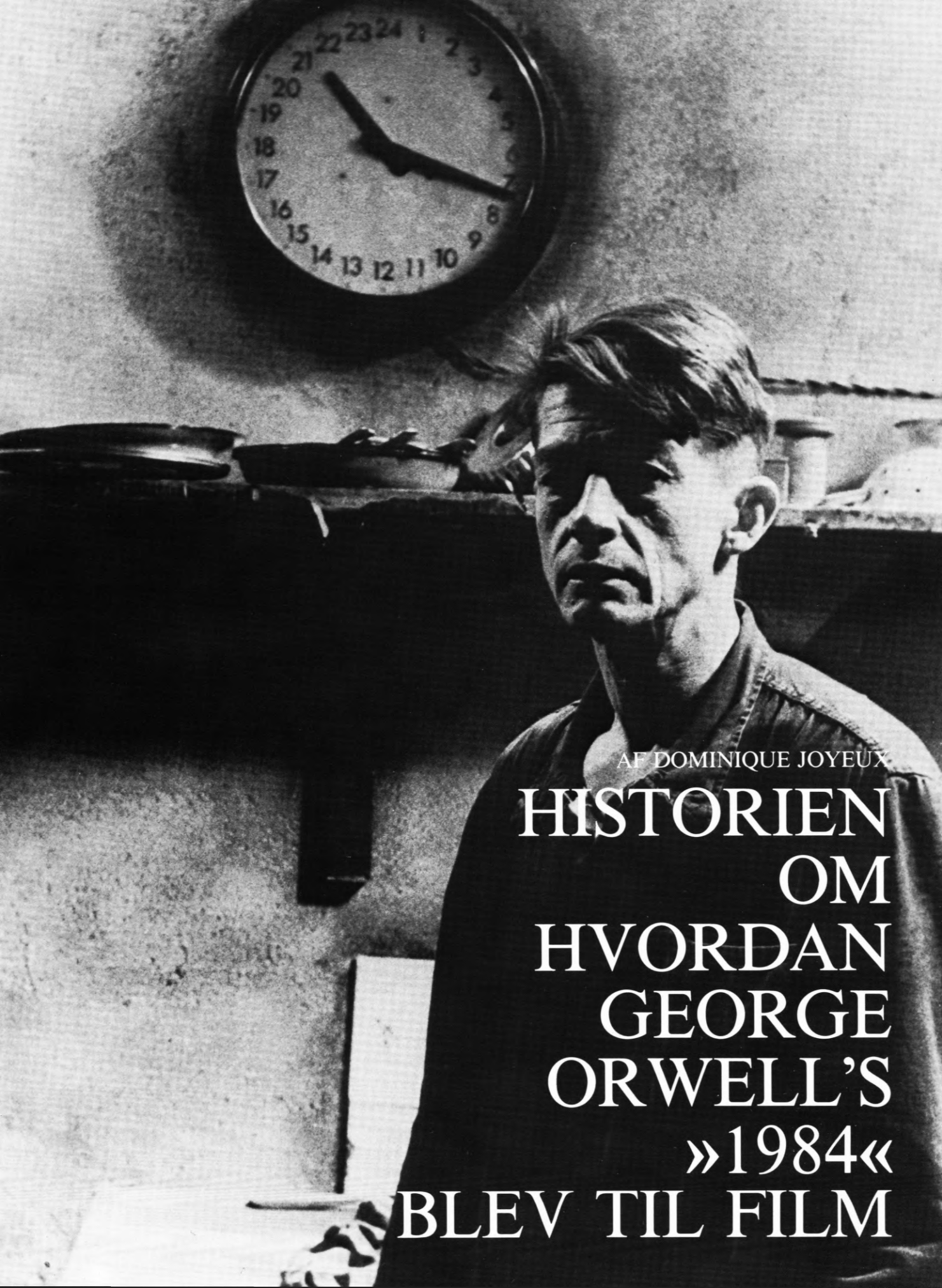
I virkeligheden er det nok bevidst, at Radford ikke har forsøgt at visualisere Winstons indre overvejelser. Det lykkes nemlig filmen implicit at gengive nogle af idéerne. Især takket være John Hurt og Richard Burton (som spiller det aldrende partimedlem O'Brien). I et underfundigt samspil formår de at bibringe publikum Winstons voldsomme og ambivalente følelser overfor O'Brien, der skiftevis optræder som frelser og som bøddel. Det er en behagelig overraskelse at se Burton (der jo som bekendt døde kort tid efter optagelserne) så veloplagt: det havde været en skam om hans intetsigende fremstilling af Richard Wagner skulle være blevet stående som et sidste minde.

Desværre er pigen Julia, der hos Orwell er mangefacetteret og som indirekte bidrager til Winstons dybere forståelse af omverdenen, lige så todimensional som den gyldne drømmeeng. Ikke blot er Suzanna Hamilton øjensynligt en skuespiller af begrænset talent, der har svært ved at slippe væk fra Julias strenge offentlige ydre og som derfor aldrig fanger hendes frydefulde indre personlighed. Hun er også en helt forkert fysisk type: det hårde, benede udseende, Julias krop i romanen antager efter at hun er blevet torteret, har hun i filmen lige fra den første scene.

Slutteligt ligger året 1984 ikke, som det gjorde for Orwell, 35 år ud i fremtiden. Radfords film er optaget i perioden fra april til juni 1984, samme tidsrum som romanen omhandler, og det er af og til tydeligt, at man har skyndt sig en smule for meget for at overholde denne poetiske tidsfrist og i farten overset detaljer. Til trods herfor er *1984* dog en absolut intelligent og til tider mareridtsagtig film, som især udviser mod og originalitet i sine afvigelser fra Orwells mesterværk. Den er andet og mere end blot et kommercielt foretagende. Dens sidste scene er således erindringsværdig: Winston Smith er endelig blevet omvendt til troen på at *partiet* og ikke hans sanser fortæller ham sandheden: ikke blot han, men også filmens publikum kan nu tydeligt *se,* at Big Brothers enorme åsyn ikke, som før er strengt og tyrannisk, men derimod mildt og velgørende.

1984
Nineteen Eighty-Four. England 1984.
P-selskab: Virgin Films/Umbrella-Rosenblum Films. **Ex-P:** Marvin J. Rosenblum. **P:** Simon Perry. **Co-P:** Al Clark, Robert Devereux. **As-P:** John Davis. **P-leder:** Gladys Pearce. **Instr:** Michael Radford. **Instr-ass:** Chris Rose. **Manus:** Michael Radford. **Efter:** Roman af George Orwell: »1984« (1949), dansk udg: »1984« (1950). **Foto:** Roger Deakins (farve). **Klip:** Tom Priestley. **P-tegn:** Allan Cameron. **Ark:** Martin Hebert, Grant Hicks. **Kost:** Emma Porteous. **Sp-E:** Ian Scoones. **Musik:** Donimic Muldowney. **Tone:** Bruce White.
Medv: John Hurt, Richard Burton, Suzanna Hamilton, Cyril Cusack, Gregor Fisher, James Walker, Andrew Wilde, David Trevena, David Cann, Anthony Benson, Peter Frye, Roger Lloyd Pack, Rupert Baderman, Corinna Seddon, Martha Parsey, Marelina Kendall, P.J. Nicholas, Lynne Radford, Pip Donaghy, Shirley Stelfox, Janet Key, Hugh Walters, Phyllis Logan, Pam Gems, Joscik Barbarossa, John Boswall, Bob Flagg.
Længde: 106 min. (stopur). **Udl:** Copenhagen Film Co. **Prem:** 2.11.84 – Palads + Dagmar + Cafebiografen (Odense) + Øst for Paradis (Århus) + Biografen (Nørresundby).

Winston (John Hurt) på pinebænken udspørges af O'Brien (Richard Burton).



AF DOMINIQUE JOYEUX

HISTORIEN OM HVORDAN GEORGE ORWELL'S »1984« BLEV TIL FILM

– OG ET INTERVIEW MED JOHN HURT

Det lykkedes mig at få et interview med John Hurt før filmen havde premiere i London, i september måned.

Men historien om hvordan Orwell's »1984« blev til en film begynder med en tilfældig bemærkning for et års tid siden. . .

. . . Over en frokost i en London restaurant sidste år i oktober, talte instruktøren Michael Radford med sin producent Simon Perry. Og for lige at introducere Michael Radford, kan jeg nævne, at hans film »Another Time, Another Place« (kun vist i Danmark på Filmmuseet) har vundet adskillige priser rundt om i Europa og at der verserer en historie om den som engelske film *aficionados* holder meget af. Den drejer sig om Godards syn på »Another Time, Another Place«: Godard blev for nogle måneder siden af en repræsentant for et engelsk fjernsynsselskab spurgt om han kunne tænke sig at lave en dokumentarfilm om engelsk film og engelske instruktører. Godard afslog med den begrundelse, at man umuligt kunne lave en sådan film eftersom englænderne ikke have nogen som helst idé om at lave virkelige film. De kunne kun fortælle historier.

Hurtigt spurgte manden derpå Godard, om han så ikke kunne lave en dokumentarfilm om hvorfor englænderne *ikke* kan lave film. Dette forslag lød mere acceptabelt og Godard bad derfor om tid til at overveje.

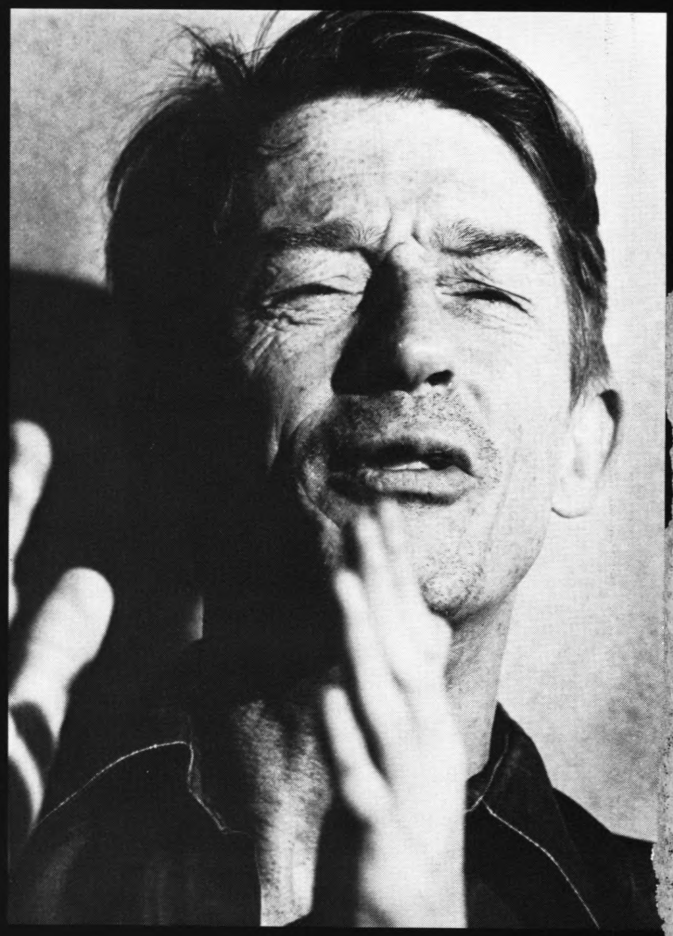
Nogle uger senere blev Godard mindet om projektet og det forlyder at telegrammet, han sendte, lød som følger:

»Kan ikke længere lave en dokumentarfilm om hvor umulige englænderne er til at lave film. Stop. Har lige set »Another Time, Another Place«.

Men tilbage til Radford. Han nævnte altså for producenten Simon Perry, at han altid havde kunnet tænke sig at lave en film over Orwell's »1984«. Men han mente, at muligheden for at lave en film over bogen og lade den komme i selve året, var så nærliggende en idé, at der måtte være en eller anden, et eller andet sted, der allerede var i gang med et sådant projekt. Det mente Perry nu ikke var tilfældet. Han havde i hvert fald hverken læst noget om det i sine fagblade eller hørt det hvisket i filmkredse.

Efter frokosten gik Perry derfor hen for at undersøge hvor rettighederne befandt sig, og han opdagede, at de, syv dage før Mrs. Orwell's død, var blevet solgt til en Chicagosagfører ved navn Marvin Rosenblum.

Sidst i oktober svarede Rosenblum på Perrys forespørgsel om mulighederne for at filmatisere bogen, at han havde fået skrevet et meget dårligt manuskript, men at han allige-



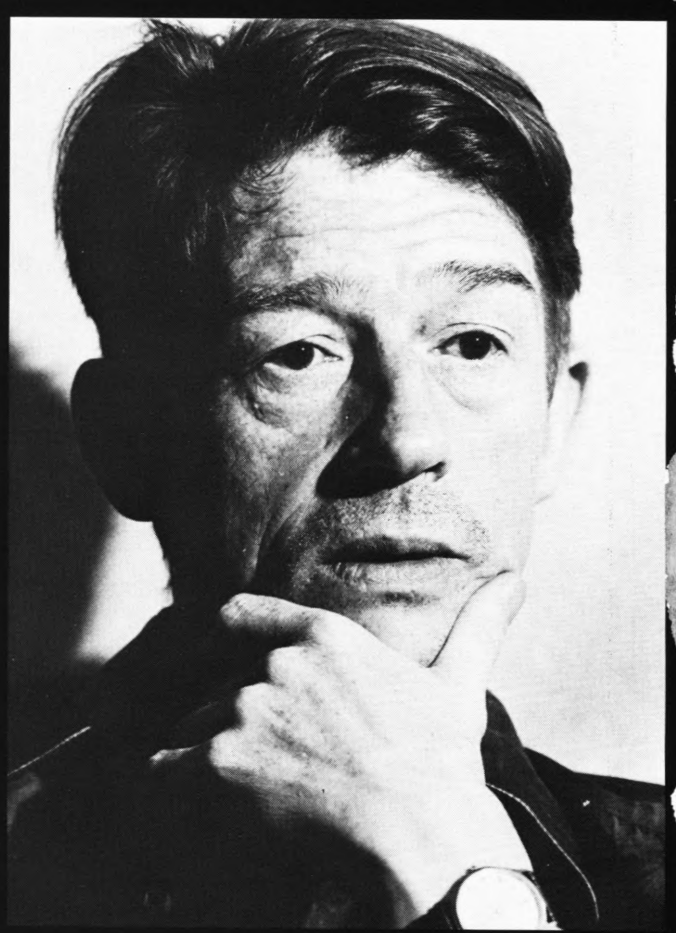
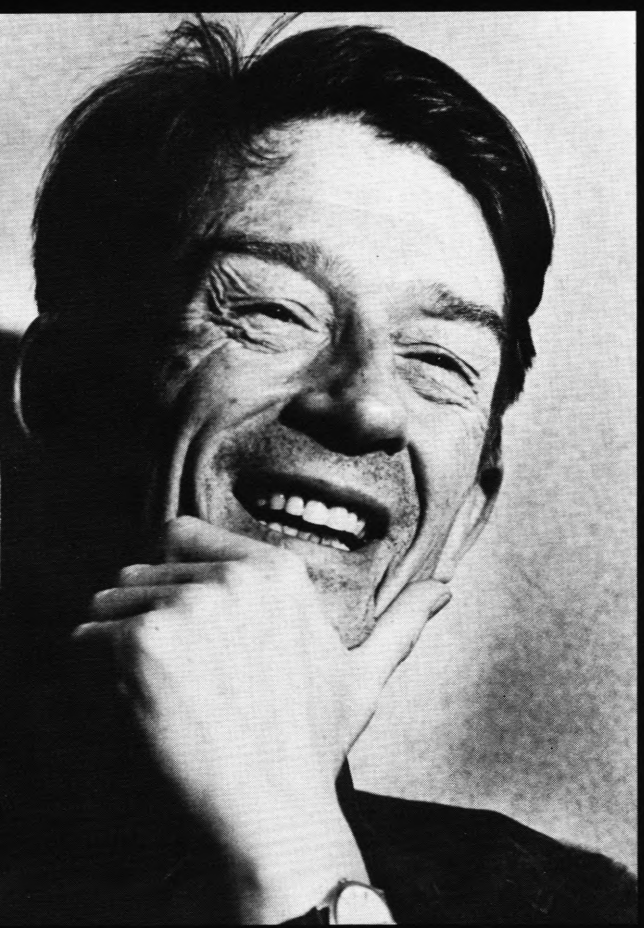


Foto: MARK CAIRNS.



vel tøvede noget med at sælge rettighederne igen. Folk som Francis Ford Coppola var interesserede, men de ville lave en stor science-fiction film ud af romanen, og Rosenblum havde lovet Orwell's enke, at hvis »1984« nogensinde skulle filmatiseres, så skulle det være i en udgave, der lå så tæt på George Orwell's original, som muligt.

Da Radford og Perry hørte dette, sendte de en video af »Another Time, Another Place« over til Rosenblum, som så den og – med John Hurts ord *»was absolutely ecstatic«*. Han telegraferede tilbage og meddelte, at hvis de kunne skrive et manuskript og finde tilstrækkeligt med penge til omkring jul, så ville han gå ind i produktionen og levere gratis filmatiseringsrettigheder.

Skyndsomst drog Radford så afsted til sin lejlighed i Paris for at skrive en drejebog, mens Perry blev i London og forsøgte at rejse pengene. En af dem han opsøgte var skaberen af pladeselskabet »Virgin Records« Richard Branson, der syntes vældigt godt om ideen. Og i løbet af januar måned havde man fået de nødvendige penge og kunne indlede forberedelserne til filmen. I marts begyndte selve optagelserne og den færdige film var klar til distribution i september. Elleve måneder tog det kun fra ideen blev undfanget til hele filmen var lavet. Hvilket må være noget af en rekord for en film med et multi-million pund budget.

At høre John Hurt tale om »1984« var ligesom at høre et menneske fortælle om dets indtryk fra en rejse til et fantastisk, fjerntliggende land. En entusiastisk lobhudling af et sted, som kun få kender, men som han er sikker på at folk vil overgive sig til, når de først har set det.

– Jeg ved at bogen rørte mig dybt, da jeg læste den som sekstenårig, i 1956. Jeg fandt det let at identificere mig med Winston eftersom jeg selv stammer fra Nordengland, som kan være et meget beklemmende område. Også jeg måtte træffe beslutninger ligesom Winston: Hvordan kunne jeg komme væk fra det skrækkelige sted? Hvordan skulle jeg kunne det, når jeg ikke engang vidste hvad jeg ville eller hvad jeg kunne. Det eneste jeg vidste var, at jeg ville væk. Det forekom at være en fuldstændig urealisabel drøm.

For Winston var det åbenbart lidt anderledes. Han vidste, at det var sket med ham i det øjeblik, han tænkte på at flygte. Han havde begået »thoughtcrime« – tankekriminalitet. Ved at *ønske* at flygte og ved at *ønske* at ændre sit liv, havde han underskrevet sin egen dødsdom – hvilket imidlertid ikke gør hverken bogen eller filmen deprimerende. Begge steder er det nemlig muligt for Winston at sige, hvad der er nødvendigt for ham, selv om han står over for sin undergang.

»1984« er en fantastisk, moderne tragedie. Winston er et menneske, der fra starten er peget ud som individ, ligesom i »Lear« og »Hamlet«. Det er ren tragedie, og Winstons fald er uundgåeligt. Men jeg finder det ikke deprimerende af den simple grund, at man kan lære så meget af historien i »1984«.

Det var Michael Radford, der bad mig spille Winston. Og jeg synes det er heldigt, at rollen kom til mig på et tidspunkt, hvor jeg har den rigtige alder. Vi er nogenlunde lige gamle i bogen og i det virkelige liv. Winston er en af de få roller jeg kunne finde på at betale for at få, og jeg har været dobbelt heldig ved at skulle spille den i en film af Michael Radford. Jeg har ventet tyve år på at få lov til at arbejde sammen med en instruktør som ham. Når jeg skal arbejde med en instruktør, er jeg mere interesseret i at få en allieret end i at få en dommer. Jeg kan faktisk næsten ikke

arbejde sammen med en dommer. Sådan foregår det jo i Amerika med denne *Big Daddy*, der mener, at kameraet har to sider: Deres side og Vores side – og *never the two shall meet!*

Med virkelig gode instruktører sker sådan noget aldrig. Det jeg er interesseret i er ærlighed. Og det har Michael Radford til overflod.

Et andet plus var at arbejde sammen med Richard Burton. Jeg erindrer at have set ham spille Hamlet i *the Assembly Rooms* i Edinburgh, da jeg var tretten år. Jeg husker det som en meget stor præstation. Det var første gang, jeg havde set nogen på en scene med så megen *økonomi* og et sådant *nærvær.*

Da jeg mødte ham i virkeligheden, i forbindelse med filmen, viste han sig at være helt anderledes end det jeg havde forventet. Jeg gik ud fra – således som man jo måtte tro det af pressens omtale af ham – at han var meget vildere. Måske skyldtes det hans kone Sally, men i hvert fald opførte han sig eksemplarisk. Hans entusiasme udsprang også af hans tro på filmen. Ligesom mig havde han altid ønsket at spille med i »1984«, og han gjorde det – så vidt jeg ved – for en gage, der lå langt, langt under hans sædvanlige pris.

Jeg lærte ikke – som folk altid tror – noget af ham med hensyn til skuespiller-teknik. Han er nemlig ikke en af dem, man lærer af. Man kan ikke lære noget af Brando, man kan ikke lære noget af James Dean og man kan altså heller ikke lære noget af Burton. De er hvad de er, og det, de kan, er umuligt at lære.

Der har selvfølgelig allerede været snakket om Oscars i forbindelse med »1984«, men det betyder virkelig intet for mig hvis jeg skulle gå hen og få en sådan pris. På den anden side, så forekommer det mig, at mennesker er så overordentlig glade for belønninger – altså er det meget smigrende at få en. Jeg ville derfor nok gøre som Sir Ralph Richardson anbefalede: Vær glad én dag og se så at komme videre med resten af dit liv.

Hvis man vinder en Oscar, hjælper det naturligvis en til at få de roller, man gerne vil have. Det får folk til at lægge mærke til en, men det er også farligt. Det hjælper til at få roller i kæmpebudget-film, som man egentlig slet ikke ønsker at medvirke i, og i hvilke man oven i købet bliver *miscasted* og tilmed kun fungerer som en lille del af hele kagen.

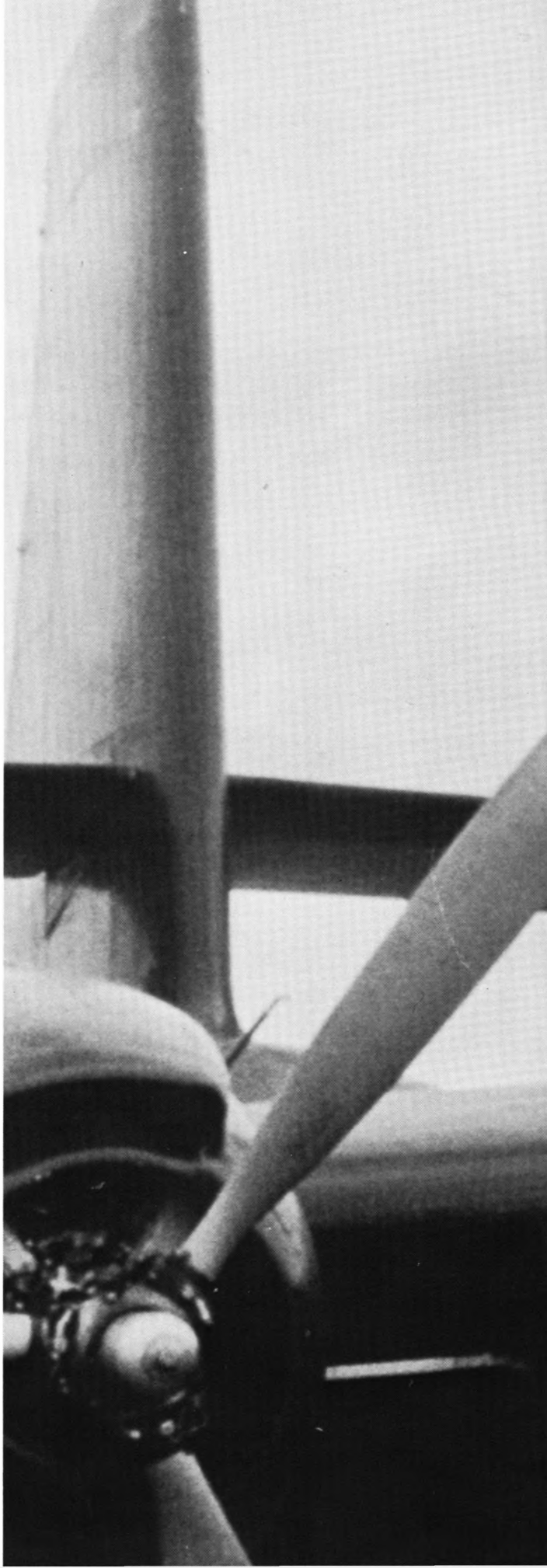
En Oscar kan skaffe én en formue, men den sørger ikke for at få en million-dollar film til at lette, hvis publikum ikke bryder sig om den. Og en Oscar kan faktisk gøre det sværere at få gode roller, fordi alle forestiller sig at man så er mere besværlig, dyrere, og at ens laster efterhånden får overtaget, hvilket jo er en ganske forståelig frygt, set fra en producents synspunkt.

Jeg prøver at bevare et filosofisk greb om tingene. »Det er en klog mand, der ingenting ved«. Hvad mig angår, så er hver ny film begyndelsens begyndelse. Ligegyldigt hvad man tidligere har lavet, så betyder det ikke særligt meget bortset fra måske at give én et vist mål selvtillid. Men også dette er begrænset. Intet af det jeg har lært ved at forberede mig til rollen som Winston Smith i »1984« vil kunne hjælpe mig i min næste film.«

Et sidste spørgsmål. Vil John Hurt stadig være skuespiller om tyve år?

»Hvis jeg lever, så vil jeg – hvis nogen kunne tænke sig at bruge mig. Helt ærligt, så er jeg temmelig sikker på at jeg stadig vil spille om tyve år – om jeg så skal spille for mig selv.«

Oversat af Jan Kornum Larsen.



HERZOGS DRØMME OM HIMMEL OG JORD

AF JAN KORNUM LARSEN

Flyvemaskinen – den store grønne myre – måles op for at kunne indgå i stammens mytologi.

Ved hjælp af mineselskabets maskiner lykkes det at anlægge en landingsbane, så stammen kan modtage sin bestikkelse. Her er politiet kommet til stede, fordi en af aboriginerne – mod forventning – er stukket af med flyet.

»The 20th. Century should be called off for lack of Interest« siger Lance Hackett – geologen, der fungerer som en slags hovedperson i Herzogs »Where the Green Ants Dream«. Bemærkningen falder med et smørret grin og den umiddelbare anledning er, at elevatoren som han befinder sig i, er gået i stå imellem to etager. Men filmen understreger tydeligt, at der er tale om mere end blot en kvik bemærkning. For Herzogs skyld kunne man gerne aflyse størsteparten af det Tyvende Århundrede.

Elevatoren der ikke fungerer; digitalurene der ringer i utide og kun dårligt lader sig stoppe eftersom man har glemt *the instruction booklet;* det sofistikerede måleudstyr der kan finde uran, men ikke forsvundne hunde; militærfly, som først og fremmest kan anvendes til at føre krig med, men som til nød også lader sig bruge som bestikkelse af »primitive« uraustraliere – alle disse tekniske bekvemmeligheder er så funktionsrettede, at de, snarere end at fungere som hjælpemidler og lade sig anvende af os til praktiske formål, på det nærmeste er kommet til at bestemme *vores* liv.

Bekvemmeligheden, ønsket om et let liv, troen på teknikken er i hvert fald *ikke* Herzogs stræben. Snarere tværtimod. Og her er det så, at man som tilskuer enten må springe fra og kalde ham en reaktionær fantast eller acceptere, at hans *passion* for drømmere og andre lidenskabelige outsidere er væsentlig. Det, Herzog for mig at se repræsenterer i ekstrem grad, er netop *interessen.*
Interessen for oprindelsen, blandt andet. Hans egen – hvorfor søge at skjule, at Herzog er en stor egocentriker – men igennem den, også vores fælles udspring.

II

I »Lebenszeichen« fra 1967 hedder hovedpersonen Stroszek(!) og udgangspunktet for denne film, der foregår på den græske ø Kos, var et ønske fra Herzogs side om at besøge øen hvor hans bedstefar havde arbejdet som arkæolog (han blev senere tosset og Herzog beundrede ham meget). »Lebenszeichen« er historien om en tysk soldat, der såres og sendes på rekonvalescens til et ligegyldigt fort i det græske øhav. Lidt efter lidt lader han sig bemægtige af lyset, solen, landskabet og militærlivets trummerum, for endelig, til sidst, at gå amok og blive ført bort af en lastvogn. Hvorpå støvet – som han symbolsk og i praksis har hvirvlet op – atter lægger sig over landskabet.

I denne, Herzogs første spillefilm finder man jo faktisk et forløb, der i betragtelig grad minder om »Where the Green Ants Dream«: landskabet, det futile liv, galskaben, og endelig naturens evne til at opsluge mennesket; temaer, der varieres i hver eneste af Herzogs film og som altså både udspringer af hans ønske om at opsøge sin egen fortid – man kunne næsten kalde det en familietradition – idet hans bedstefar altså blev sindssyg efter hele sit liv at have beskæftiget sig med *jorden,* mens hans far skal have været en »slags genial vagabond«,[1]) og Herzog selv har som bekendt aldrig ladet en lejlighed til at erklære sig selv for tosset glide sig af hænde. Netop bevidstheden om at kunne »lette« gør det desto mere vigtigt for ham at dyrke sin fascination af landskaberne. Mere jordbundet en fantast end Herzog, eksiste-

Til højre i billedet ses »sangens vogter« – Wandjuk Marika.

rer næppe. Han er i sine lykkeligste øjeblikke en luftspejlingernes registrator således som Emmanuel Carrère forklarer det i sin monografi om Herzog: »Er en luftspejling netop ikke en vision af noget der ikke eksisterer, i hvert fald ikke på det sted, hvor man ser det; måske meget længere væk, men i alle tilfælde ikke nogen hallucination af rent personlig, psykologisk art. En spejling er et billede fra et andet sted, der kommer til syne dér hvor det ikke burde være, men som kan ses uden at man kan drage synet i tvivl. Et fysisk fænomen. Den er på en eller anden måde i kraft af at være en objektiv vision, indiskutabel og dermed den eneste form for syn, som kan interessere Herzog, der, uden at vide det, er fjende af al subjektivitet«.[2])

I forbindelse med »Where the Green Ants Dream« er det naturligvis her først de fantastiske billeder af skypumpen, man kommer til at tænke på – selve naturens helt uvirkelige forening af himmel og jord. Det faktum, at billederne er grovkornede, mærkeligt stakkato i deres bevægelser (opblæst 8 mm film ligesom drømmesekvensen i »Kaspar Hauser«) har Herzog givet en særlig dimension ved at lade dem ledsage af Faurés *Requiem.* Autentiske syner, der er ved at afgå ved døden *for lack of interest.*

Oprindelsesproblemet, Herzogs søgen efter noget der er ved at gå tabt, får ham til at opsøge outsidergrupper: dværge (i »Auch Zwerge haben klein angefangen« fra 1969), thalidomidbørn (i »Behinderte Zukunft«, en kortfilm fra 1970) og mennesker, der hverken kan høre eller se (i kortfilmen »Land des Schweigen und der Dunkelheit« fra 1971), med det formål at lære noget om sanseindtryk, som går tabt hos »normale«.

Formentlig er det også derfor, at Herzog har valgt at beskæftige sig med verdens ældste folkeslag – *Aborigenes.* Et folk, der indtil for ganske nylig har levet med stort set samme mytologi i 40.000 år, og hvis *drømme* selvsagt har Herzogs helt særlige interesse. De mener for eksempel ikke, at børn er resultatet af seksuelt samvær – hvilket ikke er så banalt som det måske kan lyde, idet de ikke har kunnet slutte sig til sammenhængen imellem samleje og frugtbarhed af den simple grund at de traditionelt havde samleje hver eneste dag samtidig med at kvinderne var i stand til at styre deres kroppe så meget, at graviditeter kunne undgås i årevis.[3]) I stedet måtte børn først *drømmes* – de eksisterer først som *spirit-children* – og det foregik på rituelle steder som for eksempel under et helligt træ, af mændene. Herzog benytter naturligvis dette for os civiliserede så absurde forhold i en scene, som er helt vidunderlig i al sin underdrevne ophøjethed: I supermarkedet, hvor geologen handler, sidder konstant en gruppe indfødte og man får at vide, at der på dette sted engang var et sådant helligt træ. Supermarkedets tilstedekomst og træets forsvinden rokker imidlertid ikke ved *stedets* hellighed – og nu sidder de der, mændene, og håber at kunne drømme, at en *Kuruna* vil tage plads i deres kones liv og således blive en *Ratappa,* et ånde-barn der har fået krop. I den forbindelse er det nok værd at gøre opmærksom på sammenhængen imellem hvirvelvinden – som jo ligesom omgærder »Where the Green Ants Dream« – og ånde-barnet. Sidstnævnte holder nemlig særligt meget af at rejse omkring i hvirvelvinde og hvis en kvinde kommer i nærheden af en sådan, må hun skynde sig væk, medmindre hun ønsker at blive gravid.[4])

Også Herzogs film er en slags drømmebørn, men det er ikke hans hensigt at demonstrere dette. Formålet med at opsøge Aboriginerne og skildre det helt trivielle sammenstød imellem mineselskabets forsøg på at sprænge huller i jorden og urbeboernes forståelige angst for at de grønne myrer herved forstyres i deres drømme – hvilket ville medføre en katastrofe – er først og fremmest at sætte tingene i relation og pointere hvor ligegyldigt *vores* engagement i tingene er, samt understrege *drømmes* oprindelighed.

III

Og Herzog *interesserer* sig for hvor han/vi mon er på vej hen. *»Jeg bliver undertiden næsten fortvivlet over ikke at kunne finde et værdigt sted i denne verden. Det, jeg stræber efter er en måske utopisk drøm om et landskab. Jeg søger et landskab. Jeg er undertiden kommet tæt på det. De første billeder i »Aguirre« eller begyndelsen og slutningen i »Herz aus Glas«, for eksempel. Denne mand, der står på klippen, med ansigtet vendt imod havet, og som endnu ikke ved at jorden er rund, men som aner det og som en dag vil vove at drage afsted i en båd for at finde ud af det. Denne mand er mig.*[5])

Lad os kort se på hvad der egentlig bliver af de herzogske *helte:* Stroszek i »Lebenszeichen« bliver altså gal, opslugt af landskabet; Aguirre – en af de Historiens tabere, som Herzog har gravet frem af glemselen – støder på virkelighedens modstand i sit forsøg på at realisere en erobring af naturen. Selv om han objektivt set lider nederlag, ender filmen alligevel i en slags *trance* med kameraet, der cirkler omkring den ensomme erobrer. Kaspar Hauser dræbes af en attentatmand og forsvinder ligeså mystisk, som han dukker op i begyndelsen. Woyzeck – i den undervurderede film af samme navn – dræber sin elskede, som han tror har været ham utro, og begår derpå selvmord ved at gå ud i floden. Bruno Stroszek i »Stroszek« sætter en skilift i gang med sig selv i en af stolene, hvorpå den kører og kører og kører. Nosferatu rammes af dagslyset og slutter således sit århundredelange liv. Fitzcarraldo kaster sig ud i et utroligt projekt, som egentlig går ud på at lade *Caruso* optræde i den brasilianske urskov, men fejler og vender tilbage til byen, hvorfra han drog ud. Her organiserer han en surrogat-forestilling. Da han ikke kan få Caruso til at optræde, lejer han en omrejsende opera-trup, som han lader optræde til publikums store fornøjelse. Forestillingen bivånes af en gris, placeret i en smuk stol på bådens dæk. Emmanuel Carrère har fortolket »Fitzcarraldo« på en for mig at se overordentlig interessant måde: Filmen var jo en skuffelse og slutningen med grisen, der pænt er blevet i Iquitos, mens Fitzcarraldo har været på eventyr og som nu nyder det lidet, der er blevet tilbage af hele projektet; denne gris er i virkeligheden *publikum.* Tilskueren er blevet vænnet til at forvente galskab og drøm leveret *à la Herzog* og serveret i betryggende afstand af den *virkelighed* som drømmen er en projektion af. I parentes bemærket var det jo også forbløffende, at Les Blanks dokumentarfilm om de hårrejsende optagelser til »Fitzcarraldo« var mere spændende end selve filmen. Carrère forklarer trætheden i Herzogs film med at han har opgivet at genskabe det allerede gjorte, allerede oplevede, blot for at tilfredsstille en hoben mennesker, der længes efter *drømme* som en kompensation for deres kedelige små liv. Intet kan gengive hvordan eventyret i virkeligheden var!

Drømmen som forbrugsvare. Om ønskeligt tændt hele natten, ligesom lyset i byerne (som mineselskabets direktør stolt beretter til de imponerede indfødte).

Himmel og Jord i »Fitzcarraldo«. Drømmen ligger forladt og øde.

De fleste Herzog-helte dør eller lider en form for nederlag, men i selve nederlaget er der noget storslået, for eksempel ender »Woyzeck« med følgende efterskrift (citeret efter hukommelsen): *Så smukt et mord er det længe siden, vi har haft.* Netop fordi følelserne, fortrædelighederne og fantasteriet kommer til udtryk, nås der en slags sublim sandhed, en forløsning i disse slutninger. »Tiden er en afgrund« siger Nosferatu, »dyb som tusinde brønde. Århundrederne kommer og går. Døden er ikke det værste onde; der eksisterer meget værre ting end døden. Forestil Dem, at man kunne være til i århundreder og hver dag måtte opleve de samme kedsommelige ting«.

Det er i lyset af dette, at man nok skal se »Where the Green Ants Dream«. Herzog er ved at være træt af at levere forbrugs-visioner og erstatningsdrømme, og det er grunden til at filmen i så påfaldende grad ligefrem *undlader* at stræbe efter *trancen.* Hovedpersonen, eksempelvis, er så langt fra Klaus Kinski og Bruno S. som overhovedet tænkes kan. Lance Hackett er først og fremmest *almindelig* og hvor langt tilbage skal man ikke for at finde et almindeligt menneske i en Herzog-hovedrolle. Han angiver imidlertid hele filmens tone: det neddæmpede, ingenlunde overtalende leje, hvor det væsentligste er at gøre opmærksom på en lang række divergenser imellem to kulturer – samt lade landskabet tale for sig selv. Man kunne sagtens forestille sig en film hvori Kinski i en periode lod sig indrullere i *Worora-* eller *Riratjingu*stammen og man kunne ligeledes med lethed tænke sig til et antal spektakulære situationer med nogle af de indfødtes smukke hulemalerier og myter (som i Peter Weirs »The Last Wave«) eller med scener fra en rejse i den midtaustralske ørken (som i Nicolas Roegs »Walkabout«).

Men det er ikke Herzogs mening, at vi skal have det så let. Han viser, at tingene eksisterer – hvirvelvinde, myter *and all* og lader det derpå være op til os selv at opleve de

eventyr, som film kun vil kunne være en ufuldstændig afspejling af.

Han lader Hackett efterlade sin båndoptagelse af en af vor civilisations få gale, trance-lignende foreteelser – men samtidig også passiviserende, erstatningsagtige forbandelser: transmissionen af den argentinske speaker, der i Aguirre-agtig ekstase jubler over fodboldspilleren Mario Kempes og skriger: *Måååååååååååål. . .*

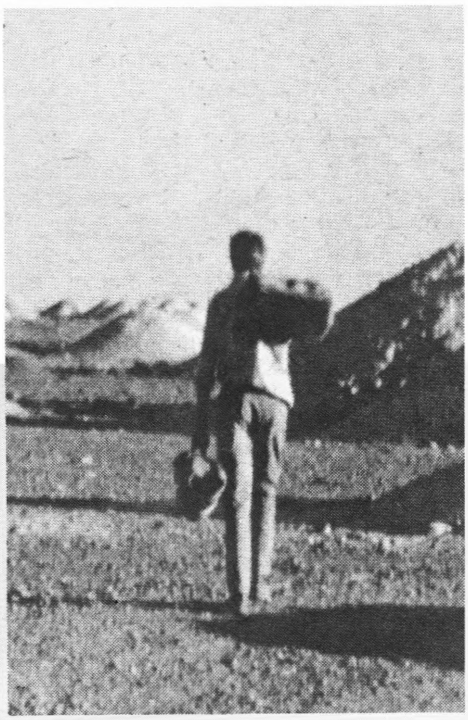
IV

Herzog har altid skildret individualistens ekstaser og trancer. Der er ingensomhelst grund til at antage, at han pludselig skulle ville fungere som opfylder af et behov, der udspringer af et liv i netop den slags verden, som han ikke kan fordrage og som domineres af kedsomhed, trivialitet og *lack of interest.*

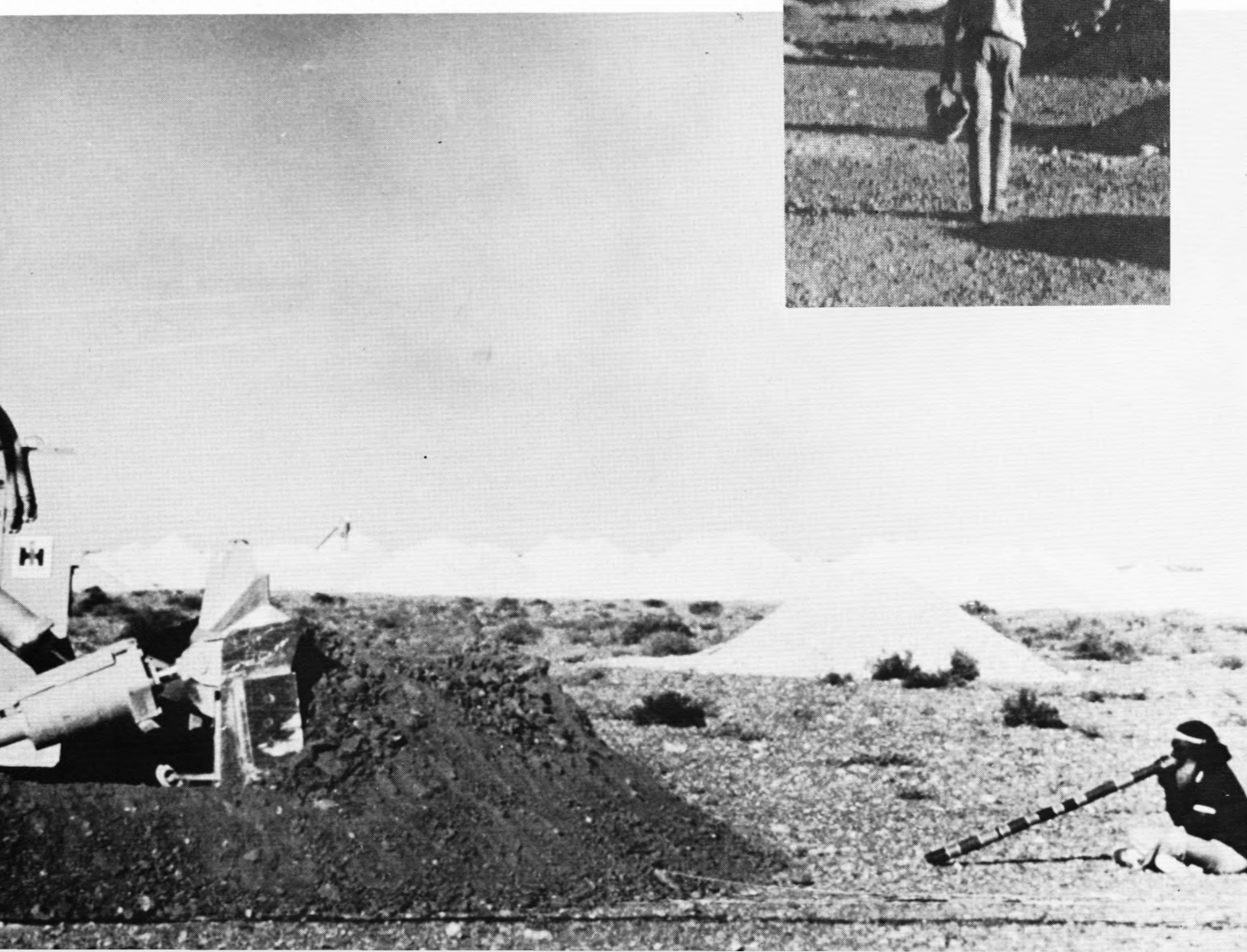
NOTER:

1) Carrère Emmanuel: Werner Herzog. Paris Edilig 1982 (Cinégraphiques) p. 11.
2) Carrère Emmanuel: Werner Herzog. Paris Edilig 1982 (Cinégraphiques) p. 17.
3) Montagu Ashley: Coming into being among the Australian Aborigines. London and Boston 1974. Routledge and Kegan Paul. p. 48.
4) Montagu Ashley: Coming into being among the Australian Aborigines. London and Boston 1974. Routledge and Kegan Paul. p. 46 note 29.
5) Carrère, Emmanuel: Werner Herzog. Paris Edilig 1982 p. 104.

DE GRØNNE MYRER
Wo die grünen Ameisen träumen. Vesttyskland 1984. **P-start:** 15.8.83. **P-selskab:** Werner Herzog Filmproduktion/ZDF. **P:** Lucki Stipetić. **P-samordner:** Tony Llewellyn-Jones. **Instr/Manus:** Werner Herzog. **Manus-kons/Supplerende dialog:** Bob Ellis. **Foto:** Jörg Schmidt-Reitwein, Michael Edols (Farve). **Klip:** Beate Mainka-Jellinghaus. **Ark:** Ulrich Bergfelder. **Sp-E:** Brian Pearce. **Kost:** Frances D. Hogan. **Musik:** Gabriel Faure (Requiem op. 48), Ernst Bloch (Voice in the Wilderness), Klaus-Jochen Wiese (Temporary Galaxies), Richard Wagner (Wesendunk-lieder), Wandjuk Marika (Didjeridu). **Tone:** Claud Langer.
Medv: Bruce Spence, Wandjuk Marika, Roy Marika, Ray Barrett, Norman Kaye, Colleen Clifford, Ralph Cotterill, Nicolas Lathouris, Basil Clarke, Ray Marshall, Dhunguia I Marika, Gary Williams, Tony Llewellyn-Jones, Marraru Wunungmurra, Robert Brissenden, Susan Greaves, Michael Glynn, Michael Edols, Noel Lyon, Max Fairchild, Bob Ellis, Trevor Oxford, Hugh Keays-Byrne, Andrew Mack, Maria Stratford, Michael Mandalis, Anastasios Chatzidimpas, Maria Chatzidimpas, Paul Cox, Ricky & Ronnie, James Ricketson, Christopher Cain, Paul Donazzan, Tim Cartwright, Michael Glynn. **Længde:** 100 min., 2740 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Nordisk. **Prem:** 14.9.84 – ABCinema.



Nederst, landskabet med de mystiske grusbunker som er menneskeskabte, men som i sig bærer en forestilling om at være lavet af grønne myrer. Til højre den frafaldne geolog (Bruce Spence) på vej bort fra civilisationen.



IMPERIETS JUVEL

ULLA BO HALVORSEN

Da det britiske imperium var på sit højeste og solen aldrig gik ned, blev Indien beskrevet som juvelen i Dronning Victorias krone – en skinnende ædelsten i et diadem af territoriale besiddelser: »The Jewel in the Crown«.

»Imperiets Juvel« kaldte Danmarks Radio føljeton'en, som over elleve søndage tryllebandt den halve befolkning til skærmen. Den er baseret på Paul Scotts firebindsværk »The Raj Quartet«, hvis 2000 tætskrevne sider er blevet til næsten femten timers film.

»Imperiets Juvel« beskriver i brede penselstrøg hverdagen i »The Raj«, det engelske herredømme i Indien gennem mere end 300 år. Alle større begivenheder og personer fra den skildrede tid, fungerer som vigtige kulisser for de anonyme, almindelige mennesker, som administrerede dette »Raj«. Deres bevidsthed er om noget *rygraden* i det britiske imperium, deres opfattelse af overlegenhed dét, der fik hele den imperialistiske maskine til at køre rundt. Udbytningen, den økonomiske basis var ofte skjult for dem. Der var *også* megen god vilje til stede. Det Kipling'ske »opdragerforhold« til den ædle vilde hedder på hindi Man-bap, far-mor.

Det er Man-bap at forsøge at erstatte konflikt med cricket, stammekrige med regelmæssig jernbanedrift. I serien er det ikke skurkagtig kapitalisme, der er centrum, men erkendelsen af den umulige drøm: at gøre hele verden britisk.

Føljeton'en udspiller sig i tiden fra 1942, hvor japanerne stod parate til at angribe Indien, til selvstændigheden i 1947. Sarah Layton og Ronald Merrick er hovedpersonerne, det positive og det negative yderpunkt i »The Raj«. Merrick er det dramatiske midtpunkt. Han er som eneste person med i alle seriens afsnit, og historien om hans død fortælles i det sidste. Han er bindeleddet fra den første historie, historien om voldtægten mod en engelsk pige, til det øvrige store persongalleri. Men det er Sarahs øjne, vi ser igennem fra tredje afsnit.

PROLOGEN

Historien om voldtægten mod Daphne Manners og sagen med Hari Kumar er springpunktet og det samlende komplekse symbol for hele historien. De første to afsnit fungerer som en slags prolog, som resten af handlingerne og de andre fortalte historier forholder sig til.

»The Raj« kan ikke rumme en person som Daphnes elskede, Hari Kumar. Det er på grund af doven smålighed og almindelig diskrimination, for Kumar er den »opdragede« vilde, idealet for Man-bap. Kumar vokser op i England som Harry Coomer, opdrages på en fin engelsk kostskole, Chil-

Grev Bronowsky (Eric Porter) har dygtigt tilpasset sig i de indiske paladser.

Seriens katalysator Ronald Merrick (Tim Pigott-Smith) inspicerer sammen med Teddie Bingham (Nicholas Farell) skaderne efter et mindre attentatforsøg.

lingborough, uden kontakt til indisk baggrund og sprog. Da hans far begår selvmord efter en fallit, fragtes han som nittenårig til et ukendt Indien. Omkring Suez begynder han at blive usynlig for englænderne. Han er, Chillingborough til trods – nigger, som må kalde hvide mennesker »herre, sahib«. Efter nogle ensomme år i Indien møder han Daphne Manners, og det er ikke underligt, at han forelsker sig i hende. Hun er den eneste, der taler til ham som den engelske person, han er. Og hun er pige, som han kender piger og synes de skal være.

Daphne selv er også en marginal person i »Raj«; kejtet, romantisk og uden mem-sahib-manerer. Vanvittigt overspillet af Susan Wooldridge bliver hun alligevel troværdig, rørende og ægte. Vi bliver som tilskuere draget ind i hendes måde at se verden på. Ikke bare fordi hun kommer udefra, men også æstetisk fordi kameraet med hendes synspunkt vakler ustabilt, idet hun krydser den symbolske bro til det indiske kvarter for at besøge Hari. Første gang vi præsenteres for hende er ved denne bro, hvor hun vinker til Merrick, som vi lige har set arrestere Hari Kumar. Derefter følger vi hende ind på hospitalet, hvor hun belæres om forskellen mellem indisk og engelsk personale: »sisters and nurces«.

De to første afsnit indeholder alt, hvad hjertet kan begære af mord, vold, oprør, voldtægt og stor kærlighed. At de undgår at blive kulørte romanbladshistorier skyldes, at formidlingen er varetaget med vanlig engelsk diskretion. Paradoksalt er det, at sammenholdt med fyrrernes autentiske newsreels, som skydes ind mange steder i historien, da er det »vores« historie om Daphne, Sarah og alle de andre, der virker mest autentisk.

Fiktionen er kompleks, personerne ikke entydige, hvorimod udtalelserne fra ugerevuerne er så tydeligt forvrængede, at det gør ondt. Speakerne fortæller på bedste britiske neutrale vis om ». . . de få brushoveder i Quit India-bevægelsen«, og om at ». . . kongrespartiet på ingen måde udtrykker flertallets holdning. . .«. Historien har modbevist mange af disse udtalelser, det er også en kommentar til historieformidling. Serien spiller også på det. Sarahs gode bud på fremtiden er jo beviste. Serien er også et bittersødt tilbageblik på noget, vi kender slutningen på – nostalgi.

SARAH

Sarah er en del af »The Raj«, men et positivt yderpunkt, et eksempel mere end en repræsentant. Sarah er sandhedsvidnet, tv-versionens øjne, fornuften selv iklædt uklædelige autentiske kjoler. Hun er arvtager til »The Raj«, som hendes familie har administreret i tre generationer. Som Daphne er hun kritisk og en stejl person, men i modsætning til Daphne kender hun spillereglerne. Hun forbindes fortællemæssigt hele tiden med Daphne. Efter at kameraet har udpeget Daphnes datter via et fotografi, ser vi lidt senere samme foto gennem Sarahs øjne. Ved flere lejligheder ser vi hende gøre de samme ting som Daphne, f.eks. hilse på en inder frem for at tale med Merrick. På grund af krigen ar-

bejder de begge, og de er mere dynamiske i handlingen end mange kvinder i film fra perioden. Og når det er sagt, så er det også gennem dem, at intimsfæren spiller sin rolle.

Sarah er ved at blive en sur gammeljomfru, ansvarsbevidst og sympatisk, men uden glæde. Jimmy Clark tager hende i en herligt utraditionel forførelsesscene med til en indisk fest »across the socalled bridge«, som altså også er et seksuelt symbol. Selvom hun får en provokeret abort efter begivenhederne, er det fra den tid, hun begynder at *tage* sig glæder, at vokse væk fra familien. Det er den voksne Sarah, som holder forbindelse til missionslærerinden Barbie efter moderen har verfet hende ud; som forsøger at nå til hemmelige arkiver for at finde noget konkret usympatisk om Merrick, da han vil giftes med søsteren. Det er den voksne Sarah, der elsker Ahmet Kasim, og som erkender ansvaret for man-bap, da han og et tog fuldt af muslimer er massakreret af militante hinduer, og grædende siger: »After 300 years of India, we have made this whole damned bloody mess of it«.

MERRICK

Merrick indser og erkender til gengæld ikke noget som helst, selvom han analyserer de fleste situationer skarpt, rigtigt og har fået ret af historien. Lang tid før han fysisk bliver det, er han psykologisk forkrøblet af sociale mindreværdsfølelser, han er et offer for britisk snobberi og kastetvang. Hans neurotiske besættelse af Chillingborough er ligesom hans besættelse af »udvalgte« personer af tragisk format. Hvis vi havde set ham lide mere, angre mere eller straffes mere, var han blevet det tragiske midtpunkt og ikke det dramatiske og fortællemæssige bindeled. Vi hører mest om ham, han er eneste gennemgående figur, men han er udelukkende betragtet udefra, fra andres point-of-view. Selv i »egne« flashbacks er han set udefra. Hans racisme udspringer af manglende selvrespekt, og den er også af seksuel karakter. Som hos Sarah kobles det seksuelle til raceproblematikken, men hvor Sarah ender med kærligheden til Ahmet, der ender Merrick som bøddel i et sadomasochistisk, homoseksuelt forhold til anonyme inderdrenge; Merrick, som havde undersøgt Kumars kønsdele efter voldtægten mod Daphne.

Det giver ham kvalme at tænke på en hvid kvinde sammen med en sort mand, – det omvendte gør ikke så meget, for mandens naturlige overlegenhed bevirker, at systemet, ordenen, ikke oprøres. Logikken er der ikke noget i vejen med. Kun præmissen.

Langt hen ad vejen har Merrick ret i sine analyser. »Colour matters,« får Daphne at vide, da hun ud fra andre motiver end sædvanlige, småtskårne, ikke anerkender det. Op mod ugerevuerne bliver han den, der gennemskuer den grimme sandhed om tingenes tilstand. Den barske mand, der har mod til at se tingene i øjnene. Selvom hans motiver er tvivlsomme, så er det i høj grad gennem ham, at serien hænger briternes imperialistiske vasketøj ud. Der *var* faktisk enorm modstand mod »the Raj«, Indian National Army *var* en modstander af betydning, Chandra Bose er stadig hyldet som befrier mange steder.

EPILOGEN

DR har slået flere afsnit sammen, så de oprindeligt 14 afsnit er blevet til 11. At de sidste to afsnit er slået sammen til et, har kun gjort ondt værre, for i forvejen var slutningen underligt påklistret – et »hvordan-det-så-gik-sidenhen«. Kun i enkelte flash backs høres om tiden fra Stillehavskrigens slutning med Hiroshima og til selvstændighedsdagen. Sarahs tidligere elsker vender tilbage til prinsestaten Mirat, et fiktivt sted, nu som historiker fra Cambridge. Der skulle ikke meget præsentation til, før dobbeltafsnittet kunne fungere som selvstændig film.

Konflikten mellem muslimer og hinduer er optrappet, Mirat skal vælge side. Da kridttegnet bliver sat på døren til togkupeen, er der lagt op til »the final show-down«. At Ahmet Kasim er den eneste førsteklassespassager, der bliver slagtet sammen med alle andre muslimer i toget, er en af skæbnens uretfærdigheder (– han der aldrig har villet have noget at gøre med politik –) i dramaet, og en af dramaets »retfærdigheder« overfor den faktiske historiske situation. Klasse og religiøst tilhørsforhold har overtaget hudfarver i spillet om magt. *Man-bap.*

FORTÆLLETEKNIKKEN

Paul Scotts romankvartet, der ligger til grund for serien fortæller og genfortæller med skiftende synsvinkel historien om voldtægten mod Daphne, om Hari som offer, om missionslærerinden, der – grædende i regnvejr med en død indisk skolelærer i hånden ved siden af en brændende bil – har brændt sig ind på nethinden. Historierne før, efter, ved siden af disse fortælles atter og atter. Daphne, som ville noget godt og afstedkom noget skidt, er et af symbolerne, som det øvrige persongalleri tager stilling til personligt og politisk.

Det er den teknik, som serien har søgt at genskabe uden at gøre sig selv til femten timers »Rashomon«. Overfladisk fremstår »Imperiets Juvel« fuldstændigt som andre britiske klassikerfilmatiseringer; fortalt overvejende naturalistisk, i den dvælende fortællerytme, som mange finder vanvittig fascinerende, andre – deriblandt mange mænd – dødkedelig. Selv om hvert enkelt afsnit har en ret normal dramaturgisk opbygning omkring et eller flere hovedtemaer, så er serien som sådan et epos med de mange historier. Et fabelagtig velspillet epos, der som »Brideshead Revisited/ Gensyn med Brideshead« er noget af det, som Granada Television er bedst til.

Ugerevuerne bryder naturligvis naturalismen og står som tematiske kommentarer til handlingen, f.eks. går oprørsråbene fra en »Quit India«-demonstration over som lydkulisse for Daphne lige før voldtægten. Personligt er Daphne et offer, politisk er voldtægten en måde at få englænderne til at forlade Indien (quit India). Nehru taler i en ugerevue i slutningen om Indiens opvågnen til frihed, klapsalverne fra talen skyller over Hari Kumar, som tavst i et fattigt værelse i bazaren sidder og ser på Perrons visitkort og Daphnes foto. Håb trods alt.

Men de mange flash backs og i flere tilfælde »illustrationer« er et bud på Scotts puslespilteknik, og disse flashbacks er langt mere komplicerede end det umiddelbart fremstår. Tilskuerne springer ind og ud af flashback-historien, som i mange tilfælde også rummer tidsoverspring. Det er et vellykket forsøg på at indbygge de mange synsvinkler. Ikke over de samme begivenheder, men dog over samme begivenhedsrække. Det er »bløde« tilbageblik med den udløsende fortællerstemme ind over billederne som er delvis med, delvis uden reallyd. Omvendt går reallyden eller mu-

sikken fra tilbageblikket ofte ind over fortællingen af det. Da Merrick i hospitalssengen fortæller historien om Teddys død, er der fuldstændig opløsning af tid og rum uden at det på noget tidspunkt er svært at forstå eller virker meget »fortalt«. Følelsen af naturalisme opstår, fordi legen med billede og lyd er så diskret.

INDIEN PÅ FILM

»Imperiets Juvel« er et værk fortalt af mange historier. Historier, som er dele af en overordnet historisk eller kulturel sammenhæng. Englænderne elsker det, og serien har været en fabelagtig succes – ofte og gerne sammenlignet med »Krig og Fred«. Seriens afsnit har været genudsendt indenfor samme uge – for første gang i britisk TV-historie. Eksporttallene nærmer sig »Brideshead«s, mere end 30 lande har købt serien. Imperiet er dødt, det kulturelle imperium længe leve.

Mobil Corporation har skudt penge i produktionen, som skal vises på den amerikanske kanal PBS i 1985. De 75 millioner kr. er allerede tjent ind. Det har det kostet at arbejde i to år på sagen, fylde 300 containere og tage til Indien i fire måneder. Det er billigt at arbejde i Indien. Det er værd at huske på.

Indien på film er populær i disse år. Firserne har set Attenboroughs »Gandhi« (hvor Geraldine James også medvirkede), James Ivorys »Heat and Dust/Hede og Støv« (en af Ivorys mange film om Indien) – og David Leans filmatisering af Forster-romanen »A Passage to India« er på vej, godt hjulpet af det amerikanske kabelselskab Home Box Office. HBO havde også penge i Channel Four-produktionen »The Far Parvillions« – guld, glimmer og røgelse som baggrund for chokoladedyppede amerikanske skuespillere.

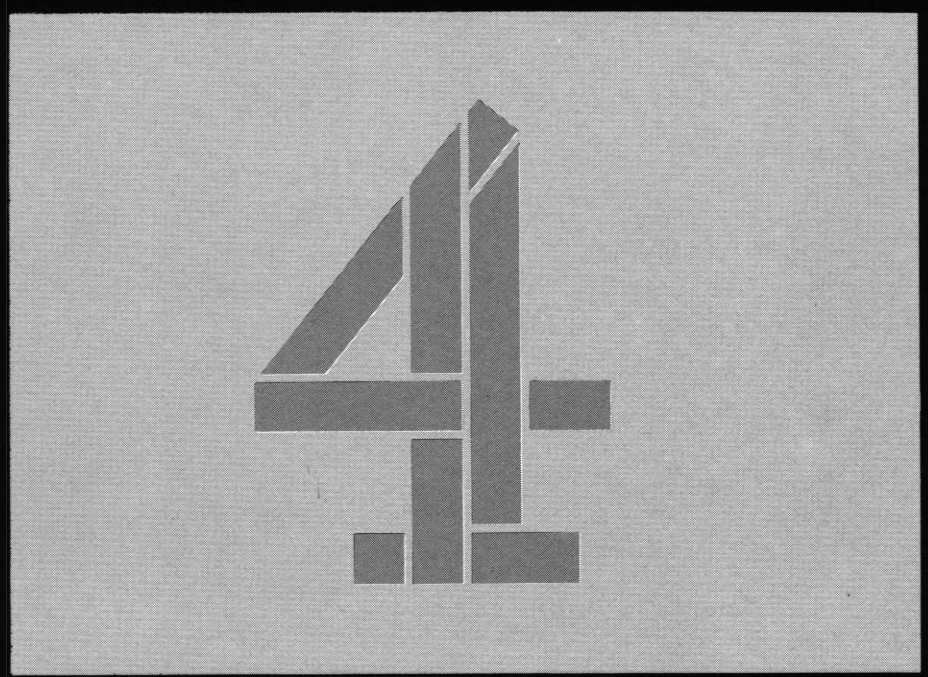
Paul Scott opholdt sig i Indien under 2. verdenskrig og har trukket mange litterære veksler på den konto. I 1977, året før han døde, fik han den efterhånden anerkendte Booker-pris for romanen »Staying On« (Hængeparti). Omtalen fik Irene Shubik til at forhandle om rettighederne til den og til »The Raj Quartet«. Kvartetten havde den store interesse – gode lange føljeton'er giver gode reklamepenge. Shubik satte flere manuskriptforfattere på at bryde den ned til enkelte afsnit, men da Sjubik forlod selskabet, blev en af dem, Ken Taylor, sat ind. Han har selv opholdt sig i Indien under krigen, han har skrevet mange periodefilm, f.eks. Hardy- og Lawrence-filmatiseringer. Før Shubik forlod Granada satte hun produktionen af »Staying On« igang som en slags pilot for det at filme i Indien. Den vandt guld på New Yorks Internationale TV-festival og bekræftede kun, at »Imperiets Juvel« skulle laves. Den blev vist på DR 1. september 1981 som »En forsvunden verden« med Trevor Howard og Celia Johnson (i 1945 det unge par i filmen »Det korte Møde«).

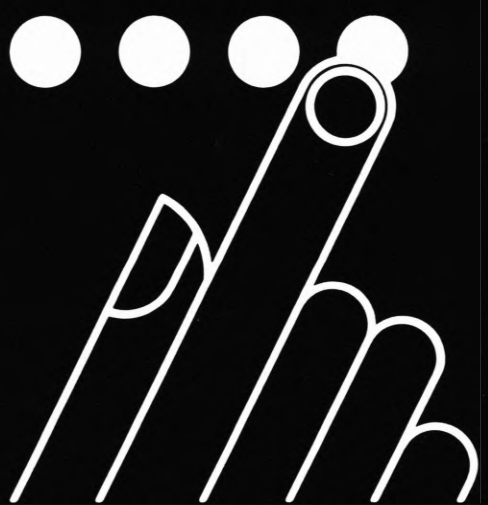
I »En forsvunden verden« er det et ældre ægtepar, the Smalleys fra »Imperiets Juvel«, der bliver tilbage efter selvstændigheden. De har intet at komme hjem til, men deres omstændigheder i Indien forandres drastisk.

Instruktionen af »Imperiets Juvel« er delt mellem teatermanden Christopher Morahan, der også er producer, og filmmanden Jim O'Brien. De har instrueret hvert andet afsnit. Det lyder barskt og ude af trit med ideen om serien som værk. Mere som evighedsføljeton'er eller andre soaps. Ikke desto mindre kan den tåle at blive set efter i sømmene – helheden er homogen. Oplevelsen af de bedste.

IMPERIETS JUVEL
The Jewel in the Crown 1-14. England 1984.
P-selskab: Granada. **P:** Christopher Morahan. **As-P:** Milly Preece. **P-ledere:** Bill Sheppard, Ian Scaife. **I-leder:** Les Davis. **Instr:** Christopher Morahan. **Med-instr:** Jim O'Brien. **Manus:** Ken Taylor. **Efter:** »The Raj Quartet« af Paul Scott. **Foto:** Ray Goode (farve). **Kamera:** Jon Woods. **Klip:** Edward Mansell. **P-tegn:** Vic Symonds, Alan Pickford. **Kost:** Diane Holmes, Esther Dean, Nick King. **Musik:** George Fenton. **Tone:** Martin Kay, Christopher Ackland, Richard Dunford, John Whitworth.
Medv: Matyelok Gibbs, Art Malik, Tim Pigott-Smith, Susan Wooldridge, Renee Goddard, Zohra Segal, Janet Henfrey, Rachel Kempson, Geraldine James, Judy Parfitt, Fabia Drake, Peggy Ashcroft, Wendy Morgan, Nicholas Farrell, Rosemary Leach, James Bree, Eric Porter, Nicholas Le Prevost, Stuart Wilson, Derek Branche, Zia Mohyeddin, Charles Dance, David Leland, Jamila Massey.
Prem: (1. del: »På den anden flodbred« – 105 min.) 16.9.84 – (2. del: »Begivenheder i Bibighar« – 50 min.) 23.9.84 – (3. del: »Et spørgsmål om tillid« – 50 min.) 30.9.84 – (4. del: »Et regimentsbryllup« – 100 min.) 7.10.84 – (5. del: »Ildprøven« – 50 min.) 14.10.84 – (6. del: »Regimentets datter« – 50 min.) 21.10.84 – (7. del: »Skorpionens time« – 50 min.) 28.10.84 – (8. del: »Stilhedens tårne« – 55 min.) 4.11.84 – (9. del: »Et mærkeligt selskab« – 55 min.) 11.11.84 – (10. del: »Rejsekammerater« – 105 min.) 25.11.84 – (11. del: »Pandoras æske« – 105 min.) 25.11.84 – TV.
NB: Serien er i England sendt i 14 episoder, men er i Danmark udsendt i 11 dele ved at man har samlet seks episoder i tre dele.

Channel





ULLA BO HALVORSEN

Der findes en dansk tradition for at bruge den engelske måde at organisere sig på som model. Således også for tv. Den nye engelske fjerde kanal, »Channel Four«, bliver fra Danmark betragtet med stor interesse, ikke kun på grund af traditionen, men fordi den har sat skub i filmbranchen på de britiske øer.

Channel Four's programmer ses i stigende grad i dansk fjernsyn og udgør sammen med andre engelske programmer en stor del af sendefladen herhjemme. Vittige, vedkommende eller bare vanvittig gode er de ofte, og de danner derfor også norm. DR kan kun med besvær leve op til kvaliteten, hvilket ikke er så underligt. Hvor DR sidste år brugte ca. 1,3 milliarder kr., investerede den engelske TV-industri noget i retning af 30 milliarder kr.

Engelsk indflydelse på dansk TV og på det danske biografrepertoire kan kun ventes forøget, for aktiviteten i den engelske film- og TV-branche har aldrig været større end nu, hvor Channel Four sammen med den længe ventede eksplosion på video- og kabelmarkedet har øget muligheden for at distribuere. De store »vi-alene-vide«-institutioners dage ser ud til at synge på sidste vers, – de er overhalet indenom af film- og TV-branchen.

Film- og TV-branchen, ja, for det bliver sværere og sværere at holde de to adskilt. Uden TV ville det være tvivlsomt, om der i et land som England kunne produceres nok film til, at der ind imellem viste sig perler blandt dem. Branchernes folk siver fra film til TV og omvendt. TV er springbræt til filmverdenen, filmfolk behøver TV for at holde sig selv i arbejde. Ikke alle er glade for »hybridfilmen«, som forsøget på at nå både TV-skærm og biograflærred kaldes foragteligt.

Ikke desto mindre er den danske filmbranches forslag til TV2 bygget op med Channel Four som skelet- og en god del kød. Noget lignende i Danmark ville kunne give den danske filmbranche smør på brødet. Filmbranchens forslag var en del af det grundlag, som den danske konservative regerings lovforslag nr. 2 om TV2 byggede på. Forslaget blev stemt ned lige før folketingets sommerferie, og TV2 blev til »en ny storebæltsbro«.

Men hvis ikke lokal-TV-forsøgene med konkurrence fra Baronen og Isbjørnen i spidsen går hen og bliver til TV2 (model: det britiske ITV), så er filmbranchens entrepriseforslag (model: det britiske Channel Four) stadig aktuel, når talen går på at bryde DRs monopol (model: det britiske BBC).

TV-HISTORIEN

Det var i en stemning af kollektiv eufori, at Channel Four blev oprettet i slutningen af 1980, kun to år før første udsendelse gik i luften. Oprettelsen satte punktum for 70'ernes hede diskussioner, effektive lobby-virksomhed og smarte brug af medierne som bl.a. filmfolk og medieinteresserede akademikere havde udsat skiftende regeringer for. Channel Four skulle være *anderledes*. Channel Four skulle bygges op på entusiasme, interessefællesskab, demokratisk adgang for minoriteter og så kunne den ved samme lejlighed give en hånd til den skrantende filmbranche. Programmerne skulle adskille sig fra de tre andre kanalers udbud, og derfor måtte man bygge en helt anden slags institution op.

BBC OG IBA/ITV

Britisk fjernsyn er bygget op omkring de to offentlige institutioner British Broadcasting Corporation og Independent Broadcasting Authority, BBC og IBA/ITV. BBC er licensfinansieret, IBA finansieret ved salg af reklametid, og hver af de to råder nu over to kanaler. Verdens første TV kom fra BBC i 1936 og har altså endnu ikke haft 50 års jubilæum. Den enlige Londonsender måtte indstille virksomheden under krigen, og først i 1946 startede fjernsynet op igen. I 1955 blev monopolet brudt af Independent Television, ITV, der styres af IBA. Godt politisk benarbejde mere end et folkekrav lå bag, for på det tidspunkt var der stadig ikke mange mennesker med fjernsyn. »Independent« betød *uafhængig af BBC*, ikke af staten, som mange fejlagtigt mener. Men når vi i dag taler om »independent«, så har begrebet flyttet sig endnu en historisk tand videre, og betyder uafhængig af »Uafhængigt TV«, af ITV. Både BBC og IBA er altså offentlige, og forskellen findes foruden i finansieringsformen også i, at BBC er sin egen programproducent med 30.000 ansatte (også i radioen). IBA giver tilladelse, koncession, til private selskaber i ITV-systemet, og disse får tilladelse til at producere programmer i og for en bestemt region. IBA transmitterer programmerne teknisk, og for det opkræves en afgift på omkring 20% af selskabernes indtægter. IBA har således kun ca. 1500 mennesker ansat direkte under sig, teknikere og administratorer. I spidsen med ansvar overfor parlamentet sidder som hos BBC 12 brave mænd og kvinder.

THE BIG FIVE

ITV er altså en organisme af mange selskaber: 15 selskaber i 14 regioner. Der er 2 i London, og sammen med tre andre centrale, tætbefolkede regioners selskaber udgør de kernen i systemet: The Big Five. Det er hovedsagelig programmer fra Big Five, som vi ser herhjemme, nemlig fra Granada (»Imperiets Juvel«), Yorkshire (»Hjem til gården«), Central Independent (»Jesu liv«), Thames (»Enkerne«) og London Weekend (»De Professionelle«).

Overfor disse »network«-selskaber står de regionale, mindre, som f.eks. Anglia eller Border, som kun dækker en befolkning på en halv million. Alle 15 selskaber har pligt til at producere specielt for og om lokalsamfundet, men The Big Five skal desuden fylde programfladen med større ting. For der sendes ikke 14 forskellige programmer på en gang, – det er kun i bestemte tidsrum, som f.eks. lokale nyheder i tidsrummet op til de nationale nyheder. Det enkelte selskab bestemmer selv, hvor mange af det »networkede« programmer, det vil købe, men da det ikke selv har råd til at fylde sendefladen, men p.g.a. reklamesalget gerne vil, så ligger andelen som købes nogenlunde fast.

Alle 15 selskaber har et fælles datterselskab ITN (News), som laver de landsdækkende nyhedsprogrammer, og i 1983 kom endnu ét selskab til, nemlig TV-am, som fik koncession til en sendetid og ikke til en region. TV-am sender tre timer hver morgen.

LICENS TIL AT TRYKKE PENGE

I ITVs allerførste år gik reklamesalget forrygende dårligt, men herefter vendte bøtten så eftertrykkeligt, at det at få koncession blev kaldt »at få licens til at trykke penge«. Suc-

ces'en kom, da programmer a la »Kvit eller dobbelt« fyldte sendetiden, og regeringen måtte give en reprimande for ikke at *styre* ITV og opfylde de offentlige forpligtelser. Pengene strømmede ind i mængder, der forargede selv garvede kapitalister, og stemningen var så forarget, at da der i 1964 kom mulighed for en tredje kanal, blev den tildelt BBC. BBC 2 skulle ikke som BBC 1 og ITV appellere til den folkelige fællesnævner, men i langt højere grad være informativ. Open University blev knyttet til BBC 2, som efter en lang indkøringsperiode med formidabelt lave seertal fik et stabilt publikum på gennemsnitligt 10% af seerne.

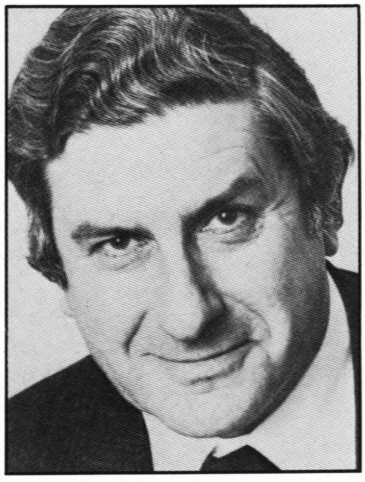
70'ERNES LOBBY-VIRKSOMHED

Og så gik kampen for ITVs anden kanal ind, men også kampen *mod.* I kølvandet på »1968« opstod mange af de grupper, som skulle forme den fjerde kanal. Opinionsdannelsen havde flyttet sig lidt væk fra det etablerede, nye toner var på vej. Da Annan-komitéen i 1971 blev opløst af de konservative, gik mange aktive individer og grupper sammen om een ting: at forhindre, at IBA fik tildelt den nye kanal. Det lykkedes, netop fordi der var mange forskellige interesser forenet. Lord Annan blev senere sat til at lede en lignende komité, og i den forbindelse blev et utal af grupper og organisationer, fra Spejderbevægelsen til Skotske Ornitologer, hørt om deres synspunkter vedrørende fjernsyn. Toneangivende var især de nyere grupper, som ikke bare bestod af film/TV-branchefolk og medieengagerede akademikere, men også af politiske græsrødder, feminister, kunstnere, pædagoger, eksperimentalfilm- og workshopsammenslutninger.

68-ånden havde vundet indpas, – det viste Annan-betænkningen klart. Aktive kredse, ofte, men ikke altid de samme som progressive, venstreorienterede kredse, havde især markedsført tanker og ideer om medieadgang, »access«, for alle, for almindelige mennesker. Og almindelige mennesker havde særlige interesser at pleje, bestod af en mængde af minoriteter. Den ideologiske overbygning hed »pluralisme«. TV burde og skulle virke aktivt i den demokratiske process, TV var ikke neutralt og skulle ikke forsøge at være det, skulle ikke tale *til,* men *med.* TV skulle udnytte muligheden for at forene spredte interessegrupper, for a la magasinpressen, men samtidig at henvende sig til samme gruppe mennesker. TV kunne tale til vaskeriejere, franskfilm-elskere eller EDB-programmører, kunne og skulle derfor få dialoger i gang.

Ingen regering kunne overhøre de nye toner, men i første omgang trak Labour beslutningen ud. Da de konservative med Margaret Thatcher i spidsen marcherede ind på parlamentssæderne, annoncerede de, at IBA ville få fjerdekanalen tildelt alligevel, men kun under meget strikse vilkår. Vilkårene gik i høj grad på de nu velkendte »access and participation«-toner. I den efterfølgende diskussion var kun annoncørerne døve for det nye. De ville have ren og skær konkurrence mellem to kommercielle kanaler. De diskuterede uden held, og der er stadig reklamemonopol i den engelske æter. ITV ønskede ikke konkurrence om reklamerne men en ekstra kanal, som kunne konkurrere med BBC 2, og ikke konkurrere med, men supplere programmerne på ITV. Og på traditionel engelsk vis blev det endelige resultat et kompromis.

»Hvis vi kan holde dampen oppe i de næste tre år, så vil vi i 1987 have finansieret næsten hundrede film. . .«



(Jeremy Isaacs, Generaldirektør, Channel 4)

LOVEN

Loven af 1980 er en rammelov med mange udtryk som »passende, rimelig, nødvendig andel«, og det er op til IBA at udfylde rammen. Channel Four blev ikke ITV 2, men et selvstændigt datterselskab under IBA. IBA skal udpege en bestyrelse og en daglig ledelse og så i øvrigt ikke blande sig i driften.

Overordnet er friere adgang til TV-mediet, nye muligheder for kreative film- og TV-folk og »anderledes« programmer. Og det er uhørt i international sammenhæng, at en kommerciel TV-ordning stiller specifikke krav til indhold. Det er jo i virkeligheden genialt at lade indtægten for et traditionelt kommercielt system betale for eksperimenter for minoriteter. Det er et meget engelsk kompromis, som i de fleste andre lande aldrig ville være kommet længere end til ideen. Men det fungerer – med lidt hiv og sving.

Channel Four skal ikke selv lave programmer men lægge dem ud til tilbud i branchen, i entreprise. Som i BBC 2 skal programmerne overvejende være seriøse. Der skal sendes landsdækkende undtagen i Wales, som er skilt helt ud fra systemet (og sender overvejende på walisisk under Sianel 4 Cymru).

Channel Four er ikke økonomisk afhængig af eget reklamesalg, for så kunne det jo hurtigt blive nødvendigt at appellere til »brede befolkningslag«. Det er mere fiffigt end som så. 12% af den afgift, som IBA kræver af ITVs indtægter går som pengepose til Ch.4 uanset hvor mange penge ITV får ind ved at sælge reklamer for Ch.4. Hvert ITV-selskab sælger nemlig i sin region, selv om Ch.4 er landsdækkende. Indtil 7 minutter i »peak time«, ellers gennemsnitlig 6 minutter i timen som på ITV. I øvrigt som spot- og ikke blokreklamer, for det menes at påvirke programmerne mindre at lægge reklamer i »naturlige pauser« *i* udsendelsen, end i blokke *udenom* udsendelserne (og derved tvinge til f.eks. bestemt programlængde). I den daglige ledelse skulle en enkelt person have ubetinget magt. Denne »stærke mand« skulle være direkte ansvarlig overfor bestyrelsen. Af 29 ansøgere valgtes Jeremy Isaacs, som udover en fortid hos såvel ITV som BBC også havde været freelance, »independent«. Isaacs er ikke en ukontroversiel person. Han var »blevet gået« fra Thames Television efter en sag, hvor en af IBA forbudt film af Isaacs blev tilbudt (og accepteret af) BBC i offentlighedens interesse.

OPBYGNINGEN

Forventningerne til Channel Four var store, den skulle kunne kurere alt fra filmbranchens fortrædeligheder til uønsket hårvækst, som Bennett så malende anskueliggør. Filmbranchen skulle sættes i arbejde, men først skulle der ansættes personer til at drive »butikken«. Udenlandske spillefilm købes af ITVs Leslie Halliwell, resten af Channel Fours 223 ansatte holder til midt i London. De har godt og vel 1½ milliard kr. at lege med, og heraf går ca. 90 millioner direkte til produktion af engelske spillefilm.

Fleksibilitet og opløsning af traditionelle afdelings-emne-grænser er hjørnestene i Channel Fours organisation. Under generaldirektør Isaacs findes en programdirektør og en administrerende direktør. Direkte herunder er programredaktionen med 3 chefer, en for hhv. fiktion, aktualitet og uddannelse, og 11 »menige« programredaktører. Parterne skal ikke sidde meget mere end ti år, selv om der ikke er sat åremål på, meningen er, at der skal være gennemtræk af nye ideer, nye mennesker.

Kun 2% af sendefladen produceres på stedet. Foruden programpræsentation og -henvisninger programmet »Right to Reply«, som indeholder »Video Box«: i forhallen til Ch.4 står en videoautomat a la pasfotomaskinerne. Alle og enhver kan mellem grønne og røde blinkende lamper så sige sit hjertes mening om dette og hint. Udtalelserne redigeres og kommer så muligvis med i hovedprogrammet. Det er vist så tæt på tovejskommunikation, som offentligt TV i dag præsterer udenfor forsøgsområder med bredbåndsnet.

Alle andre programmer laves i entreprise. Det er klart, at en så formidabel afsætningskanal fik og får filmfolkenes hjerter til at banke forventningsfuldt. Der sendes omkring 60 timer om ugen, d.v.s. kun lidt mindre end DR sender, og det er muligt, at sendetiden udvides. Indtil videre er kun et eneste fiktionsprogram lavet rent elektronisk, langt det meste laves på 16mm film og alle større ting på 35mm. TV er mere end fiktion, og naturligvis sætter kortfilmbranchen sit præg på udsendelserne. Selv om det er mindre end på andre kanaler, så undgås studieproduktioner med »talende hoveder« ikke helt. Den slags er oftest elektroniske. På de helt små ITV-stationer, hvor man endnu ikke har fået råd til den nye elektronik, laves alt andet end studieprogrammer på 16mm film, så det er der i og for sig ikke noget nyt i. Det nye og spændende ligger i at det er filmfolkene selv, der kommer med ideer, projekter eller færdige programmer til TV. De kan foreslå og forestå alt fra 10-minutters »fillers« til serier i 50 afsnit eller evighedsføljetoner.

ITV-PRODUCENTERNE

Der er to hovedleverandører til Channel Four: ITV og »Independents«, de uafhængige. Hver gruppe leverer nu ca. en tredjedel af den samlede sendetid, resten er købt færdigt i UK eller i udlandet.

Ingen havde forventet at »de uafhængiges« andel ville blive på meget mere end 15%, heller ikke de uafhængige selv. Kapaciteten var ikke stor nok, mente man i begyndelsen af 80'erne. Men man havde med næb og kløer kæmpet *for* den størst mulige andel, og *imod*, at ITV-selskabernes andel blev for stor.

ITVs interesse for Ch.4 lå i, at det kunne blive afsætningsstedet for utraditionelle ideer, der ikke umiddelbart så ud til at appellere til de mange seere, at ubrugt studiekapacitet blev udnyttet, og at magten over Ch.4 i sidste ende blev hos dem, der finansierede den. ITV kunne på den måde bedre kontrollere, at programmerne havde et vist folketække og kunne sælge reklametid, og at de ikke flippede for meget ud i feminisme, eksperimentelle fortælleformer, politisk ensidighed eller andre udskejelser.

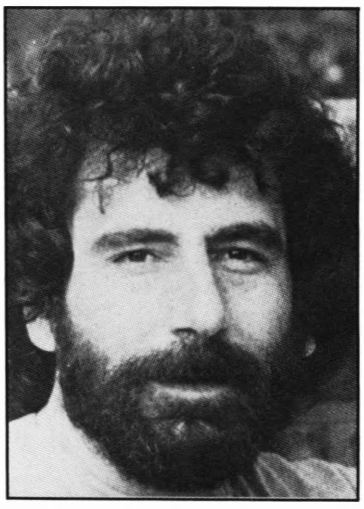
ITVs tredjedel af udsendelserne indbefattede ITNs timelange daglige nyhedsprogram, og andelen fra de mindre regionale er større end ventet, programmerne fra The Big Five færre end ventet. De regionale selskaber har ventet på at få et afsætningssted og har ikke turdet satse store penge uden. Hvor The Big Five før har været det eneste, kan de nu gå til såvel Ch.4 som til kabelselskaber. Lille HTV i Bristol har nu produceret sin første fiktionsserie (»Robin Hood«) med støtte fra australske og amerikanske selskaber, og Ch.4 har købt projektet.

De mindre selskaber kunne være med i konkurrencen med de uafhængige, det havde The Big Five sværere ved. Da de aldrig havde solgt deres programmer til nettet, men byttet med de andre store, havde de heller ikke regnet priser ud på deres programmer. Nu da de skulle lave tilbud til Ch.4 blev de hede om ørene over den faktiske kostpris på mange programmer.

DE UAFHÆNGIGE PRODUCENTER

Begejstringen omkring Ch.4s etablering holdt langt ind i første sendeår fra *de uafhængiges* side. Forventningerne om de 15% blev på positiv vis gjort til skamme, for andelen kom op på 50% i det første år og har nu stabiliseret sig på omkring en tredjedel. Mindre produktionsselskaber skød op som paddehatte, grupper af alle tilsnit gik sammen om enkelte projekter, eller lejede kontor og fik »hot line« til kabelselskaber. Fastansatte blev freelance, huse og hjem pantsat. Mange produktionsselskaber bestod ikke af meget mere end en freelance med en skrive- og en regnemaskine. Og da Ch.4s budget er lavt – set med TV-øjne – var de uafhængiges priser de bedste, og det blev de uafhængige, der i første omgang løb af med ordrerne.

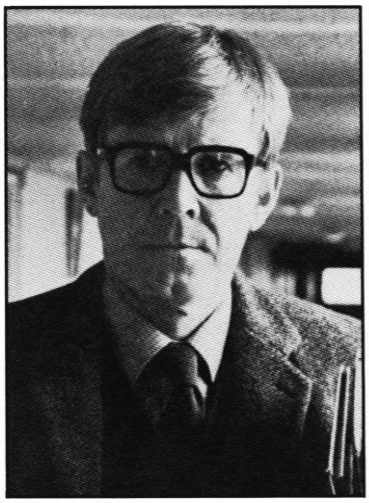
Entusiasmen over emner og over bare det at komme til, komme igennem, er selvfølgelig med til at holde den uafhængige sektors priser nede. Mange græsrodsgrupper f.eks. vil da gerne lave programmer uden løn, – det er jo for at sprede deres synspunkter, at de er gået sammen. Her-



»Jeg bebrejder ikke TV andet end de usle priser, der er blevet betalt for film igennem årene. . .«

(Simon Perry, Filmproducent)

». . .man forventede, at Channel Four skulle kunne kurere alt fra filmbranchens fortrædeligheder til uønsket hårvækst. . .«



(Alan Bennett, Manuskriptforfatter)

hjemme ser vi også De Kristne arbejde gratis i stort omfang til lokal-TV-forsøgene. Og i de mere professionelle grupper er der mindre fagforeningsstivhed end i det etablerede TV. Hvor det hos BBC og ITV er fuldstændig uhørt, at en belyser sætter mikrofonstik i, så har den magtfulde fagforening ACTT mindre magt i de små produktionsselskaber.

Lysten og ikke lønnen driver værket. Lønnen er lavere, og arbejdet er ofte hårdere end i de etablerede selskaber, for der er jo stærk konkurrence de forskellige grupper, individer, selskaber imellem. Mange betragter Ch.4-produktion som parantes, eller som springbræt for at komme til med lys og lygte efter noget at putte i kablerne, efter programmer. Men der er også nogle, som forsøger at leve af det, og de må i stigende grad slutte sig sammen for ikke helt at blive sultet ud. Især nu, hvor tendensen fra Ch.4s side er at mindske antallet af programselskaber fra første års 180 selskaber. Alle tal helt ned til 15 selskaber er nævnt. Selv om det ikke udelukkende er almindelig centralisering og systemstivnen der ligger til grund, men fordi nogen systematisering og plejen af ideer er nødvendig for at fylde mindst 60 timers sendetid om ugen år efter år, – så er disse tal betragtet med gru. For med 15 selskaber er det jo næsten bare et nyt ITV, der bygges. Sandsynligheden for, at tallet bliver *så* lavt, er dog heller ikke stor. Men tendensen er til stede, og 70'ernes pressionsgrupper er skeptiske igen.

SAMMENSLUTNINGER

Det gælder f.eks. IFA, *Independent Film-makers' Association,* filmmagerne, det alternative filmmiljø. IFA omfatter både eksperimentalkunstnerne og de politiske grupper, er altså alternativ både med hensyn til form og indhold. IFA var uhyre effektiv op gennem 70'erne, og det var IFA, der fik British Film Institute til at oprette 10 filmværksteder rundt om i landet, sammen med fagforeningen ACTT og lokale kunstråd. Nu støttes værkstederne også af Ch.4. Det var også IFA, der fik gennemtrumfet brud på kravene til teknisk kvalitet, således at de halvtomme-, lavbåndsvideo'er som de alternative miljøer ofte producerer, kunne vises på TV.

Det er i denne sektor, at »grødevejret« opstår, for at begynde på at lave film er sværere og dyrere end at begynde på så mange andre ting. Ingen *nye,* utrænede boltrer sig i hvert fald med 35mm-film. Også i Danmark er det i denne sektor, at et muligt TV2 vil finde helt nyt kræfter. Udover i normalprogrammer, hvor IFA må konkurrere med andre, viser IFA nye ting i en ugentlig udsendelse: »Eleventh Hour«.

Det mere etablerede filmmiljø har samlet sig i IPPA, *Independent Programme Producers' Association,* som forhandler generelle retningslinjer for produktionerne med Ch.4. IPPA samler mange forskellige typer producenter, og det er her, at man satser på at leve af at lave film/TV. IPPA er den uafhængige sektors talerør. Og selv om mange selskaber oprettes med en enkelt film eller filmserie for øje, så er det også de store selskaber fra den gamle elite, der er med til at tegne IPPA. Et lidt bizart eksempel på en »uafhængig« er Goldcrest Television, udsprunget af Goldcrest Films, der er en lillebitte del af Pearson Longman-konglomeratet, som også ejer Penguin Books og Financial Times. Et andet eksempel er distributionsselskabet Richard Price Television, der for produktionen af den fabelagtige »Nicholas Nickleby« oprettede Primetime Television og nu laver mange ting. Et tredje, Video Arts, er nu blevet et alsidigt produktionsselskab, mens det før Ch.4s tid udelukkende lavede trænings- og uddannelsesfilm til erhvervslivet.

FILM ON FOUR

Film er Channel Fours hjerte – al TVs hjerte, siger nogle. Og der er masser af film, alle slags film og alt om film på programmet. Kernen er spillefilm, og selvom langt mere end spillefilm er på aftenprogrammet, så viser Ch.4 såvel som de andre kanaler i reglen en film, en TV-film og/eller et afsnit af en serie hver aften.

Ch.4 sætter ca. 90 millioner af til spillefilmproduktion om året. Men bare i allerførste år tiltrak Ch.4 mere end 150 millioner kr. til co-produktion, så det er ikke kun engelske penge, der er med til at give branchen en saltvandsindsprøjtning.

Målet er at producere mindst 20 spillefilm om året til serien »Film on Four«, som er et forsøg på *arrangeret* partnerskab mellem biograffilmen og TV. Det skal være »low budget«-film, og selv om gennemsnitsprisen er krøbet op fra 4½ til ca. 7½ millioner kr., så er prisen i flere tilfælde lavere. Isaacs og chefredaktøren David Rose vil nemlig også have penge tilbage til at finansiere op til halvdelen af 25 millioner kr.s-film. Meningen er, at filmene ikke skal ende i glemsel som så meget TV. »TV har så meget bestandighed som en fis i vinden«, siger Alan Bennett (kendt fra »En englænder i Moskva«), og selv om video i stigende grad dementerer ham, så er der jo noget om det. F.eks. bliver Schlesingers biograffilm stadig vist rundt omkring, ligeså Lindsay Andersons, men deres TV-film er begravet i TV-arkiverne (som dog i det mindste findes i England).

Man har i nogen grad fattet, at film med udgangspunkt i lokalsamfundene godt kan sælges i udlandet, i Europa i hvert fald. Ligeså godt som det, der er skræddersyet til amerikanerne a la »Jesu Liv«-serien fra ITV. Og ikke mindre end fire film af de første tyve er optaget i Skotland: »Hero«, »Ill Fares the Land«, »Living Apart Together« og »Another Time, Another Place«. De to sidstnævnte viste Filmmuseet i oktober måned. Også Irland har fået glæde af Ch.4 med filmen »Angel« (Hævnens Engel), som dansk TV viste d. 13. september, og først på sommeren vistes »The Disappearance of Harry« (Da Harry forsvandt). »Angel« var i øvrigt

ved at lide samme skæbne som »Da Harry Forsvandt« ikke at blive vist i biograferne først, men guld-produceren John Boorman fløj tilbage fra USA og talte med store bogstaver. Han vandt, og filmen blev en rimelig succes i biografen.

Første år var hårdt for Ch.4, som jo ikke havde mange selvproducerende ting på lager, og som derfor behandlede de nye film noget lemfældigt. Nu er problemet ikke så akut mere, og man vil satse flere penge på selve biografdistributionen af filmene og på længere tid i biograferne. Ikke bare på grund af producenternes skuffelse, når deres film har været vist en enkelt gang mens der var valg-aften på den anden kanal – eller Olympiade. På lang sigt er der penge at tjene for Ch.4, for omtale og en god anmeldelse sætter tilskuertallet i England gevaldigt i vejret og tiltrækker dermed annoncører. Og udlandets filmindkøbere bliver informeret om filmenes eksistens mere end en gang.

12 af de første 20 film fik biografpremiere, og af dem blev »The Ploughman's Lunch« og »The Draughtsman's Contract/Tegnerens kontrakt« de umiddelbart største biografsucces'er. Ligeledes »Praying Mantis«-en Chabrol-lignende film i 2 dele som DR forhåbentlig køber. Peter Wollens og Laura Mulveys »The Bad Sister«, har desværre ikke været vist i Danmark. Den er produceret helt og holdent på video som den hidtil eneste, og særlige elektroniske muligheder skal være udnyttet æstetisk på spændende vis. Wollen og Mulvey er kendt som teoretikere og kritikere mere end som filminstruktører.

DEN SMUKKE...

»Another Time...« er optaget på 16mm og blæst op til 35mm. Den er i virkeligheden en efterfølger til en tidligere TV-film, men da den blev godt modtaget i biograferne, har den til dels ændret status. Og den er meget fin. Men film anses generelt som lidt bedre, som lidt større *værker* end TV-film eller TV-spil. Skal vi lige pludselig til at betragte TV-spil som film, *rigtig* film? »Film on Four« udfordrer i hvert fald normerne, så måske bliver Schlesingers og Andersons gamle TV-spil fundet frem igen.

»Hybridfilmen har tømt biograferne«, siger Mamoud Hassan, lederen af National Film Finance Corporation, men han skynder sig at pointere at selv om løs snak om ægteskab mellem biograf- og TV-film er dårlig, så vil en velplanlagt forening dog kunne føre til noget godt. Regn og slud og 70 kr. pr. billet er altså ikke hele kriteriet for forskellen. NFFC vakler ellers på spidsen af Mrs. Thatchers sparekniv lige nu, og skæres NFFC væk, så skæres de sidste statslige midler i normal engelsk filmproduktion væk. Det er ellers her, at »Film on Four« har fundet nogle penge til produktionerne. Normalt støtte NFFC kun »mellemgrundens« film, de, der som danske spillefilm budgetmæssigt ligger midt imellem private sponsorfinansieringsfilm og storfilm, der selv kan invitere udenlandsk kapital. Det er populære film som f.eks. »Gregory's Girl«, »Babylon« og »Britania Hospital«. Også hos British Film Institute (»Tegnerens kontrakt« startede her), i almindelige pengestærke kredse i City, i kabelselskaberne og satellit-konsortierne og hos IFAs bagland af interessegrupper forsøger man at finde investeringspartnere. Men også udlandet er med her.

CO-PRODUKTION

En af metoderne til at få udlandet til at investere i engelsk film er at bytte sig til det. Det har Ch.4 gjort med Wim Wenders' selskab Road Movies i produktionen af »Paris, Texas« (anmeldt andetsteds i bladet), som han har co-produceret i øvrigt med franskmændene. Til gengæld støttede Wenders' så »Flight to Berlin« af Christopher Petit, der lavede »Radio On«, som gik i engelske biografer i foråret. Channel Four har også penge i den nye Alain Tanner-film »In the White City«, Angelopoulus' »Voyage to Cythera« og i flere andre film fra bl.a. Sydamerika, Israel og Tyrkiet.

Co-produktioner på flere originalsprog vil vi nok også se flere af. Et – ikke særligt strålende – eksempel fik vi i august-septembers serie i dansk TV: »Master and Hirelings/Da de franske gik i land«, produceret af det irske TV RTE, Ch.4 og FR3. Svensk TV har vist et lignende blandingsprodukt »Anniqa«, om ung engelsk-svensk kærlighed på to sprog. Mon formen vil tømme dagligstuerne?

I sin årsberetning udtaler Isaacs, at man nu kigger EEC-lovgivningen nærmere efter for at finde muligheder der. Også de uafhængige og ITV er interesseret i at finde medfinansiører, for hvis de sørger for det, så beholder de retten til at forhandle med udlandet selv. Uden penge udefra bestemmer Ch.4 over produktet, hvad der i øvrigt har været kritiseret meget og som hovedsagelig er til fordel for de i forvejen store uafhængige selskaber med internationale kontakter. Foruden HTVs »Robin Hood« har Ch.4 på den konto været i forbindelse med f.eks. Home Box Office – det kæmpestore amerikanske kabelselskab, og sammen med dem produceret »The Far Pavillions«, som i sammenligning med ITV-serien om Indien – »Imperiets Juvel« (omtalt andetsteds i bladet) – faldt til jorden som et kulørt postordrekatalog sat på levende billeder.

I øvrigt venter Channel Four ikke at sælge mere end omkring 10% til udlandet. Ch.4 har *igangsat* en udvikling i engelsk filmproduktion, som den p.g.a. lovkravene om »anderledes-hed« og målgrupper kun vil komme til at spille en lille rolle i. Ch.4 vil aldrig blive storleverandør til de internationale satellit/kabel-markeder. Og heldigvis for det.

ANDRE FILM

Channel Fours program ligner de andre kanalers med faste programmer til faste tider. BBC 2 brændte i sin tid fingrene ved at forsøge noget andet, og det ville Ch.4 ikke prøve.

»Film on Four«-serien er sammen med andre filmserier blevet til Englands ægte National Film Theatre (som ellers findes i London og ikke er særligt nationalt), og til særligt interesserede sendes masser af skriftligt materiale ud. »First Love«-serien var en underserie under »Film on Four« og var lavet til de helt unge, som Ch.4 har særlige forpligtelser overfor. Børneprogrammer går til gengæld på tværs af programredaktørernes områder. »World Cinema« viser udenlandske film, f.eks. vistes i foråret »De tyske Søstre« af von Trotta, flere film af hhv. Godard og Fassbinder. Sådanne serier er suppleret med skriftligt materiale om instruktører, om film, lavet i samarbejde med British Film Institute. Det sendes ud til filmsammenslutninger over hele landet, og disse får også tilbudt ikke-TV-viste film af samme instruktører.

»Visions« er en anden serie film, hvor instruktører, skuespillere, filmkollektiver og kritikere interviewes i forbindelse med Ch.4 andre filmserier, men som også blander dette med reportager og dokumentarfilm om film. »All India Oldies« viste i to omgange à 14 film bud på film fra verdens største filmproducent, »Golden Oldies« viste gamle amerikanske sort-hvide travere. »Profiles« handler

»TV har aldrig slået filmen ihjel: Den ventede velbehageligt på folk i dagligstuerne, da de foretrak at blive hjemme i stedet for at gå i byen. . .«

(Simon Perry, Filmproducent)

». . .mit svar på spørgsmålet om film for TV og film til biograferne er, at efter min erfaring, så bliver den første slags til noget, det gør den anden ikke. . .«

(Alan Bennett, Manuskriptforfatter)

»Vi må sætte os for at forbedre gennemsnitsfilmene og så derefter sætte os tilbage i stolen og vente på perlerne. . .»

(David Puttnam, Filmproducent)

»Bagved en masse spørgsmål lurer et uudtalt: Hvordan bliver vi store i Amerika? Jeg vil gerne spørge: Hvorfor skulle vi det?. . .«

(Alan Bennett, Manuskriptforfatter)

». . .Truffaut og Olmi, de går ikke i spåner over ikke at være store i Arkansas. Hvorfor skulle vi? Mrs. Thatcher kender svaret, men hvad kender hun til film?«

(Alan Bennett, Manuskriptforfatter)

om avantgardefilm og dens udøvere, og »New Cinema of Latin America« blander spille- og dokumentarfilm fra Cinema Novos dage og fremover.

ANDRE PROGRAMMER

»Brookside« er Ch.4s-soap-føljeton, mere middelklasse end så mange af de andre kanalers (»Coronation Street« kører på 24. år). Den produceres af et mindre uafhængigt selskab i Liverpool. Man er lidt mere udenfor studierne end i mange andre *soaps*.

Nyhedsprogrammet »News on Four« er timelang, daglig nyhedsinformation, og programmet har fået drøje hug i starten. ITN laver det, men har underbudt for at få kontrakten, og har måttet slække meget på oprindelige intentioner, bl.a. om udlandsdækning. Aktualitetsprogrammer i øvrigt placeres udenfor ITN. »20/20 vision« var en sådan serie, lavet udelukkende af kvinder, men om alle aktuelle emner. Den skiftedes hver fredag aften med udsendelser fra en decideret feministisk serie »Broadside«. Begge serier er nu stoppet, ligesom den efterfølgende »The Friday Alternative«. Skænderier med Ch.4 og beskyldninger om venstreorienterethed er årsagen, og den har naturligvis været under kraftig debat. Kritikken går dog mere på at sætte det kontroversielle i bås end på censur. Som ITV i gamle dage havde »Gudetimen« og »Puttetimen«, så placerer man nu feminisme eller IFA-film i sendefladens ghettoer og gør dem ufarlige. Ch.4 kritiseres noget for at gøre det, som Isaacs i sin tiltrædelsestale sagde skulle undgås.

»Black on Black« og »Eastern Eye« er programserier lavet af og til sorte og asiatiske englændere. Det er begge ugentlige programmer, som griber fat i personer og tendenser.

Alternativt teater: ja, det har vi set i »Nicholas Nickleby«, og selv om det var filmet teater, så var affilmingen også meget spændende og ny. Alternativ musik – er bl.a. jazz, som for første gang i Englands historie vises regelmæssigt. Niels Henning Ørsted Pedersen ligger på den konto i TV-arkivet. Alternativ sport, det er bl.a. basketball, som man gør meget ud af, men også billard og flere andre »minoritets-sportsgrene« bliver regelmæssigt dækket.

Alternativ mad har fast sendetid med indisk, pakistansk og helt grøn mad. Alternative forbrugerprogrammer går meget hårdt på og suppleres som meget andet med skriftligt materiale: »4 What its Worth«.

Channel Fours seertal kryber stille og roligt op mod de målsatte 10%. Trods kritik og angreb, trods justeringer i retning af det mere traditionelle, mandsdominerede system, trods problemerne ved at enhver jobsikret filmarbejder holder en ny fra at komme til, . . .trods alt er der ikke nogen i branchen, der vil undvære den nye kanal.

Alle citater stammer fra Sight & Sound, spring 1984

KILDER I ØVRIGT:

Sight & Sound, summer 1983.
Screen, vol. 25, no. 2, 1984.
Stills, Sept.-Oct. 1983.
IBA: Annual Report and Accounts 1983-84 (IBA).
IBA: Television and Radio 1984 (IBA).
S. Lambert: Channel Four. Television with a difference. (BFI, 1982).

NOSTALGHIA & LÆNGSLEN EFTER OPHÆVELSEN AF FREMMEDHEDEN

AF DAN NISSEN

Tarkovskijs film er for filmkunsten hvad centrallyrikken er for litteraturen. Ikke fortællinger, forløb i tid, men først og fremmest en visuel fremstilling af indre subjektive oplevelser og stemninger.

Hans film har poesiens komplekse og tætte billedskabende form, ja er næsten poetiske besværgelser af det indre univers' primat. Med sit indiskutable talent for at skabe betydningsmættede billeder modelleret i lys og skygge og i spændinger skabt mellem billedets elementer, udformer Tarkovskij en besættende magisk stemning. Ind imellem kan man ganske vist, som undertegnede, have en oplevelse af at symbolikken er *for* tilstræbt, *for* villet dybsindig, og den oplevelse er unægtelig blevet mere fremtrædende med »Nostalghia« end førhen. Men Tarkovskijs absolutte seriøsitet hindrer en afvisning og kræver i det mindste et forsøg på forståelse.

»Nostalghia« næsten flyder over af indlagt billedsymbolik – indlagt, fordi hans genkommende vand- og ildsymbolik, hans genkommende referencer til Naturen og Moderen har svært ved at blive integreret i historiens forløb.

Men billeder kan han lave. Der er f.eks. billedet af fuglene der flakser ud af den frugtbare madonnas gevandter, der er f.eks. den næsten overjordisk smukke fremmodellering af den gravide kvinde i det trøstesløse italienske hotelværelse, der er brugen af hotellets korridorer og arkitektur, brugen af de øde vandoversvømmende kirkerum og kameraets langsomme bevægelser hen over vandet og opover by-

Natur, vand og damp. Personerne i Tarkovskijs »Nostalghia« – tolken Eugenia (Domiziana Giordano) forrest, og hovedpersonen André Gorciakov (Oleg Jankouskij) – omsluttes på det nærmeste af deres omgivelser.

muren til indfangningen af den fjerne klippeby. Eksemplerne er legio.

Men, men. Er der enighed om Tarkovskijs talent for at komponere billeder og fremmane syner, kan der være stor uenighed om tolkningen af dem – og ikke mindst om holdningen til hans univers. En af de nemmere holdninger er at lade stå til; at erklære, at en så skøn billedkunst kun kan blive reduceret ved at blive udlagt og fortolket og at man derfor burde nøjes med at hengive sig til den. Dette, er jeg bange for, ville kun alt for godt stemme overens med Tarkovskijs selvopfattelse.

På præmisser der har rødder helt tilbage til romantikken, bliver kunstneren hos ham den anelsesfulde seer, og kunsten det redskab, der kan lade os dødelige ane det skjulte bag fænomenernes verden. Hos Tarkovskij er kunstneren derfor ikke dissident og samfundskritiker, men står over politikken som den der behandler universelle menneskelige vilkår, hvad der naturligvis osse kan have en kritisk pointe. Jeg tror det er på de præmisser at hans film ikke er velanskrevne i det sovjetiske hjemland.

AT DELTAGE I BØNNEN

Et par udsagn i »Nostalghia« kan tages til indtægt for dette kunstnersyn. Det ene forekommer, da tolken Eugenia træder ind i en kirke for at se Piero della Francescas »Madonna del Parto«. Kirketjeneren siger til hende, at hun må deltage i bønnen for at underet kan finde sted. Ordene kunne være instruktørens til tilskuerne; et bud om at deltage i den sakrale celebrering, filmen er. Senere, og i en helt anden sammenhæng, besværer poeten og skribenten Andrej (!) Gorciakov sig over nogle digtoversættelser. Digte skal ikke oversættes, siger han, og mere end antyder at poesi taler et sprog der overskrider de kunstige grænser, stater og mennesker har skabt.

Med sit poetiske billedsprog ønsker Tarkovskij at overskride grænser og gøre sine film almene, og de skal ikke oversættes, dvs. tolkes, men fattes intuitivt og som et samlet udsagn.

På trods heraf vil jeg alligevel i det følgende give nogle bud på hvad der gemmer sig i al magien.

HJEMLÆNGSEL

Titlen på Tarkovskijs nyeste film er »Nostalghia« og det betyder hjemvé får vi at vide. Når man først ved dét bliver det slående: set i retrospektiv kunne det være titlen på hans samlede oeuvre. Men det er vel at mærke ikke hjemvé i banal spejderlejr- eller turistrejse-forstand, snarere er det en længsel efter et måske aldrig eksisterende hjem, et paradis hvorfra det moderne menneske er forjaget og som nu kun anes som et drømmebillede for det indre øje. Drømmebilledet giver Tarkovskij visuelt kød og blod gennem billeder af Barndommen, Naturen og Kvinden – det være sig Moderen eller Hustruen, der jo i »Spejlet« blev spillet af den samme – og disse elementer smelter så mere eller mindre sammen til et: symbolet på tilstanden før syndefaldet, på den kosmiske harmoni, der måske mere er en smuk drøm end en historisk realitet.

I »Nostalghia« er længslen ellers for så vidt konkret nok begrundet, idet hovedpersonen Andrei Gorciakov, russisk poet og skribent, er i Italien for at samle materiale til en bog om 1700-tals komponisten Sasnovskij. Denne boede i en årrække i Italien, men skrev på et tidspunkt i et brev, at det ville betyde døden for ham ikke at kunne gense sin fødeegn og indsnuse sin barndoms luft igen. Derfor tager han hjem, men begynder at drikke og ender med at begå selvmord.

Gorciakov spejler sig så at sige i Sasnovskij idet også han drømmer om hjemegnen, der dukker op i genkommende drømmebilleder. Og Tarkovskij kan så spejle sig i dem begge, idet han jo under optagelserne også befandt sig i Italien, i et eksil som han senere har måttet vælge at gøre permanent. Som det fremgår af Sasnovskijs brev og skæbne er der tale om en sand gordisk knude: at vælge Italien ville betyde døden af længsel efter Rusland, og at vælge Rusland betyder døden – af længsel efter friheden. Det er lige præcis Tarkovskijs dilemma og måske årsagen til at han i en interviewfilm har kunnet erklære *kunsten* som eneste mulige hjemland.

Men som sagt er længslens objekt hos Tarkovskij mere end en bestemt plet russisk jord og nogle bestemte mennesker. Drømmebilledet er subjektivt, det er Gorciakovs indre billede farvet af hans melankoli. Blandt andet derfor kan de præsenteres uden overgange som underligt rum- og tidløse, som samtidige med Gorciakov og som både smerteligt nærværende og dog uhåndgribeligt fjerne.

Forbindelsen mellem drømmebillederne og den italienske verden Gorciakov bevæger sig i, vises blandt andet gennem telefonpælene som ses i det allerførste drømmebillede og føres videre i de første billeder fra Italien. Den telefon, der et par gange kimer uden at vi ser nogen reagere på den, kunne være en side af samme sag. Forbindelsen til det fysisk konkrete hjemland og den fysisk konkrete familie er ikke så væsentlig for Gorciakov, der har sin indre psykiske kontakt. I denne indre kommunikation kan den geografiske afstand overvindes i et enkelt blik, hvor Gorciakov *ser* på kvinden i drømmebilledet, der *ser* tilbage på ham. Eller nærværet kan blive så stærkt, at hans stemme høres i drømmebilledet og hendes i hans virkelighed. Tættest på kommer kvinden dog i den tidligere omtalte scene hvor Tarkovskij med lys og skygge modellerer hende frem på Gorciakovs trøstesløse hotelværelse, og hvor hendes varme bløde nærvær afløses af badeværelsets kolde lys og det skråsivende lys fra de regnfyldte vinduer.

Tidløsheden i drømmebillederne understreges af deres sort-hvide karakter hvor årstiderne forsvinder, og endnu mere af det næsten arketypiske guldalderlandskab, der synes som hentet ud af en fortidig produktionsmåde. Personerne er ligeledes klædt i tøj, der ikke specielt refererer til en nutid. Drømmebilledet bliver således mere en abstraktalmen modstilling til den italienske nu-tid der er stedet for fremmedfølelsen, end et konkret fysisk sted.

EUGENIA OG DOMENICO

På sin tur gennem Italien følges Gorciakov af tolken Eugenia. Vi møder dem på vej til en afsides kirke for at bese Piero della Francescas gravide madonna: Madonna del Parto. I sidste øjeblik vægrer Gorciakov sig mod at gå ind, måske fordi det indre billede af Kvinden vil blive for smerteligt nærværende, konfronteret med afbildningen. Dette moderbillede får yderligere kød og blod da bedende kvinder åbner klæderne på en madonnafigur, hvorefter hundredevis af fugle flagrer ud. Det er en overdådig frugtbarhed, der samtidig forbinder sig med en frihedssymbolik gennem fuglenes flagren, der trods alt er begrænset af det snævre kirkerum.

»Han er forelsket«, siger hotelværtinden om den melankolske Gorciakov. »Nej«, svarer Eugenia, »han har

Natur og religion. »Stalker«-positionen, mand, hund og vand, indtages her i omgivelser som afgrænses af en kirkeruin.

hjemvé«. Og den kødeligt nærværende Eugenia kan ikke kompensere herfor. Alt for lidt svarer hun til hans indre billede af Kvinden. Som kirketjeneren siger, så er det kvindens pligt med opofrelse og tålmodighed at føde og opfostre sine børn. Det vil Eugenia ikke. »Åh, du vil være lykkelig«, siger kirketjeneren og tilføjer, at der er vigtigere ting end lykke.

Gorciakovs opfattelse af kvinden harmonerer et langt stykke af vejen med kirketjenerens. Det understøttes blandt andet af, at den kvinde, der bliver næsten fysisk nærværende i hans hotelværelse, er gravid, og mere generelt af at kvinden i drømmebilledet næsten konsekvent forbindes med den frugtbare og frodige natur. Hun bliver dermed til sindbillede på romantikkens alnatur, selve verdensaltets urmoder og årsag til alt liv.

I Bagno Vignoni hvor de indlogerer sig, møder de Domenico, der af beboerne karakteriseres som en galning der i syv år spærrede sin familie inde i sikker forvisning om dermed at frelse dem fra verdens undergang. Mellem Gorciakov og Domenico opstår en forståelse, thi de er besat af samme længsel efter en altfavnende integration med verdensaltet. »Man må ville noget større«, siger Domenico og mener dermed, at det ikke er nok at frelse sin familie, man må frelse verden. Det kræver sammenslutning, mener han, for én dråbe og én dråbe er ikke to, men én større, et udsagn der gentages i hans vægmalede regnestykke: 1+1=1. Derfor tager han til Rom for at tale til masserne, for hvem han blandt andet beretter at livet er enkelt: se blot på naturen. Men hans tilhørere er en samling gale, der ikke lytter, og da han til sidst lader sig antænde som en fakkel, er det uden effekt.

Gorciakov, der i et spejl i en drøm har set både sig selv og den fraværende Domenico – et billede på deres forståelse – beslutter sig til at udsætte hjemrejsen for i stedet at gennemføre Domenicos oprindelige projekt til verdens frelse: at føre et brændende lys tværs gennem de hellige livgivende kilder, fra den ene bred til den anden.

Gennem dette projekt, der først lykkes den magiske tredje gang, enten dør eller afkræftes Gorciakov, og i filmens sidste billede ser vi ham (gen)forenet med det genkommende drømmebillede. Han er dog ikke tilbage i sit hjemland, for naturen, viser det sig gennem en langsom baglæns *tracking,* er nu omsluttet af en tidligere besøgt katedral. Tydeligere kan det vist ikke siges at længslen efter hjemmet er en længsel efter et drømmebillede, efter en sakral alnatur der kunne være hentet ud af Caspar David Friedrichs billedbog.

At filmens sympati ligger hos Gorciakovs projekt, fremgår klart af sammenhængen. Gennem én lang kamerabevægelse fastholdes hans lange, pinefulde vandring i tre forsøg,

og da den til slut lykkes, toner Verdis Requiem frem på lydsiden. Overfor dette står Domenicos optræden som en tom oratorisk udfoldelse, filmet uden liv og engagement og med hans død omgivet af flammer, kun ledsaget af hans egne skrig.

GENFØDSLEN OG DET EVIGE LIV

Frugtbarhed og fødsel er genkommende motiver i filmen. Jeg har omtalt »Madonna del Parto« og de befriede fugle, og har antydet hvordan Gorciakovs drømmebillede hænger sammen hermed. Det mest storladne udtryk for denne tankegang finder man dog nok i Gorciakovs afsluttende vandring. For med vandet som et klassisk moderskøds- og fødselssymbol og med ilden som et udtryk for Gud, faderen og den hellige livskraft, så bliver den afsluttende vandring intet mindre end en genfødselsseance, hvor livsprincippets hellige flamme sikres overlevelse gennem Gorciakovs selvopofrelse. Og det sker på trods af at vandet i netop denne scene næsten er tørret bort for kun at blotte – i nærbilleder – diverse affald fra de hellige kilder. På trods af dette synlige forfald ender filmen i et håb, også selv om det i det sidste billede er henlagt til det hinsides, som åbenbart er det sted drømmebilledet kommer fra.

Anderledes pragmatisk end denne symbolske frelse af livet, er Domenicos indespærring af familien, og – ikke mindst – de badendes drøm om at opnå evigt liv fra de hellige kilder. Her er der højst tale om at frelse sig selv og sine kære fra al kødets gang, mens det for Gorciakov handler om livets princip og muligheden for at realisere drømmebilledet.

ROMANTIKKEN, TARKOVSKIJ OG FRIHEDSLÆNGSLEN

Som det fremgår er der en god del romantisk livs-, kunst- og kunstneropfattelse i Tarkovskijs film. Kvinden er ikke kun den kødeligt (eller følelsesmæssigt) savnede, men selve sindbilledet på frugtbarhedens og livets idé, og hjemmet er ikke kun et hus, men et sted hvor fremmedheden kan ophæves, hvor subjekt og objekt kan smelte sammen i en henflyden i alnaturens moderskød.

Kunstnerens lod er det, at berette om sine anelser om denne oprindelighed der får skildringen af jordelivets nuværende ufrie eksistensform til at være andet end en protest mod et bestemt politisk system. Når Domenico kan sige, at Gud (som vi ikke ser), *er,* mens Sankt Katarina (som vi ser) *ikke er,* er det et udtryk for at den skjulte idealernes verden er den virkelige, mens det vi ser kun er en sølle fænomenernes afspejling heraf.

Det i flere af Tarkovskijs film evigt flydende vand og den evigt brændende ild er det synlige udtryk for denne længsel efter en genfødsel i den sande verden, og de ofte genkommende referencer til at flyve signalerer længslen efter friheden – i løsrivelsen fra jorden.

Friheden flyver, synger også de hjemlige Clausen og Petersen, men de ender med med pragmatisk fornuft at ønske den ned på jorden. Ja tak.

Det har været guf for medierne at Tarkovskij har måttet vælge eksilet, for var det ikke udtryk for den kunstneriske friheds pauvre vilkår i Sovjet? At Tarkovskij ikke føler sig som dissident og at han helst ville arbejde i Sovjet, forandrer åbenbart ikke meget ved mediernes brug af ham.

Kun tiden vil vise om han får bedre arbejdsmuligheder i Vesten, men det ville dog ikke være overraskende hvis interessen for den politiske brug af Tarkovskij ikke følger hånd i hånd med interessen for en kunstner. Når først nyhedens interesse har lagt sig og diverse vestlige lande har vist deres kunstneriske og kulturelle frisind ved at finansiere hans filmprojekter, kan det meget nemt vise sig at Tarkovskij er kommet fra asken i ilden. Hans kompromisløse kunstsyn og svært tilgængelige film harmonerer nemlig ligeså dårligt med den vestlige opfattelse af filmen som underholdning og profitmaskine, som med den sovjetiske. Jeg mener: man behøver blot at forestille sig Det danske filminstituts konsulenter med et manuskript af en Tarkovskij!

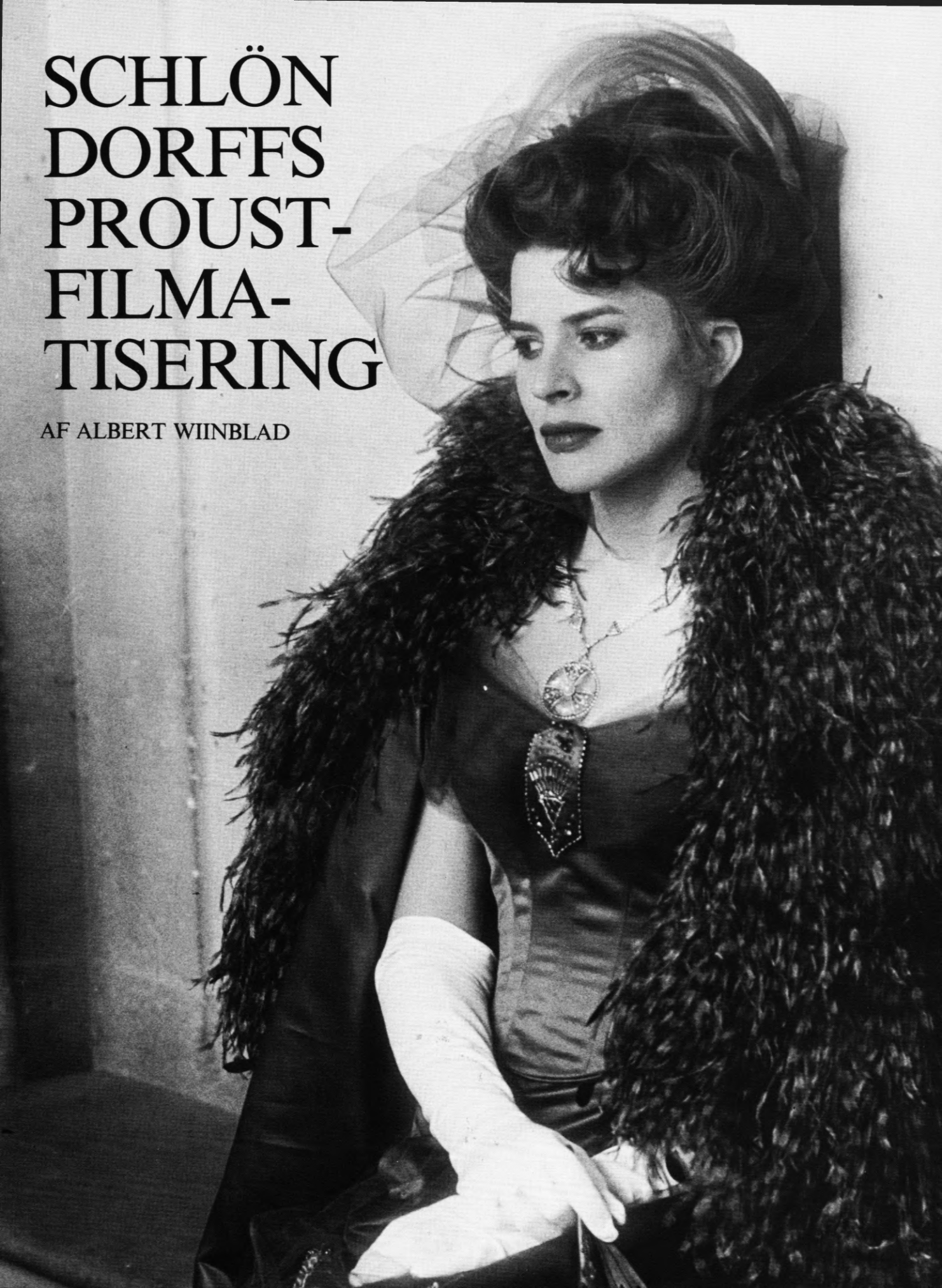
NOSTALGHIA
Nostalghia. Italien 1983.
P-selskab: Opera Film. For Rete 2 TV, RAI. I samarbejde med Sovin Film. **Instr:** Andrei Tarkovskij. **Instr-ass:** Norman Mozzato, Larissa Tarkovskij. **Manus:** Andrei Tarkovskij, Tonino Guerra. **Foto:** Guiseppe Lanci. **Kamera:** Giuseppe de Biasi. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Erminia Marani, Amedeo Salfa. **Ark:** Andrea Crisanti. **Dekor:** Mauro Passi. **Kost:** Lina Nerli Taviani. **Musik-kons:** Gino Peguri. **Tone:** Remo Ugolinelli, Danilo Moroni, Filippo Ottoni. **Lyd-E:** Massimo Anzellotti, Luciano Anzellotti.
Medv: Oleg Jankovsky, Erland Josephson, Domiziana Giordano, Patrizia Terreno, Laura de Marchi, Delia Boccardo, Milena Vukotic, Alberto Canepa, Raffaele di Mario, Rate Furlan, Livio Galassi, Piero Vida, Elena Magoia. Stemmer: Lia Tanzi, Sergio Fiorentini.
Længde: 126 min. **Udl:** Camera. **Prem:** 17.8.84 – Grand.

Den gale (Erland Josephson) og Gorciakov. Bemærk spejleffekten.

Fanny Ardant i »Swanns kærlighed«.

SCHLÖN DORFFS PROUST-FILMA-TISERING

AF ALBERT WIINBLAD



Det er indlysende, men man ville være unfair over for Volker Schlöndorff, hvis man ikke i en omtale af hans »Un amour de Swann« begyndte med at slå fast, at ingen Proust-filmatisering kan tænkes at blive tilfredsstillende som Proust-filmatisering. Den eneste mulighed en instruktør kunne have for at overføre noget af det, der for alvor tæller i Prousts værk, ville være blandt sit mediums udtryksmidler at finde ækvivalenter. Disse ville imidlertid uundgåeligt blive så særprægede, og så lidet proustske, at filmen måske nok i en vag forstand kunne gælde for at være en Proust-film, men ikke, med mindre man gjorde definitionen meningsløst rummelig, for at være en Proust-filmatisering.

At Schlöndorff har afstået fra at forsøge at udnytte den mulighed, kan ikke undre. Han har trods alt høstet mange laurbær for sine tidligere litteratur-filmatiseringer, og selv om man mener, at filmenes niveau var lovlig langt under forlæggenes, så kan man dog ikke frakende Schlöndorff ganske stor dygtighed som bearbejder. Det er jo ikke just overkommelige opgaver, han har sat sig. Men hvis han, som han har hævdet, genfandt den impuls, der havde drevet Günher Grass til at skrive »Bliktrommen« ved at vandre gennem en bestemt gade i en forstad til Danzig, så ville en valfart til alle de proustske lokaliteter ikke kunne åbenbare for ham, hvad der fik Proust til at »leve for sit værk uden at vide det«.[1])

Måske har han gjort sig klart, at han kom fra det meget svære til det umulige; at en instruktør, der giver sig i kast med en egentlig Proust-filmatisering, kun kan gøre sig håb om at løse opgaven sådan, at utilstrækkeligheden ikke bliver latterligt iøjnefaldende. Hvis man ikke ryster på hovedet ad hans film, kan han tillade sig at være stolt af den.

Hvad der kan stemme ens sind til mildhed over for Schlöndorffs film, er, at han, der – hvad han end har bildt sig ind – ikke kunne være tro mod forlægget, men kun mod dets udenværker, har formået at genskabe et miljø, der i hvert fald hvad kostumer og interiører angår lader sig acceptere som proustsk. Det lyder måske ikke af meget, men i betragtning af den vægt, Proust lagde på at komme på sporet efter den tabte tid ved at beskrive sine personers påklædning og salonernes indretning, må det dog kaldes fortjenstfuldt. Det er andet og mere end hvad man i almindelighed forstår ved et »præcist tidsbillede«. Hvad han må skildre, er en særlig »verden« – den verden en Swann bevæger sig i – hvori de ting, personerne omgiver sig med, skal give et indtryk af, hvad der blev anset for god smag i disse kredse, og hvori *la grande toilette* repræsenterer en af alle anerkendt mulighed for at demonstrere skønhedssans.

Sandsynligvis ville såvel Visconti som Losey, der som bekendt begge ønskede at filmatisere »A la recherche du temps perdu« – så brændende, at de på et tidspunkt skændtes om, hvem af dem der skulle gå i gang med opgaven[2]) – have appelleret til overbærenhed ved at brillere med noget tilsvarende. Sikkert er det i hvert fald, at de to, der yndede at karakterisere perioder eller endog personer ved hjælp af »udstyr«, ikke ville have betragtet ting og tøj som noget uvæsentligt, når de skulle prøve at genfinde den tabte tid. Hvordan Visconti i øvrigt ville have nærmet sig Prousts værk, kan man nok danne sig en forestilling om, hvis man tænker på, at han selv – og ikke med urette – mente, at »Leoparden« var proustsk, og at man, hvis man vil, kan finde vidnesbyrd i »Ludwig« om, at han stadig havde Proust-projektet i hovedet, da han lavede den. Det er betydelig sværere at forudse, hvad Losey ville have gjort, skønt Harold Pinters »færdige« manuskript til filmen foreligger i bogform.[3])

Det interessante er, at Losey ikke, som Visconti, ville koncentrere sig om en af det gigantiske værks syv hoveddele, men basere sin film på hele værket. Pinter forklarer i forordet: »I tre måneder læste jeg »A la recherche du temps perdu« hver dag. Jeg skrev hundredvis af noter under læsningen, men kunne, da jeg havde tilendebragt den, slet ikke finde ud af, hvordan jeg skulle gribe en så kolossal opgave an. Det eneste, jeg var sikker på, var, at det ville være forkert at prøve at lave en film baseret på et eller to af bindene. Hvis det her overhovedet skulle gøres, så måtte man forsøge at udkrystallisere filmen af hele værket, inkorporere bogens hovedtemaer i et integreret hele.« Pinter løste efter disse principper sin del af opgaven absolut beundringsværdigt. Manuskriptet vidner om, at han er en sådan læser, som Prousts værk fortjener, men også om, at dramatikeren i dette tilfælde ikke har taget ret meget hensyn til, om hans tekst ville rumme dramatiske muligheder. Man kan end ikke gisne om, hvordan Losey på grundlag af den skulle kunne have løst sin del af opgaven.

Så uovervindelige vanskeligheder blev Schlöndorff ikke stillet overfor med den tekst, som indehaveren af filmatiseringsrettighederne, Nicole Stéphane, bad ham arbejde ud fra. Peter Brooks og Jean-Claude Carrières manuskript er uddraget af en »episode« (som dog er af hvad man normalt betragter som romanlængde) i værkets første del.

Valget af Swanns kærlighedshistorie til en filmatisering er oplagt, selv om man forstår, hvad der kan have fået en Visconti, en Pinter eller en Losey til at afvise det som *for* oplagt. Episoden udgør, hvis man vil betragte den sådan, en selvstændig fortælling, som med større rimelighed end noget andet afsnit af værket lader sig rive ud af sammenhængen. I den beskæftiger fortælleren sig med begivenheder, der udspiller sig, før han selv kunne iagttage dem, og har, om man vil, tildelt sig selv en mere traditionel fortællerfunktion end i den øvrige del af værket. Men valget kan retfærdiggøres med andet end en henvisning til det ønskværdige i til en filmatisering at have en så at sige »færdigfortalt« historie. For læsere af »A la recherche du temps perdu« er episoden først og fremmest vigtig, fordi en række af de personer, der skal få stor betydning senere i værket, præsenteres her og karakteriseres ud fra et andet synspunkt end det, der skal anlægges, da fortælleren selv færdes blandt dem som iagttager, således at man her får en »baggrund«, man vil finde uundværlig. Historien om Swanns kærlighed, om forbindelserne mellem jalousi og lidenskab, »følelsernes kemi«, som Proust selv talte om, kan imidlertid ikke blot opfattes som en indledning til værket, men også, hvad mange har gjort, som en miniversion af det.

Ejendommeligt nok har Schlöndorff og hans medarbejdere ikke ladet nogen af disse hovedbegrundelser styre deres arbejde. Filmen kunne ikke blive nogen miniversion af værket, eller blot en miniversion af den valgte episode, når man udelukkende bestræber sig for at vise, hvilke udtryk jalousien får, og giver afkald på at bringe noget, der af tilskueren kunne tolkes som en analyse af jalousien. I filmen

Næste side øverst, det sidste fotografi der blev taget af Proust. Det stammer fra 1922, året da Proust døde. Yderst t.h. Alain Delon i en scene fra Proust-filmen, og derunder et eksempel på Ornella Mutis slående kødelighed. Nederst jeremy Irons som Swann og Ornella Muti som forstadsskønheden Odette i fin-de-siecle elegance.

Volker Schlöndorffs film lægger stor vægt på tidsbilledet. Her Ornella Muti i fuldt udstyr.

fremstår Swann som en mand, der – som den mandlige hovedperson i mange romantiske historier – har en stærk besiddertrang; den udvalgte er smigret over den fornemme herres opmærksomhed, men bange for hans voldsomme jalousi. Kunstsamleren vil erhverve sig Odette, som var hun en kunstgenstand, men hun er en levende kvinde og ikke noget »museumsstykke«, der kan anbringes i en vitrine. Hun vil gerne opleve den store kærlighed sammen med denne mand, så meget mere som han vil kunne bringe hende socialt til vejrs, men så må han holde op med at være så besværlig. Enkelt nok. Men ikke hos Proust, for hvem Swanns lidenskab var en sygdom, hvis symptom var jalousien. Man har pådraget sig *le mal sacré,* når ens smag for et væsen (som end ikke behøver at have tiltrukket én mere eller blot lige så meget som andre) er blevet eksklusiv. »Og denne betingelse er opfyldt, når – i det øjeblik, hun er udeblevet – vor tragten efter de glæder, som det behagelige samvær med hende gav os, pludselig er blevet afløst af et angstfuldt begær, hvis genstand er selve dette væsen, et absurd begær, som denne verdens love gør det umuligt at tilfredsstille og vanskeligt at blive helbredt for – det vanvittige og smertelige begær efter at besidde hende.«[4]) Det er muligt, at Schlöndorff ikke bryder sig om dette syn på kærligheden – som nok har en del at gøre med, at den homoseksuelle Proust følte sig tiltrukket af heteroseksuelle mænd – men det er nu engang Prousts, og en Swann, hvis besiddertrang ikke har denne tragiske dimension, er ikke Swann. Det er ikke nok at medtage en replik, hvori Swann kalder sin kærlighed for en sygdom, i begyndelsen af filmen, når det ikke af fortsættelsen fremgår, i hvilken forstand den er det. I det hele taget er Schlöndorff tilbøjelig til blot at hente et og andet hos Proust – hele dialogen er fra værket – og så bilde sig ind, at filmen derved uvægerligt bliver proustsk.

Det er ved at være meget for villig til at give efter for denne tilbøjelighed, han negligerer den anden hovedbegrundelse. Når Schlöndorff, som han har fortalt, fandt det tillokkende at lave en film om en dag i Swanns liv, er det dog ubegribeligt, at han ikke blot har tilføjet en for selve kærlighedshistorien betydningsløs epilog, men også filmen igennem spækker den selvstændige episode med »lån« fra de senere bind. I de (få) tilfælde, hvor man kan øjne et formål med disse fremmedelementer, er det umuligt at lade sig overbevise om, at det formål er godt nok til at begrunde, at han forstyrrer enheden. For at skaffe plads til lånene må han udelade noget, der hører til og er vigtigt for historien.

Således er der blevet for lidt plads til en skildring af Verdurin-kliken, skønt det åndelige klima i Madame Verdurins salon dog er en af forudsætningerne for, at Swanns *amour de tête* får vækstbetingelser. Det kan se ud til, at Schlöndorff på et tidspunkt er blevet opmærksom på forsømmel-

sen og har skyndt sig at proppe en serie karakteristiske udsagn ind i filmen, men de kortvarige scener med denne hakkemad af replikker, der hentes fra diverse samtaler rundt omkring i episoden, rives ud af deres sammenhæng, lægges i munden på andre end dem, der siger dem, og affyres i et tempo, der gør det vanskeligt at opfatte dem, virker nærmest en smule fjollede.

Schlöndorff synes, at scenen, hvori Swann – i værkets tredje del – fortæller hertuginden af Guermantes om sin formentlig nær forestående død, men må konstatere, at hans fornemme venner omgående glemmer den chokerende meddelelse, da det opdages, at madames sko ikke passer til kjolen, er vigtig, fordi den afslører disse menneskers grusomhed. Vist er den vigtig, men ikke for den historie, han fortæller.

Han har også følt sig forpligtet til at fremskaffe nogle betydningsfulde replikker til baron de Charlus (måske for at få Alain Delon til at spille rollen). Det kan gå, at han lader ham sige om Verdurin'erne, at de har samme interesse for kunst som en fisk for et æble, skønt denne bemærkning er møntet på fortælleren i et senere bind og i den sammenhæng, hvori den forekommer, er anderledes karakteristisk for baronen. Men når han indfører en hel scene, som intet har med historien at gøre, for at lade en person, der kun har en minimal rolle i den, sige en række »dyre« replikker, eller henter nogle sentenser til ham fra den filosofi, fortælleren i senere bind uddrager af sine erfaringer, så må han siges at have bevæget sig for langt bort fra sit emne.

Af hans øvrige små ændringer forekommer nogle blot vilkårlige, som når det i stedet for Swann er Forcheville, Madame Verdurin kalder »ligetil og tiltalende«, andre lovlig tankeløse, som når tjenestepigen Françoises ord om en køkkenpige: »Den, der forelsker sig i en hunderumpe, tror, den er en rose«, siges af ingen ringere end den højfornemme hertuginde af Guermantes – om Swann!

Skønt Schlöndorff altså tumler for ubehændigt med de proustske sætninger, så er de dog proustske, og hans dialog får derfor et niveau, som er langt højere end de fleste filmdialogers, og det ville være utaknemmeligt ikke at påskønne den. Når dertil føjes, at Yvonne Sassinot de Nesle (der også stod for kostumerne i Wajdas »Danton«) har fulgt Prousts anvisninger så nøje, at damernes kjoler bliver netop de kunstværker, de skulle være,[5]) at Jacques Saulnier og Philippe Turlure i deres indendørsarkitektur har udvist en imponerende sikker sans for den tabte tids stil og smag, og at Sven Nykvist på basis af et sindrigt lysskema har indfanget det altsammen i meget smukke billeder, må man sige, at denne film, hvor utilstrækkelig den end er som Proustfilmatisering, har ganske betydelige kvaliteter.

Til dem kan i øvrigt også regnes Hans-Werner Henzes musik, for selv om den indvending, at det ikke var den musik, man hørte i den tids saloner, er uafviselig, så formidler den dog den rette stemning. Hvis den »lille sonate« ikke får den betydning i filmen, som den har hos Proust, er skylden ikke Henzes, men Schlöndorffs. For det er instruktøren, der ikke gør det tydeligt nok, at når Swann kan opretholde den illusion, at han elsker en kokotte, hvis skønhed oprindelig lod ham kold, er det ikke blot, fordi han bilder sig ind, at hendes ansigt har ligheder med et, han beundrer i et kunstværk (at finde sådanne lighedstræk mellem kunst og virkelighed er simpelthen en vane, han har, hvad Schlöndorff ikke lader blive nævnt i filmen), men også fordi han associerer dette stykke musik, der har gjort så dybt indtryk på ham, med Odette – på en sådan måde, at han ikke kan skelne de følelser, musikken fremkalder i ham, fra dem, han nærer for hende.

De indvendinger, man kunne anføre mod de medvirkende skuespilleres portrætter, ender tilsvarende med at blive indvendinger mod instruktøren. I grunden får de alle mest muligt ud af deres roller, og hvad man sukker over, er, at rollerne ikke var bedre. Jeremy Irons forlener sin Swann med en sørgmodig værdighed, der i hvert fald gør ham sympatisk,[6]) og er jo ikke ansvarlig for, at det træk hos ham, som Proust kalder *une certaine mufleries*[7]) her får særdeles kontante udtryk. I øvrigt var det måske nødvendigt nu, 70 år efter, at være grovere, hvis publikum overhovedet skulle opfatte, at det var plumphed. Ornella Muti er ikke det første navn, man ville tænke på til en rolle i en Proust-film, men Schlöndorff har egentlig ret. Ornella er netop den kvinde, om hvem en forfinet mand ville sige: hun falder ikke i min smag, hun er vulgær – for så alligevel at blive besat af hende. Ganske vist ligner Ornella ikke Botticellis Zephora, men det gjorde Prousts model, Laure Hayman, efter de foreliggende fotos at dømme, heller ikke. Og pointen er jo også, at ligheden er noget, Swann bilder sig ind. Når nu baron de Charlus er presset ind, kan man godt glæde sig over Alain Delons vittige lille portræt. Han er maskeret efter Giovanni Boldinis maleri af grev Robert de Montesquiou, Prousts hovedmodel til baronen, og folder sig ikke blot ud som »fænomenal person«, men antyder også noget om baronens andre sider: storsindet, kokketteriet. Fanny Ardant ser bedårende ud som hertuginden af Guermantes, og Marie-Christine Barrault når lige at give os en fornemmelse af, hvor god hun kunne være blevet som Madame Verdurin, hvis Schlöndorff havde ønsket det.

Det kan man sige om filmen som helhed: Schlöndorff har ikke ønsket nok af det, man synes var ønskværdigt i en sådan film. Beskedenhed er ikke under alle omstændigheder en dyd. Men man ryster ikke på hovedet ad hans film.

NOTER:

1) A la recherche du temps perdu, Bibl. de la Pléiade, III, s. 899.
2) Costanzo Costantini: L'ultimo Visconti (Milano 1976), s. 30.
3) Harold Pinter: The Proust Screenplay (London 1978).
4) A la recherche du temps perdu, Bibl. de la Pléiade, I, s. 231.
5) Kostumerne blev syet af Umberto Tirelli, der også var udset til at sy kostumerne til Viscontis Proust-film.
6) Den danske importør har været skønsom nok til at vælge den version, hvori man hører Irons' egen stemme. Hellere hans fransk med engelsk accent end perfekt fransk med en fremmed stemme.
7) A la recherche du temps perdu, Bibl. de la Pléiade, I, s. 193.

SWANNS KÆRLIGHED
Un amour de Swann/Ein Liebe von Swann. Frankrig/Vesttyskland 1984.
P-selskab: Les Films du Losange – FR3 – SFPC – Gaumont/Bioskop Film. Med støtte fra Det franske Kulturministerium. **Ex-P.** Emmanuel Schlumberger, Eberhard Jundersdorf, Nicole Stéphane. **P:** Margaret Menegoz. **P-sup:** Marc Maurette, Philippe Allaire. **P-leder:** Jean-Marc Deschamps. **Instr.:** Volker Schlöndorff. **Instr-ass:** Hugues de Laugardière, Serge Ménard, Arnaud Esterez. **Manus:** Peter Brook, Jean-Claude Carrière, Marie-Hélène Estienne. **Efter:** Dele af »A la recherche du temps perdu« (1913-27), dansk udg: »På sporet efter den tabte tid« (1932-38). **Foto:** Sven Nykvist (Farve). **Kamera:** Dominique Lerigoleur. **Klip:** Françoise Bonnot. **Ark:** Jacques Saulnier. **Dekor:** Georges Glon, Jean-Pierre Nossereau, Renaud Barbier, Gilbert Pieri. **Kost:** Yvonne Sassinot de Nesle. **Musik:** Hans-Werner Henze. **Tone:** Jean-Claude Laureux, Gilles Ortion, Michel Barlier, Domonique Hennequin. **Lyd-E:** Jean-Pierre Lelong.
Medv.: Jeremy Irons, Ornella Muti, Alain Delon, Fanny Ardant, Marie-Christine Barrault, Anne Bennent, Nathalie Juvet, Charlotte Kerr, Catherine Lachens, Philippine Pascale, Charlotte de Turckheim, Nicolas Baby, Jean-François Balmer, Jacques Boudet, Jean-Louis Richard, Bruno Thost, Geoffrey Tory, Roland Topor, Jean-Pierre Coffe, Vincent Martin, Marc Arian, Romain Brémond, Pierre Celeyron, Jacques Delafontaine, Martin Droch, Jean Geton, Georges Liatard, Bernadette Lesache, Jean-Gabriel Nordman, Joelle Pilvin, Maud Rayer, Louis de Rohan, Louis-Gaston de Ségur, Emmanuelle Rosenthal, Daniel Tarrare, Frédéric Valade, Ivry Wiliencourt, Louis Blay, Laurent Jouanneau, Laurent Vernet, Bertrand Walter, Francois Weigel.
Længde: 111 min. **Udl:** Constantin. **Prem:** 9.11.84 – Grand + Palads.

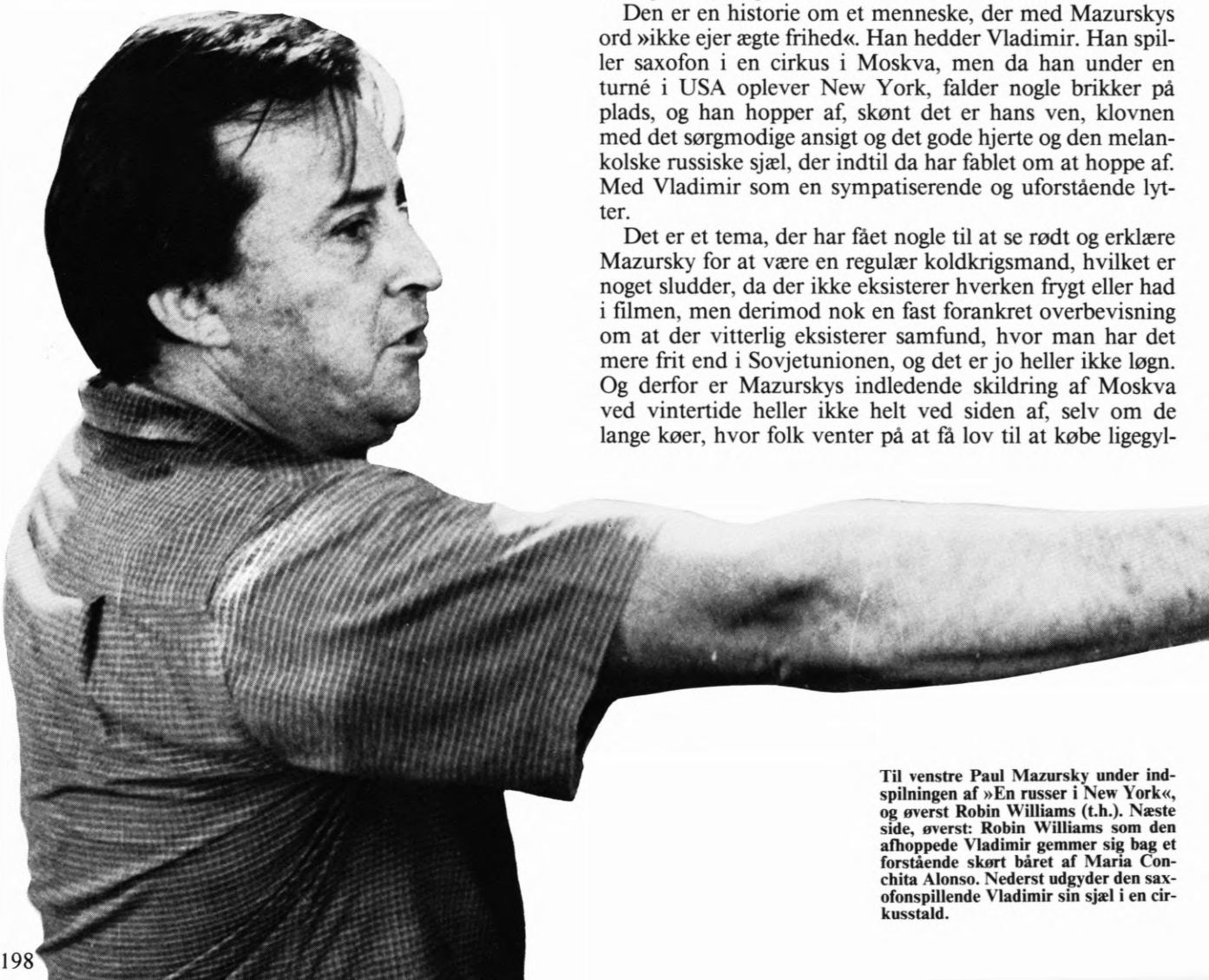
PAUL MAZURSKY OG EN RUSSER I NEW YORK

PER CALUM

Umiddelbart før premieren på »En russer i New York« var Paul Mazursky i København for at snakke godt for sin film. At dømme efter anmeldelserne gjorde han det ikke godt. Ikke godt nok, i hvert fald, for de fleste anmeldere brød sig ikke synderligt om filmen. Jeg gør, men jeg er jo også Mazursky-fan, og jeg finder at filmen er et gevaldigt fremskridt i forhold til de »udvendige« »Tempest« og »Willie and Phil«. At »En russer i New York« ikke måler sig med mesterværkerne »An Unmarried Woman«, »Next Stop, Greenwich Village« og »Blume in Love« er så en anden sag. Charmerende underholdning med god mening under charmen der er i filmen.

Den er en historie om et menneske, der med Mazurskys ord »ikke ejer ægte frihed«. Han hedder Vladimir. Han spiller saxofon i en cirkus i Moskva, men da han under en turné i USA oplever New York, falder nogle brikker på plads, og han hopper af, skønt det er hans ven, klovnen med det sørgmodige ansigt og det gode hjerte og den melankolske russiske sjæl, der indtil da har fablet om at hoppe af. Med Vladimir som en sympatiserende og uforstående lytter.

Det er et tema, der har fået nogle til at se rødt og erklære Mazursky for at være en regulær koldkrigsmand, hvilket er noget sludder, da der ikke eksisterer hverken frygt eller had i filmen, men derimod nok en fast forankret overbevisning om at der vitterlig eksisterer samfund, hvor man har det mere frit end i Sovjetunionen, og det er jo heller ikke løgn. Og derfor er Mazurskys indledende skildring af Moskva ved vintertide heller ikke helt ved siden af, selv om de lange køer, hvor folk venter på at få lov til at købe ligegyl-



Til venstre Paul Mazursky under indspilningen af »En russer i New York«, og øverst Robin Williams (t.h.). Næste side, øverst: Robin Williams som den afhoppede Vladimir gemmer sig bag et forstående skørt båret af Maria Conchita Alonso. Nederst udgyder den saxofonspillende Vladimir sin sjæl i en cirkusstald.

digt hvad, blot der er noget at købe, nok er overdrevne, som alle Moskva-farere kan bekræfte. Men køerne findes.

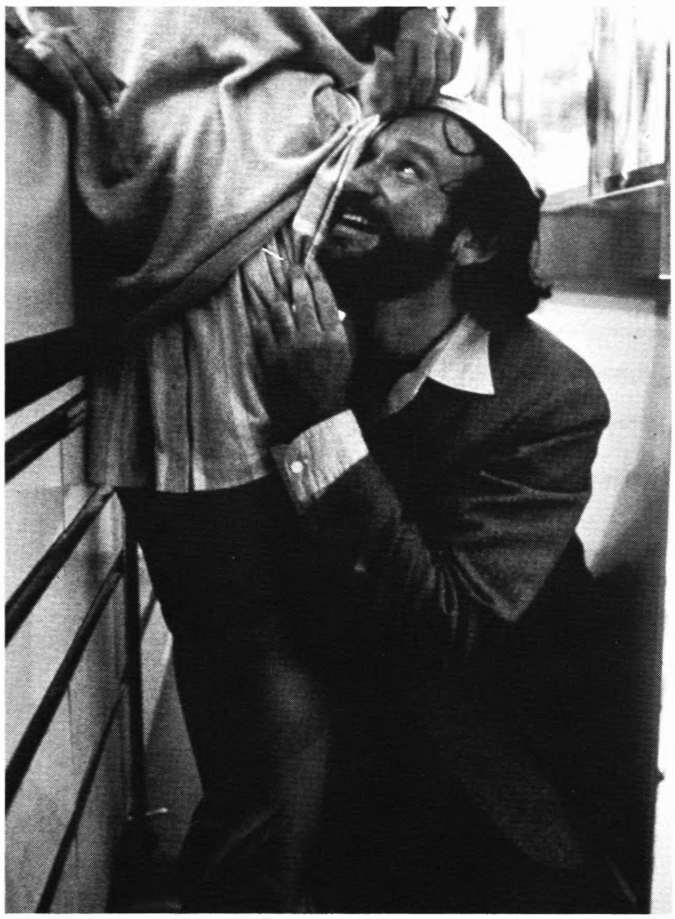
I øvrigt er filmen ikke så forfærdelig langt fra tidligere Mazursky-film i sit tema, for »En russer i New York« er en film om udfrielse, og det turde i høj grad være temaet også i film som »An Unmarried Woman« og »Next Stop, Greenwich Village«. Også i disse film er der dæmoner, der skal eksorceres, før menneskene kan blive frie.

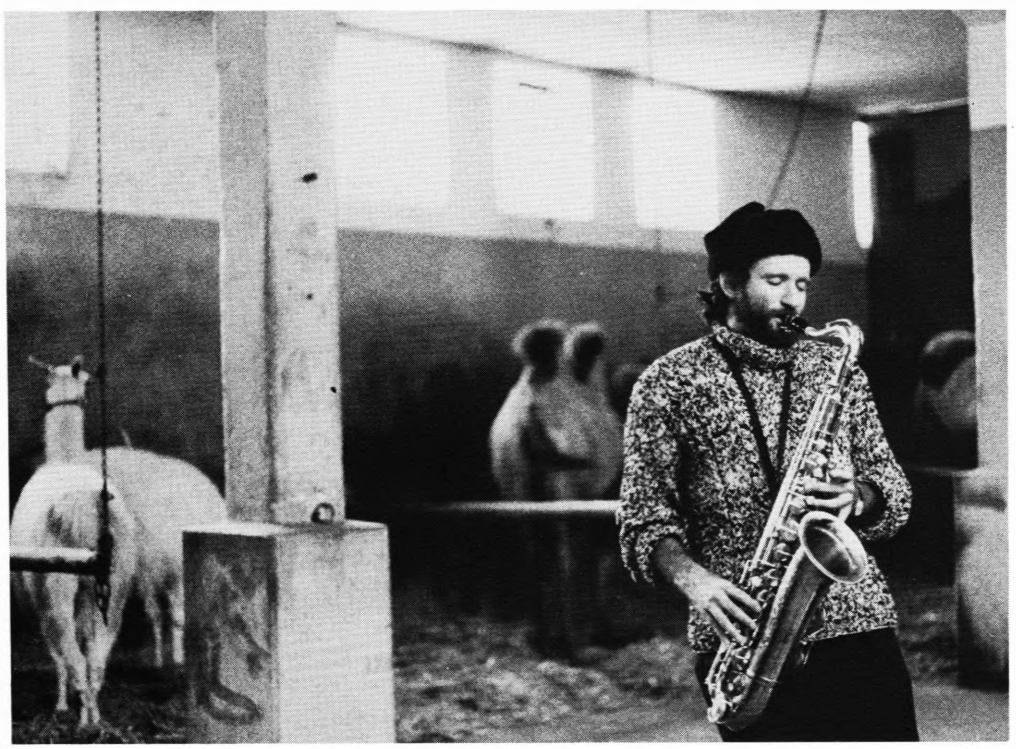
BEGYNDELSEN. Paul Mazursky er New Yorker, og enhver New Yorker kører meget og ofte i taxi, og det var i en taxi instruktøren første gang fik en vag idé til, hvad der med tiden altså blev til »En russer i New York«.

»Jeg ved ikke, hvordan det er i København,« siger Paul Mazursky, »men i New York snakker man som passagér ofte med chaufføren. Det gik op for mig, at mange af disse var russere, og de fortalte mig om deres fortid, om hvad der havde fået dem til at forlade deres fædreland. Det fik mig til at tænke på min bedstefar, der på grund af jødeforfølgelser flygtede fra Rusland og kom til USA omkring århundredskiftet. Siden begyndte filmen så småt at tage form, og efter tre manuskriptudkast begyndte jeg så at spekulere på om vi (Mazursky og hans medforfatter Leon Capetanos) havde været sandfærdige nok i vores skildring af Moskva. Vi tog derfor på en tre ugers tur tii Moskva, Leningrad og Kiev, og jeg gjorde alt hvad jeg kunne for at komme i snak med menige russere og for at få lov til at se, hvordan de levede. Jeg mødte mange, og jeg tog fra Sovjetunionen overbevist om, at vi i alt væsentligt havde ramt den rigtige tone.

Jeg er bestemt ikke anti-russisk, men jeg føler mig sikker på, at der hersker et dårligt klima i Sovjetunionen, og det er forkert at det skal være sådan. Måske kommer det fra lederne. Ikke at jeg tror de er kyniske, men de er usofistikerede. De går med skyklapper, og de tror, at hvis ikke den menige russer bliver styret i alle anliggender, så bliver de alle dekadente, eller også udbryder der en atomkrig. Og den menige russer er bange. Flere gange, når jeg skulle med hjem til en russer, jeg havde mødt, så blev jeg bedt om ikke at snakke engelsk før vi var vel inde i hans lejlighed.

Et andet eksempel. En russisk taxi-chauffør i New York fortalte mig, at han havde været admiral og som sådan jo havde haft det godt rent materielt. Men hvorfor så hoppe af? Jo, forklarede denne russer, for hvis man først er begyndt at tænke i bestemte baner, så skal man blive ved med at tænke i de baner. At ændre mening er det farligste af alt.





Maria Conchita Alonso og Robin Williams fejrer deres kærlighed på en restaurant i New York. Billedet næste side: Paul Mazursky under indspilningen af »En russer i New York«.

TILBAGE til »En russer i New York«, hvis første ca. 20 minutter udspilles i et Moskva, der er opbygget i München (men som illuderer udmærket), hvorefter resten udspilles i virkelighedens New York.

I Moskva hygger den bamsede saxofonspiller Vladimir sig med sin forlovede i en lånt lejlighed. De snakker om, hvad han skal tage med hjem til hende, når han kommer til New York sammen med sine kolleger i cirkus, og de elsker hinanden, og Vladimir er tilfreds. Men vennen, som han låner lejligheden af, snakker uafladeligt om at hoppe af, og han snakker engelsk med Vladimir indtil Vladimir en anelse frygtsomt beder vennen holde op. Nogen kunne jo høre det og sladre. Og ganske rigtigt, der går ikke lang tid før saxofonspilleren passes op på åben gade og klemmes ind i en KGB-bil, hvor han rådes til at holde øje med vennen, klovnen der så gerne vil leve menneskeværdigt. Ellers vil det måske gå ud over Vladimirs bedstefar, der har den ubehagelige vane, at han af og til siger højt, hvad han tænker.

Så er Vladimir pludselig i New York. Sammen med venner og kolleger sidder han i en bus og trykker næsen flad mod ruden ved synet af de mange fremmedartede indtryk. Og da russerne slippes løs i stormagasinet Bloomingdale's den sidste dag i New York, går det pludselig op for Vladimir, at han vil hoppe af, og det gør han så. Han farer rundt i stormagasinet for at finde et sted at gemme sig, og til slut finder han et venligt skørt at gemme sig bag. Så kommer politiet, siden immigrationsfolk. Og pludselig er det hverdag i New York.

Hvad der videre hænder Vladimir er meget forvirrende for den arme mand. Han får sig en sagfører, der skal sørge for at han bliver amerikansk statsborger, han får sig en ven i den sorte opsynsmand, der hjalp ham i stormagasinet, og han får sig en veninde i den dejlige italienske pige, hvis skørt så belejligt skjulte ham, da han var på flugt fra de sovjetiske kommissærer. Omsider får han også et job, og siden et andet. Og nok et andet. Og efter i en tid at have boet hos den sorte Lionel fra stormagasinet (i en lejlighed, hvis størrelse minder Vladimir om Moskva) får saxofonspilleren sin egen lejlighed, som han lærer at barrikadere inde fra, og han oplever at blive slået ned og frastjålet sine penge. Mazurskys billede af Guds eget land er slet ikke uden brod, hverken i det ene eller det andet, men at hans hjerte er solidt forankret i USA er der ingen tvivl om.

SÅ LANGT, så fremragende. Men efter at være kommet godt halvvejs igennem filmen er Mazursky så småt ved at tabe pusten. Som i så mange Mazursky-film *er* personerne filmens historie, og skønt Robin Willians er fremragende som Vladimir, og skønt Maria Conchita Alonso er blød og fristende som pigen fra stormagasinet, og skønt der af alle spilles bedre end i de fleste film, så mangler der nok alligevel lidt substans i det videre forløb. Det er som om Mazurskys storbyforelskelse i den grad han fortryllet ham, at han forlader sig for meget på, at vi andre uden videre føler som han. Og i sekvensen, hvor Mazursky præsenterer os for immigranter samlet for at aflægge ed på at de vil blive gode amerikanere, kommer filmen voldsomt over i det patetiske, skønt scenen vist nok mest var tænkt som satire.

Men der er filmen igennem sublime øjeblikke, især når Robin Williams er på lærredet. I samarbejdet med Mazursky yder Williams sin hidtil bedste præstation, og det er lutter fryd at følge hans nuancerede præstation, hvad enten han er ligegyldigt tilfreds russer i Moskva eller overbegejstret russer i New York eller vemodig ditto eller alt imellem. Robin Williams kan det hele, om det så er at tale engelsk med en præcis russisk accent.

Det forekommer mig at Mazursky i denne film går længere end tidligere i sine overdrivelser inden for den satiriske form, som han dyrker med så stort og elskeligt et talent. Måske er der for megen overdrivelse i filmen til at den helt kan fungere, men respekten for mennesket og modviljen mod den ensretning, han med rette ser i den sovjetiske styreform, er hverken til at tage fejl eller til at protestere imod. Dertil argumenterer Mazursky alt for følelsesbevidst. Men selv når han udleverer mennesker og systemer, så bevarer Mazursky elskeligheden. Han er en overmåde civiliseret instruktør.

EFTER »En russer i New York« går planerne i retning af inspiration fra Frankrig, fra Renoir, der måske netop er den europæiske filmskaber, som Mazursky har mest til fælles med. Nu er det en nutidig amerikansk version af »Boudu sauvé des eaux«, som Mazursky overvejer. »Det er en satire over en ganske bestemt amerikansk livsform«, fortalte Mazursky. »Den trives i Californien, og det er måske Amerikas virkelige dilemma, at der i landet eksisterer ikke blot mange fattige og mange rige, men at der yderligere findes så frygtelig mange superrige, at der eksisterer så mange ekstremer«.

DER VAR ENGANG I AMERIKA

ASBJØRN SKYTTE ANMELDER SERGIO LEONES GANGSTERFILM OG FINDER HELHEDEN TOM OG FLOT, BULDRENDE OG BANAL

EN RUSSER I NEW YORK
Moscow on the Hudson. USA 1984. **P-start:** **11.7.83.**
P-selskab: Columbia-Delphi Productions. **P:** Paul Mazursky. **Co-P:** Pato Guzman. **As-P:** Geoffrey Taylor. **P-leder:** Patrick McCormick. **I-ledere:** (München) Arno Ortmeier, Gerhard Hegele. **Instr:** Paul Mazursky. **Instr-ass:** Alex Hapsas, Joseph Ray, (München) Stefaan Schneider. **Stunt-instr:** Victor Magnotta. **Manus:** Paul Mazursky, Leon Capetanos. **Foto:** Donald McAlpine. **Kamera:** Lou Barlia, Dick Mingalone. **Farve:** Metrocolor. **Klip:** Richard Halsey. **P-tegn:** Pato Guzman. **Ark:** (New York) Michael Molly, (München) Peter Rothe. **Dekor:** Steven Jordan, Han Swanson, Tony Gamiello. **Rekvis:** Wally Stocklin. **Kost:** Albert Wolsky. **Garderobe:** Michael Dennison (sup), Ille Sievers (sup/München). **Musik:** David McHugh. **Sange:** »Freedom«, »Starting Over« af David McHugh, med Cheka Khan; »People Up in Texas« af og med Waylon Jennings; »Long Day« af David McHugh, med The Motels; »Suenos« af David McHugh, med Maria Conchita Alonso; »Party Train« af Lonnie Simmons, Charlie Wilson, Ronnie Wilson, Rudy Taylor, med The Gap Band; »Blue Towns« af Audrey Petrov; »It's Possible« af Arkadii Il'ich Ostrovskii. **Saxofonsolist:** (for Robin Williams) Michael Rod. **Musikbånd:** Stephen A. Hope. **Tone:** Dennis Maitland, David Lewis Yewdall, Les Fresholtz, Vern Poore, Dick Alexander, Steve Rice. **Lyd-E:** Neil Burrow, Dick LeGrand, John Adams.
Medv: Robin Williams, Maria Conchita Alonso, Cleavant Derricks, Alejandro Rey, Savely Kramarov, Elya Baskin, Oleg Rudnik, Alexander Beniaminov, Ludmila Kramarevsky, Ivo Vrzal, Natalie Iwannow, Tiger Haynes, Edye Burde, Robert McBeth, Donna Ingram-Young, Olga Talyn, Alexander Norodetzky, Pierre Orcel, Stephanie Cotsirilos, Fred Strother, Anthony Cortino, Betsy Mazursky, Kaity Tong, Royce Rich, Christopher Wynkoop, Lyman Ward, Joe Lynn, Joy Todd, Paul Mazursky, Thomas Ikeda, Barbara Montgomery, Dana Lorge, Adelberto Santiago, Sam Moses, Yakov Smirnoff, Sam Stoneburner, Michael Greene, Rosette Le Noire, Sol Carollo, Filomena Spanquolo, Annabella Turco, George Kelly, Yury Olshansky, Jacques Sandulescu, Emil Feist, Vladimir Tukan, Mark Rutenberg, Yury Belov, Igor Panich, Jurij Fotowtschikow, Sina Kasper, Ken Fitch, Murray Grand, Ann E. Wile, Michael T. Laide, Linda Kerns, Armand Dahan, Jose Rabelo, Jim Goodfriend, Antonia Rey, James Prendergast, Brandon Rey, Paul Davidovsky, Andrei Kramarevsky, Arkady Shabashev, Dina Shvarts, Bella Rosenberg, Anatoly Mogilevsky, Mikhail Shufutinsky, Donald King, David Medina, Juanita Mahone, Robert Kasel, Kikue Tashiro, Joyce R. Korbin, Luis Ramos, Kim Chan.
Længde: 116 min., 3200 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Columbia-Fox. **Prem:** 21.9.84 – ABCinema + Dagmar.

Flot er den at se på, Sergio Leones nye film – stor og flot og prangende – og djævelsk kedsommelig. Efter mere end 10 års pause er det omsider lykkedes for Leone at få financieret sit gigantiske modstykke til »Once Upon a Time in the West« – den film, der var kulminationen på hans ihærdige underminering af western-genrens myter og især dens værdier, og med »Once Upon a Time in America« har han åbenbart haft i sinde at nedbryde den amerikanske gangsterfilmtradition på samme perfide måde.

Ganske vist påstår han selv, at det sker ud fra en kærlighed til »det Amerika, Hollywood har givet os«, og at han har villet skabe en film, »der rummer alt det bedste fra gamle dages store Hollywood«. Kun i sin ydre pragt ligner hans film dog de største og mest tomt buldrende Hollywoodfilm fra storhedstiden. Leones Amerika er koldt, goldt, nedrigt, korrupt og – hvad der er katastrofalt – blottet for humor (ud over den allermest fladpandede).

Basis for denne »gangster movie to end all gangster movies« er hentet i en ligegyldig *potboiler* af en triviel krimi, Harry Greys »The Hoods«. Dens kerne er en traditionel og forudsigelig historie om fire venners fælles gangsterkarriere fra de brølende tyveres sidste del og frem til 1932, hvor ophævelsen af spiritusforbudet satte en foreløbig bremse i det organiserede gangstervælde. Historien falder tidsmæssigt i tre kronologisk skarpt ad-

Robert De Niro som gangsteren Noodles i en scene fra »Der var engang i Amerika«.

skilte afsnit: 1) der fortæller om de fire venners opvækst i jødeghettoen og deres vej ind i den kriminelle løbebane, der kulminerer med, at hovedpersonen Noodles bliver fængslet for mord; 2) der begynder med, at Noodles (nu voksen) løslades fra fængslet og modtages af vennerne, der i mellemtiden har opbygget en god »forretning« med ulovlig spiritus og smugkroer, og slutter med, at banden opløses, da de tre bliver dræbt af politiet, efter at Noodles har angivet dem; og endelig 3) der foregår i 1968, hvor Noodles efter 36 års forløb inviteres tilbage til New York, får de penge han i sin tid blev snydt for og konfronteres med Max, den anden leder af banden, som ikke var blevet dræbt alligevel, men kun havde arrangeret det, så det så ud som om, og siden har haft en politisk karriere som senator. Nu har hans transaktioner imidlertid indhentet ham, og han har sendt bud, fordi han gerne vil skydes af Noodles.

Det er altså en fortælling om dobbelt forræderi og gensidig svigt af venskab og æresfølelse, det hele har drejet sig om – og i virkeligheden en ganske jævn og triviel sag, der ikke undgår det fjottede. Hvordan Noodles har kunnet undgå at se billeder af den berømte senator, er blot et af de mange spørgsmål, den forvirrede tilskuer må stille sig.

For Leone gør det ikke nemmere for én. For at tilsløre sin films indholdsmæssige banalitet har han nemlig tilført den en yderst kompliceret narrativ struktur, der som så ofte før hos ham er baseret på erindringens tætmaskede og næsten uigennemtrængelige væv af halve betydninger og søvnigt tung skæbnefølelse.

Leone bevæger sig uhæmmet frem og tilbage mellem de tre tidsplaner. Til tider lykkes det ham at begrunde det i sindrigt udtænkte associationsklip, men hvor han ikke kan finde det, blæser han blot på det og springer alligevel. Han tillader sig i det hele taget alskens stilbrud, hvis det passer ham, og han slipper bedst fra det i det lille afsnit i 2. del, hvor de nyfødte babyer forbyttes på fødeafdelingen til tonerne af Rossinis tyvagtige skade, et afsnit, der set isoleret fungerer nogenlunde elegant.

Kernen i det hele er som sagt en lille, banal historie, og skulle den forvirrende fortælleform ikke slå til med hensyn til at ovebevise os om, at det her skam er et fint, stort og dybsindigt kunstværk, så krydres hele anretningen med allehånde lede indslag. Volden udpensles i de fineste detaljer med hovedvægten lagt på ofrenes angst og fornedrelse; sexualiteten er ren og skinbarlig liderlighed, hvad enten man nyder voldtægten eller kæmper imod. I Leones Amerika er enhver sig selv nærmest i en grad, der totalt overtrumfer de film, som instruktøren ellers erklærer sin kærlighed. Kolde, egoistiske, beregnende, korrupte, for-

Forræderi – på grund af Noodles' er hans tre barndomsvenner blevet skudt ned – tilsyneladende.

nedrede, depraverede menneske render rundt og tager røven på hinanden, og det hele fremvises under lup af en filmmager, der er blottet for hjertevarme og kærlighed i sin betragtningsmåde, og som erstatter den med en selvhøjtidelig, tungt rugende alvor.

Dygtige amerikanske skuespillere er endnu engang hoppet med på »spøgen« og bevæger sig som marionetter stive og mekaniske rundt under Leones kyniske snoretræk. Man opdager, hvor manieret Robert De Niro kan være, når han ikke bliver styret ordentligt og konstaterer endnu en gang, at den altid fremragende Tuesday Weld – som den eneste – yder en præstation ud over det sædvanlige.

Tomt og flot, buldrende og banalt, ydre teknisk virtuositet over for menneskelig kuldslåethed.

For min skyld må der hjertens gerne gå mere end 10 år mellem hver Leone-film.

DER VAR ENGANG I AMERIKA
Once Upon a Time in America. USA 1984. **P-start:** 15.6.82.
P-selskab: The Ladd Company. **Ex-P:** Claudio Mancini. **P:** Arnon Milchan. **P-sup:** Mario Cotone. **P-samordner:** Gail Kearns. **P-leder:** Ginette Hardy. **I-leder:** Walter Massi. **Instr:** Sergio Leone. **Instr-ass:** Fabrizio Sergenti Castellani, Dennis Benatar, Amy Wells. **Manus:** Leonardo Benvenuti, Piero De Bernardi, Enrico Medioli, Franco Arcalli, Franco Ferrini, Sergio Leone. **Supplerende dialog:** Stuart Kaminsky. **Efter:** Roman af Harry Grey (= David Aaronson): »The Hoods«. **Foto:** Tonino Delli Colli. **Kamera:** Carlo Tafani. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Maurizio Mancini (sup), Nino Baragli. **Ark:** Carlo Simi, James Singelis. **Dekor:** Giovanni Natalucci, Gretchen Rau, Bruno Cesari, Osvaldo Desideri. **Sp-E:** Gabe Vidella. **Kost:** Gabriella Pescucci, Richard Bruno, Helen Butler. **Garderobe:** Umberto Tirelli. **Komp/Dir:** Ennio Morricone. **Musikuddrag:** »La gazza ladra« (Den tyvagtige skade) af Gioacchino Rossini. **Sange:** »God Bless America« af Irving Berlin, med Kate Smith; »Summertime« af George Gershwin, Ira Gershwin, Dubose Heyward; »Night and Day« af Cole Porter; »Yesterday« af John Lennon, Paul McCartney; »Amapola« af Joseph M. La Calle, Albert Gamse. **Tone:** Roberto Rietti, Nicholas Stevenson, Gabrio Astori, Paul Zydel, Jean-Pierre Ruh, Fausto Ancillai, Sergio Marcotulli.
Medv: Robert De Niro, James Woods, Elizabeth McGovern, Treat Williams, Tuesday Weld, Burt Young, Joe Pesci, Danny Aiello, William Forsythe, James Hayden, Darlanne Fleugel, Larry Rapp, Dutch Miller, Robert Harper, Richard Bright, Gerard Murphy, Amy Ryder, Olga Karlatos, Mario Brega, Ray Dittrich, Frank Gio, Karen Shallo, Angelo Florio, Scott Tiler, Rusty Jacobs, Adrian Curran, Mike Monetti, Noah Moazezi, James Russo, Frankie Caserta, Joey Marzella, Clem Caserta, Frank Sisto, Jerry Strivelli, Julie Cohen, Marvin Scott, Mike Gendel, Paul Herman, Ann Neville, Joey Faye, Linda Ipanema, Tandy Cronin, Richard Zobel, Baxter Harris, Arnon Milchan, Bruno Iannone, Marty Licata, Marcia Jean Kurtz, Estelle Harris, Richard Foronji, Gerritt Debeer, Jennifer Connelly, Alexander Godfrey, Cliff Cudney, Paul Farentino, Bruce Bahrenburg, Mort Freeman, Sandra Solberg, Jay Zeely, Massimo Liti.
Samlet længde: 229 min. **Udl:** Nordisk. **Prem:** 7.9.84 (1. del) – Imperial + Hvidovre Bio + Bio Trio + Biografen (Århus) + Scala (Aalborg) + Folketeatret (Odense).

WOODY ALLEN PÅ BROADWAY

IB MONTY ANMELDER WOODY ALLENS SENESTE FILM, »BROADWAY DANNY ROSE«, DER UDSPILLES I ET UNIVERS, SOM DET KENDES FRA DAMON RUNYON

Chaplinesque er en karakteristik af Woody Allens seneste film, »Broadway Danny Rose«, som man har kunnet finde i flere af de udenlandske anmeldelser. Ganske vist gør nogle af anmelderne undskyldning for brugen af ordet, nedslidt som det er blevet i den kritiske normalprosa, hvor man er tyet til det, hver gang man har mødt en komiker, der har kunnet pirouettere som den udødelige vagabond. Men denne gang er det på sin plads, og det siger lidt om, hvorledes Woody Allen stadig kan overraske os. Thi nok har man under hans tidligere film kunnet komme i tanke om andre amerikanske komikere, som han kunne minde om. Men chaplinesque har man i grunden aldrig fundet ham.

Det er naturligvis ikke kun i det ydre, at den lille jødiske splejs minder om Chaplins *little fellow.* Danny Rose er gjort af samme stof, En lille stædig fighter, der gerne vil tro på kærligheden og venligheden, men som har lært at gerere sig i en hård og barsk verden. Tilsyneladende en taber, men også kun tilsyneladende. For Woody Allen er generøs nok til at lade ham vinde kærligheden til sidst, således som det også lykkedes for Charlie i nogle af sine film. »Broadway Danny Rose« er således markant anderledes end mange af Woody Allens tidligere film. Misantropien er næsten borte, ligeledes Angst-traumet og fikseringen på død og sex. Og den hurtige og kvikke New Yorker-jargon, som vi heldigvis ikke skal undvære, er for Danny Rose en facade, et verbalt panser, som han dækker sig bag. Første gang han prøver at skaffe ørenlyd for sig selv med replikken »May I interject a statement at this juncture« er den typisk Woody Allen'sk. Men da den gentages og gentages bliver den et mere og mere tragikomisk udtryk for, hvor nøje indstuderet Danny Rose spiller sin rolle i det miljø, der er hans.

Men også historien om nogle bevægede døgn, der skulle ændre Danny Roses liv, følger et chaplinsk mønster. Den lille flinke og feje mand ,bliver meget imod sin vilje gjort til et offer for brutaliteten og afstumpetheden, som han ikke kan snakke sig ud af. Og han er nær ved at blive massakreret, som Chaplins vagabond også tit var det. Og som han klarer han sig bl.a. ved at skyde skylden over på en anden. Og hvis nogen scene i nogen nyere komedie er mere chaplinesque end den smukke og rørende scene i Danny Roses lejlighed Allehelgensaften, hvor han serverer kalkunbryster som *fast food* i aluminumsfolie for sit klientel, vil jeg gerne have det at vide.

Er Danny Rose mindre neurotisk, mindre menneskeforagtende og mindre selvoptaget end Woody Allens tidligere hovedpersoner, er der imidlertid ikke mindre sammenhæng og konsekvens i hans figur. Den ikke længere helt unge *theatrical agent,* Danny Rose, har en fortid som *stand-up comedian.* Men da han til sidst i sin karriere som entertainer var endt med at skulle holde et publikum over de 80 i ånde i *The Catskills,* var beslutningen om at blive impressario ikke svær at tage.

I den egenskab er Danny Rose ikke blevet den store succes, men nogen fiasko kan man heller ikke kalde ham. Han har blik for talentet og det usædvanlige. Hans dilemma er, at han ikke kan holde på klienterne, når de slår igennem. Så overtager hajerne dem. Derfor omfatter hans stald kommercielle umuligheder som en blind xylofonist, en etbenet stepdanser, en dame, der spiller på glas og et par, der laver ballonfigurer. Dem er der ingen andre agenter, der vil hugge fra Danny Rose. Men det er ikke blot af nød, at Danny Rose holder på dem. Han er også loyal, og han er ustandselig beskæftiget med at give dem dessi-

ner, ikke blot af teknisk, men også af moralsk og livsfilosofisk art. På dette felt kan han trække på hærskarer af afdøde, jødiske onkler og tanter.

Mest satser Danny Rose dog på en midaldrende, lidt for fed og lidt for drikfældig italo-amerikansk crooner, Lou Canova (Nick Apollo Forte), der var på hitlisterne et kvarter i 1950'erne. Nostalgi-bølgen kan give den selvglade Canova et come back, og Danny arbejder hårdt på at skaffe ham det. Han får arrangeret en optræden på Waldorff Astoria, og får overtalt den indflydelsesrige Milton Berle til at komme til stede.

Canova hævder, at han ikke kan synge i sin bedste form, hvis ikke hans elskerinde Tina Vitale (Mia Farrow), som er enke efter en håndlanger i mafiaen, er blandt publikum. Men da Canovas kone også kommer, må Danny – efter forgæves moralsk protesteren – påtage sig at spille kavaler for Tina. At få hende overtalt er ikke helt let. Hun er nemlig for tiden sur endnu en gang se sig svigtet. Canova vil skifte agent, og det er Tina, der har været med til at finde en ny. Danny Rose er lammet, og Woody Allen spiller Dannys ydmygelse med en tragisk intensitet, der atter leder tanken hen på Chaplin i dennes mest ægte patetiske øjeblikke.

Men »Broadway Danny Rose« skal som sagt ende godt. Det er gået op for den hårdkogte dulle, Tina, at hun ikke rigtig kan få Danny Rose ud af systemet. Og da hun overværer Allehelgen-

Kunst og virkelighed. Woody Allen har det med at konversere på gaden. Herover sammen med Tina Vitale/Mia Farrow i en scene fra »Broadway Danny Rose« –

på Canova. Danny Rose må jage hende helt til New Jersey, der er langt uden for hans naturlige domæne.

Tina er til et mafia-selskab, hvor en tidligere elsker får den opfattelse, at Danny Rose er Tinas nye *companion.* Eks-elskeren bryder sammen, og hans to mafiosi-brødre sværger, at de vil eliminere Danny Rose. Det er kun i skildringen af dette selskab og af de latterlige, men dødsensfarlige macho-mafiosi, at Woody Allen lader den misantropiske karikatur udfolde sig.

Danny Rose og Tina bliver forfulgt, fanget og bagbundet, men slipper bort. Danny Rose får afledt mistanken fra sig selv ved at henvise til en af sine tidligere klienter, en stammende bugtaler, som Danny Rose tror er ude af New York. Bugtaleren bliver maltrakteret, men overlever, og i en anden af filmens kønne og melankolske scener besøger Danny Rose ham på hospitalet.

Canovas aften kan gennemføres, men efter koncerten må Danny Rose dags-paraden på Fifth Avenue, og ser de gigantiske ballonfigurer, som spillede en rolle i hendes og Dannys Roses flugt fra de rasende brødre, beslutter hun sig for at opsøge den lille mand, som hun kom så tæt på. Og Woody Allen kan slutte sin film så smukt som han har gjort det så ofte før. Kærligheden gør Danny Rose til en vinder i livet. Og vi får fortalt, at han endog i den ydre verden når så højt som nogen Broadway-pro kan. Han får en sandwich opkaldt efter sig.

»Broadway Danny Rose« er nemlig fortalt som en rigtig anekdote. Den begynder i »Carnegie Delicatessen« i Manhattans teaterdistrikt, hvor komikere, entertainere og agenter samles efter aftenens arbejde. Mens de spiser, diverterer de hinanden med historier om fraværende kolleger. Og denne aften leveres den længste og bedste historie af komikeren Sandy Baron. og det er den om Dannys Roses oplevelser med mafiaen. Rammen er eminent brugt af Woody Allen, fordi han som instruktør.

Ganske vist er »Broadway Danny Rose« tilsyneladende en komisk anekdote, men den er fortalt med en til tider helt dokumentarisk præcision, og den holder sig hele tiden til en new yorksk virkelighed, der er hørt, sanset og præsenteret med beundringsværdig præcision i Gordon Willis' sort-hvide foto.

I modsætning til Woody Allens foregående film, »Zelig«, der foregik i den store, politiske verden, udspilles

og herover sammen med Annie Hall/Diane Keaton i »Mig og Annie«.

kan bruge Sandy Barons indskudte kommentarer undervejs i historien, ikke blot til at komme videre, men også til at illustrere, hvordan andre ser på Danny. Historien, som den udfolder sig for vore øjne, lader til gengæld os, tilskuerne, solidarisere os med Danny Rose på en emotionelt engageret måde, som de muntre herrer ved bordet ikke er i stand til. I denne komposition viser Woody Allen, ligesom i så mange andre træk, hvor fremragende, han nu også er

»Broadway Danny Rose« i den lille verden, omkring Broadway. I det lille univers, der i litteraturen især tilhører Damon Runyon. Woody Allens film yder da også sin tribut til Runyons historier, og det er måske heller ikke underligt, at Allens film får en til at tænke på Frank Capras komedier, især naturligvis dem, Capra gjorde efter Runyon-historier, »Lady for a Day« og »Pocketful of Miracles«. Tidligere ville man næppe kunne forestille sig større modsætninger end *small town*-idyllikeren, den sentimentale humanist Capra, og den intellektualistiske storby-neurotiker Woody Allen. Men Allen er i stadig bevægelse, som kunstner og som menneske. Og det er hans kup, at han denne gang har kunnet gøre godheden, venligheden og dyden vedkommende uden på noget tidspunkt at blive sentimental eller hyklerisk.

At »Broadway Danny Rose« foregår i en lille og snæver verden har forledt nogen til at opfatte den som en lille film, et divertissement i Allens produktion. Det er jeg nu ikke så sikker på, at man skal. Og når Pauline Kael i sin anmeldelse i »The New Yorker« skriver, at mens Allens Zelig »was nobody in history« er hans Danny Rose »nobody in show business« er det en sandhed med megen modifikation. Det er naturligvis op til hver enkelt at afgøre, hvem man mener er »nobody« her i tilværelsen. Jeg opfatter ikke Dandy Rose som en »nobody«. Og jeg opfatter historien om ham som en smuk tid- og stedløs fabel om det gode menneske, der får sin belønning. Jeg synes, at »Broadway Danny Rose« både er en vittig, en klog, en smuk og en bevægende film. Og dem er der dog ikke så mange af.

BROADWAY DANNY ROSE
Broadway Danny Rose. USA 1984.
P-selskab: Jack Rollins-Charles H. Joffe Productions. For Orion. **Ex-P:** Charles H. Joffe. **P:** Robert Greenhut. **As-P:** Michael Peyser. **P-leder:** Fredric B. Blankfein. **I-leder:** Ezra Swerdlow. **P-samordner:** Helen Robin. **Instr:** Woody Allen. **Instr-ass:** Thomas Reilly, James Chory, Les Banda, Jonathan Filley. **Manus:** Woody Allen. **Foto:** Gordon Willis. **Kamera:** Dick Mingalone. **Klip:** Susan E. Morse. **P-tegn:** Mel Bourne. **Dekor:** Les Bloom, Dave Weinman, Kevin McCarthy. **Rekvis:** James Mazzola, Kenneth Vogt. **Kost:** Jeffrey Kurland. **Musik-sup/Arr:** Dick Hyman. **Sange:** »Agita«, »My Bambina« af og med Nick Apollo Forte. **Harmonika-solist:** Dominic Cortese. **Tone:** James Sabat, Louis Sabat, Frank Graziadei, Richard Dior, Roy B. Yokelson, Dan Sable.
Medv: Woody Allen, Mia Farrow, Nick Apollo Forte, Sandy Baron, Corbett Monica, Jackie Gayle, Morty Gunty, Will Jordan, Howard Storm, Jack Rollins, Milton Berle, Craig Vandenburgh, Herb Reynolds, Paul Greco, Frank Renzulli, Edwin Borde, Gina Deangelis, Peter Castellotti, Sandy Richman, Gerald Schoenfeld, Olga Barbato, David Kissell, Gloria Parker, Bob Rollins, Etta Rollins, Bob Weill, David Kieserman, Mark Hardwick, Alba Ballard, Maurice Shrog, Belle Berger, Herschel Rosen, Joe Franklin, Cecilia Amerling, Maggie Ranone, Charles D'Amodio, Joio Gallo, Carl Pistilli, Lucy Iacono, Julia Barbuto, Anna Sceusa, Nicholas Pantano, Rocco Pantano, Tony Turca, Gilda Torterello, Ronald Maccone, Antoinette Raffone, Michael Badalucco, Richard Lanzano, Dom Matteo, Camille Saviola, Sheila Bond, Betty Rosotti, Howard Cosell, John Doumanian, Gary Reynolds, Sid Winter, Diane Zolten, William Paulson, George Axler, Leo Steiner.
Længde: 85 min., 2320 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Nordisk. **Prem:** 5.10.84 – ABCinema + Dagmar + Biografen (Århus).

BARRY LEVINSON

PER CALUM

Umiddelbart er Barry Levinson svær at placere. Der er på den ene side manuskriptforfatteren, der – tilsyneladende uden spor besvær – falder til i et Mel Brooks-univers (Levinson var med til at skrive »Silent Movie« og »High Anxiety«), og på den anden side er der manuskriptforfatteren af et par sociale melodramaer som ». . . and Justice for All« (instrueret af Norman Jewison) og »Inside Moves« (iscenesat af Richard Donner). Yderligere er der den Barry Levinson, der leverer manuskripter til lystspil-forsøg som »Best Friends« (Norman Jewison) og »Unfaithfully Yours« (en *unfaithfully*) omskrivning af Preston Sturges' film af samme navn) instrueret af det noget svingende talent Howard Zieff.

Og endelig er der så instruktøren Barry Levinson. Men også her melder vanskelighederne sig med det samme. Der er på den ene side den meget sikkert instruerede debutfilm »Diner« (1982), og over for den står så den sære og fascinerende og på mange måder ganske forfejlede »The Natural«. (Den bedste, 1984).

Alt efter temperament kan man så anke over at manden spreder sit talent ud i alt for mange retninger – eller applaudere, at Barry Levinson synes opsat på at afprøve sit talent før han vælger, i hvad retning karrieren skal styres. Og endelig er det jo ganske usikkert, hvor meget af manuskriptforfatteren Levinson, der er sluppet med i filmene efter hans manuskripter (som han i øvrigt ikke har været ene om at skrive), eller hvor meget af instruktøren Levinson, der kan findes i en film som »The Natural« (som Levinson ikke har været med til at skrive), hvor der også skal tages hensyn til en stjerne som Robert Redford.

Mest nærliggende er det nok at betragte »Diner« som et gyldigt eksempel på Barry Levinsons talent. Filmen er dels baseret på hans eget manuskript, som han skrev alene, og dels er historien baseret på mennesker mødt i ungdommen og siden genkaldt i en alder, der er befordrende for overblikket.

»Diner« kan umiddelbart minde om »American Graffiti«, men Barry Levinson film er mere moden end Lucas', mindre forhippet på at charmere.

Det er en fortælling udspillet blandt unge i Baltimore i 1959. På den lokale grillbar mødes filmens fem hovedpersoner for at snakke over *french fries og coke.* Der er Shrevie (Daniel Stern), der er ekspedient i en radio- og TV-forretning. Han er filmens mest modne person, der i løbet af den udvikling, som filmen beskriver, lærer at kontrollere sin passion for musik og underordne den i forholdet til konen; som den eneste af de fem venner er han nemlig gift, og derfor en erfaren mand at spørge til råds for Eddie (Steve Guttenberg), der i fem år er kommet fast sammen med en pige og nu har fastsat bryllupsdatoen. Der mangler blot én ting: nemlig at hun består en prøve. Hun skal eksamineres og bestå verdens skrappeste football-eksamen. Klarer hun ikke spørgsmålene, så aflyser Eddie brylluppet.

Så er der Boogie (Mickey Rourke), der arbejder som damefrisør om dagen og om aftenen studerer jura for at gøre indtryk på pigerne. Boogie er en uhelbredelig spiller, villig til at vædde om alt, og ude af stand til at fastholde et forhold fordi der er så mange piger at forføre, så mange drømme at jagte. Og der er Timothy (Kevin Bacon), en desperat ung mand der har valgt at bryde med sit velhavermiljø og som står parat til i et efterfølgende ti-år at leve mere eller mindre »eksistentialistisk«. Endelig er der den pæne Billy (Timothy Daly), der har gjort sin veninde gravid og nu vil giftes med hende. Hun gennemskuer ham dog, ser at han kun frier, fordi konventionen nu kræver at det gør man, og afslår frieriet – også fordi hun er interesseret i at gøre karriere inden for TV.

Barry Levinson har fortalt, at filmen for ham tog form, da det gik op for ham, at det var piger, det drejede sig om. »I realized how difficult it was for the boys to communicate with the girls. Today women have an awareness of themselves. Guys have the beginning of an awareness of women. But at that time (1959) there wasn't any awareness. There was no understanding at all. So I decided that all the stories would basically revolve around male-female relationships. That's when ideas started to percolate«.

I en række smukt realiserede episoder samles og afrundes da billedet af de fem kammerater. Ganske udemonstrativt bliver snakken og begivenhederne og personerne til en helhed, der forekommer så frapperende ligetil, at man først bagefter indser, at Barry Levinson i denne film til fulde har forstået den kunst at skjule kunsten.

Dialogen er eksemplevis fremragende. Præcis i sin registrering af tidens fænomener, og samtidig handlingsbefordrende, hvad enten man seriøst diskuterer musik (hvem er bedst, Frank Sinatra eller Johnny Mathis? spørges der oprigtigt – og karakteristisk glemmes spørgsmålets berettigelse, da der svares: »You wouldn't try to *make out* to Sinatra, would you?«) for så at komme tilbage til det store mysterium: Piger. Hvad vil de, og hvorfor og hvordan? Den giftefærdige Eddie spørger nervøst Shrevie om han er lykkeligt gift, og Shrevie søger fortvivlet at forklare, hvordan han fornemmer tilstanden, uden at kunne bringe det til anden redegørelse end »when you get married, it's crazy, I don't know, you can get it whenever you want it, but . . .«

Eller scenen, hvor Shrevie i sin omfangsrige pladesamling leder efter en bestemt plade og så, da han omsider har fundet den, med dårligt kontrolleret vrede at spørge konen hvordan pokker hun kan finde på at placere en James Brown-plade under J? Hvorefter han affyrer hele bredsiden og belærer hende om, at alle hans plader er placeret alfabetisk under de respektive genrer, og at hans plader er en del af hans liv, at hun aldrig spørger ham om den slags ting, at hun for pokker ikke engang ved hvem Charlie Parker er.

Det er givet en scene, som mange kan finde noget af sig selv i, og scenen tog da også kegler, da jeg så filmen. Men Barry Levinson er for klog til at lade den stå alene, og senere i filmen uddyber han netop forholdet mellem Shrevie og konen og viser, at Shrevies udbrud blot var én side af en person på vej til at blive voksen og i stand til at vise forståelse og have mod til at vise følelser også.

Også som personinstruktør er Barry Levinson fremragende i denne film. Både hovedpersoner og bipersoner spiller ganske formidabelt, både som ensemble og som solister. Mest *star quality* synes der at være i Mickey Rourke som Boogie, med en charme der har fået kritikeren Richard Corliss til at sammenligne ham med Jack Nicholson. Mickey Rourke har i hvert fald udstråling så det batter, og han evner på samme tid at udlevere og forsvare sin figur i filmen. Han er den evige skørtejæger og den evige spiller, på én gang barn og voksen. Der er nok psykopatiske træk i ham.

Instruktøren Barry Levinson ses her sammen med skuespilleren Robert Redford under en pause i optagelserne til »The Natural«.

Det er der også i den manio-depressive Timothy, en selvdestruktiv person, der synes prædestineret til at traske i hælene på adskillige fortabte generationer. og han er med hele sin ukonventionelle væremåde den mest konventionelt anskuede af filmens personer. Hans figur bliver aldrig tragisk, som den dog må være tænkt på manuskriptplanet.

Uden at være noget skelsættende værk er »Diner« hele tiden klog og underholdende og vittig og følelsesstærk i sin skildring af normaliteten anno 1959 i Baltimore. Den gav lyst til flere film af instruktøren, og næsten som på bestilling var der kort tid efter premiere på Barry Levinsons anden og foreløbig seneste iscenesættelse, romanfilmatiseringen »The Natural«.

Den bog, der danner grundlag for filmen, er Bernard Malamuds godt 30 år gamle debutroman med samme titel. Før filmen kendte jeg kun bogen af omtale. Efter at have læst romanen har jeg svært ved at se, hvad der har gjort bogen så fristende at filmatisere. Bogen fortæller om sportshelten Roy Hobbs, og Malamuds skildring af baseballstjernen, der i en sen alder oplever en sæson som feteret stjerne for så at fortabe sit liv, som han engang tidligere har gjort det, er på én og samme tid sympatisk indforstået og ironisk og føjer elementer af jagten på den hellige gral ind i skildringen, tror jeg. Nogen helstøbt bog er det langt fra, men den kan – som litterære værker jo nu engang kan det – langt bedre end film blande fantasi og virkelighed efter forgodtbefindende.

Fortællingen starter i 1924, da den unge Roy Hobbs drager til Chicago for at blive professionel boldspiller. Han er et stort naturtalent, og han drømmer om at lægge verden for sine fødder. Undervejs møder han en mystisk og forførende kvinde, som han betror sine drømme om at blive den største spiller og om at opleve folk på gaden vende sig om og hviske »se, der går Roy Hobbs«. Men kvinden, der er skæbnens instrument, vil det anderledes, og efter deres ankomst til Chicago inviterer hun ham på besøg og tager imod ham i gennemsigtigt negligé, hvorefter hun skyder ham i maven med en sølvkugle. Selv begår hun selvmord.

Efter denne prolog genoptages historien 16 år senere. Både film og roman er bevidst vage med hensyn til, hvad der er sket Roy Hobbs i de år, men vi skal forstå, at han under et omflakkende liv mener at have fundet en mening med tilværelsen. Hans forhold til baseball er blevet afklaret. Han elsker spillet, og når han nu drømmer om at få succes er det ikke mere i ungdommeligt overmod, med spillet som et middel til at blive feteret. Nej, nu er spillet blevet selve målet. Roy Hobbs er blevet lutret under de 16 lange år, underforstås det. Og meget hurtigt bliver Roy Hobbs sportens nye stjerne, hvorefter skæbnen atter driver gæk med ham.

Trænerens niece indleder et forhold til ham, som skal vise sig fatalt, thi hun er i ledtog med onde kræfter, og en tid lang kan Roy Hobbs slet ikke få styr på spillet. Først da hans ungdoms elskede fra tilskuepladserne giver sig til kende tilsmiler heldet ham atter. Men prøvelsernes tid er ikke omme. Som en anden Job må Roy Hobbs, nu for tredie gang, underkaste sig en lunefuld højere magt. Den sølvkugle han 16 år tidligere blev skudt med, har siden da rumsteret og tæret på hans helbred, og han må i huj og hast indlægges. På hospitalet får han besøg af en ny frister, der helt bogstaveligt er en repræsentant for mørkets magter, nemlig en dommer, der som barn var bange i mørke og siden har tvunget sig selv til at leve i mørke. Han ejer en part af baseballholdet. Han vil købe Roy til at lade holdet tabe, hvorved dommeren ifølge sin kontrakt med holdets anden ejer, manageren Pop, kan købe dennes part og blive eneejer. Roy afslår, og på banen sejrer han.

Ud over de nødvendige forkortelser ændrer filmens manuskriptforfattere kun på småting undervejs. Måske burde der have været ændret radikalt ved fortællingen, så de mere eller mindre skjulte paralleller til beretningen om Job og til gralslegenden og hvad der ellers måtte være af tankespind og symbolik i filmen, bedre havde kunnet integreres i en naturalisme, som er filmens anden side. Og er filmen således noget miskmask, så er der til gengæld fine øjeblikke i den, og Robert Redford, der ofter undervurderes som skuespiller, er bestemt med til at give filmen kvalitet. Naturligt nok er han det i kraft af den udefinerbare kvalitet, som filmstjerner skabes af, udstråling, nærvær, personality, hvad det end kaldes, så ejer Redford det.

Og endelig synes jeg Redford falder fint ind i filmens myteskildring med sin evne til at formidle en indre styrke uden hvilken sportsstjernen Roy Hobbs ville have været helt håbløs. Redfords styrke er jo netop, at han hele tiden i sit spil evner at give et indtryk af, at han ejer uprøvede reserver at trække på, noget som gør det rimeligt at tro på Roy Hobbs som ydmyg modtager af sin skabers prøvelser. Men til gengæld giver denne kvalitet i Redfords spil et slemt modsætningsforhold til de øvrige, mere traditionelt velspillende kræfter.

Jeg tænker ikke mindt på en skuespiller som Robert Duvall, hvis »psykologisk« betingede spil slet ikke harmonerer med Redfords. Men Duvall er i øvrigt som sædvanlig fremragende i sine scener som en sportsjournalist der uafvidende spiller de onde kræfters spil. Ligesom også Wilford Brimley og Richard Farnsworth er gode og solide som manageren Pop og holdets træner.

Filmens kvinder står svagere. Hverken Barbara Hershey som begyndelsens mystiske dame eller Kim Basinger som Pops niece er spændende at følge. Bedre er Glenn Close som Roy Hobbs ungdomselskede, der som en frelsende engel (helt bogstaveligt, tror jeg, skal hun opfattes som sådan, når kameraet fanger hende ind blandt tilskuerne, da hun rejser sig og er klædt helt i hvidt) sætter ham i stand til at bevare sin tro og dermed vinde kampen for sine holdkammerater og sig selv.

Som iscenesætter er Levinson her noget usikker i valget af virkemidler. De kulørte billeder fra Roy Hobbs' ungdom hører snarere hjemme i et Douglas Sirk-melodrama, og det lykkes aldrig for instruktøren at skabe troværdighed i de scener, der skal skildre ondskaben.

Det er med andre ord ganske usikkert at bestemme graden af Barry Levinsons talent, men han forekommer i hvert fald at have et meget sikkert tag på skuespillere ligesom han synes mere på hjemmebane i en naturalisme end i det symbolladede.

At han på den anden side er et kommende talent tror jeg ikke der kan være megen tvivl om.

Før han begyndte at skrive for film arbejdede han som forfatter på the Carol Burnett Show. Forinden havde han forsøgt sig som skuespiller, men han har erklæret, at han føler sig »lost, når han skulle sige replikker, og det er jo unægtelig meget af et handicap for en skuespiller.

Til gengæld har Barry Levinson beskrevet sin oplevelse af instruktørjobbet således: »For the first and only time in my life, I did something that actually exceeded my expectations. I don't remember an experience as gratifying as directing a movie«.

Til venstre Robert Redford som naturtalentet Roy Hobbs sammen med sin ungdoms kærlighed, som han tilfældigt genser. Glenn Close spiller hende neddæmpet og smukt. Derunder Robert Redford sammen med Richard Farnsworth som baseballtræneren i en scene fra »The Natural«. Nederst Ellen Barkin og Daniel Stern i en forsoningsscene i filmen »Diner«.

DINER
Diner. USA 1982.
P-selskab: MGM/SLM Entertainment. **Ex-P:** Mark Johnson. **P:** Jerry Weintraub. **I-leder:** Ken Swor. **Instr:** Barry Levinson. **Instr-ass:** D. Scott Easton, Win Phelps, Robert Rooy. **Manus:** Barry Levinson. **Foto:** Peter Sova. **Kamera:** Don Sweeney, Ted Churchill. **Farve:** Metrocolor. **Visuelkons:** Gene Rudolf. **Lys-kons:** Richard Falk, Sr. **Klip:** Stu Linder. **Ark:** Leon Harris. **Dekor:** R. Chris Westlund. **Sp-E:** Charles R. Schulties. **Kost:** Gloria Gresham. **Musik:** Bruce Brody, Ivan Kral. **Musik-sup:** Harry V. Lojewski. **Sange:** »It's All in the Game« af Charles G. Dawes, Carl Sigman, med Tommy Edwards; »Whole Lotta Shakin' Goin' On« af Doc Pumus, Mort Schuman, »I Wonder Why« af Ricardo Weeks, Melvin Fair, med Dion and the Belmonts; »Dream Lover« af Bobby Darin, »Beyound the Sea« af Jack Lawrence, Charles Louise, A.G. Trenet, Albert Abraham Lasry, med Bobby Darin; »I've Got You Under My Skin« af Cole Porter, med Frank Sinatra; »Come Go With Me« af C.E. Quick, med The Dell-Vikings; »Honey Don't« af og med Carl Perkins; »Run Rudolph Run« af Marvin Brodie, Johnny Marks, »Merry Christmas Baby« af Lou Baxter, Johnny Moore, med Chuck Berry; »Ubangi Stomp« af Charles Underwood, med Warren Smith; »Take Out Some Insurance« af og med Jimmy Reed; »Havin' Fun« af Peter Chatman, med Memphis Slim; »Ain't Got No Home« af og med Clarence Henry; »Smokestack Lightning« af C. Burnett, med Howlin' Wolf; »Whole Lotta Loving« af A. Domino, D. Bartholomew, med Fats Domino; »Mr. Blue« af Dewayne Blackwell, med The Fleetwoods; »Fascination« af F.D. Marchetti, Dick Manning, med Jane Morgan; »Where or When« af Richard Rodgers, Lorenz Hart, med Dick Haymes; »Reconsider Baby« af og med Lowell Fulson; »Somethin' Else« af S. Sheeley, Bob Cochran, med Eddie Cochran; »A Thousand Miles Away« af J. Sheppard, W.H. Miller, med The Heartbeats; »Don't Be Cruel« af Otis Blackwell, Elvis Presley, med Elvis Presley; »Why Don't You Do Right?« af Joe McCoy, med Lillian »Lil« Green; »Goodbye Baby« af og med Jack Scott, »Blue Moon« af Richard Rodgers, Lorenz Hart. **Musikbånd:** Joe Tuley. **Tone:** Paul Hochman, Darin Knight, Chris Jenkins, Larry Stenswold, Gary Alexander.
Medv: Steve Guttenberg, Daniel Stern, Mickey Rourke, Kevin Bacon, Timothy Daly, Ellen Barkin, Paul Reiser, Kathryn Dowling, Michael Tucker, Jessica James, Colette Blonigan, Kelle Kipp, John Aquino, Richard Pierson, Claudia Cron, Tait Ruppert, Tom V.V. Tammi, Pam Gail, Lauren Zaganas, Sharon Ziman, Mark Margolis, Ralph Tabakin, Frank Stoegerer, Nat Benchley, Frank Hennesy, Marvin Hunter, Steve Smith, Lee Case, Clement Fowler, Howard »Chip« Silverman, Ted Bafaloukos, Barney Cohen, Bruce Kluger, Bruce Elliot, Carole Copeland, Aryeh Cooperstock, Brian Constantini, Florence L. Moody, Mary Lou Vukov, Alan Kaplan, Donald Saiontz, Chief Gordon, Beverly Sheehan, Dusty Clare.
Længde: 110 min. **Udl:** UIP. **Prem:** 28.9.84 – Grand.

DEN BEDSTE
The Natural. USA 1984. **P-start:** 1.8.83.
P-selskab: Tri-Star. **Ex-P:** Roger Towne, Philip M. Been. **P:** Mark Johnson. **As-P:** Robert F. Colesberry. **I-ledere:** Robert F. Colesberry, Peter Burrell. **Instr:** Barry Levinson. **Instr-ass:** Chris Soldo, Patrick Crowley, Tom Davies, Carol Smetana. **Manus:** Roger Towne, Phil Dusenberry. **Efter:** Roman af Bernard Malamud (1952). **Foto:** Caleb Deschanel. **Kamera:** Craig Denault. **Farve:** CFI. **Klip:** Stu Linder, T. Battle Davis, Andy Blumenthal, Jere Huggins. **P-tegn:** Angelo Graham, Mel Bourne. **Ark:** James L. Murikami, Speed Hopkins. **Dekor:** Bruce Weintraub, Casey Hallenbeck, John Sweeney. **Rekvis:** Barry Bedig. **Kost:** Bernie Pollack, Gloria Gresham, James Melillo. **Musik:** Randy Newman. **Arr:** Jack Hayes. **Musikbånd:** Joe Tuley. **Sp-E:** Roger Hansen. **Tone:** Bill Phillips, Christopher Jenkins, Gary Alexander, Larry Stensvold, Jeff Wexler, Chris McLaughlin, James Stuebe. **Lyd-E:** Hal Sanders, Andrew Patterson, Jimmy Ling.
Medv: Robert Redford, Robert Duvall, Glenn Close, Kim Basinger, Wilford Brimley, Barbara Hershey, Robert Prosky, Richard Farnsworth, Joe Don Baker, John Finnegan, Alan Fudge, Paul Sullivan, Jr., Rachel Hall, Robert Rich III, Michael Madsen, Jon Van Ness, Mickey Treanor, George Wilkosz, Anthony J. Ferrara, Philip Mankowski, Danny Aiello, Eddie Cipot, Joe Castellano, Ken Grassano, Robert Kalaf, Barry Kivel, Steven Kronovet, James Meyer, Michael Starr, Sam Green, Martin Grey, Joseph Mosso, Richard Oliveri, Lawrence Couzens, Duke McGuire, Steven Poliachik, Kevin Lester, Joseph Charboneau, Robert Rudnick, Ken Kamholz, Sibby Sisti, Philip D. Rosenberg, Christopher D. Rehbaum, Nicholas Koleff, Jerry Stockman, James Quamo, Joseph Sternad, James Mohr, Ralph Tabakin, Dennis Gould, Joshua Abbey, Gayle Vance, Peter Poth, George Scheitinger, Bernie McInerney, Elizabeth Ann Klein, Charles Sergis, Edward Walsh, Buffalo Swing Orchestra.
Længde: 133 min. **Udl:** Columbia-Fox. **Prem:** 12.10.84 – ABCinema + Cinema 1-8.

BØGER

Erindringer i utide

Efter at have lavet en halv snes spillefilm i løbet af dobbelt så mange år har Roman Polanski nu valgt at skrive sine memoirer. Lidt i utide, synes jeg. Memoirer skriver man når man er tilfreds med at skue tilbage, og det er Polanski næppe.

Mest af alt forekommer bogen da også at være den polsk-fødte Casanovas defensorat camoufleret som memoirer. Roman Polanski har i de seneste år haft svært ved at finde producenter, med *vilje* og penge – eller *penge* og vilje – til at satse på Polanski efter at denne for nogle år siden valgte at flygte fra USA. Polanski stod den gang tiltalt for seksuelt samkvem med en mindreårig, og en stor del af bogens mange sider bruges på at forklare og forsvare hændelsen. Og uanset hvordan jeg/man ser på *det,* så kaster jeg mig primært over Polanskis erindringer for at erfare noget om filmmanden Polanski, i anden række for at få noget at vide om mennesket Polanski. Lagenartisten Polanski interesserer mig ikke. Han interesserer til gengæld Polanski, der bruger uforholdsmæssig megen plads på at berette om amourøse oplevelser.

Derfor finder jeg også bogens første halvdel langt mere spændende og vedkommende. Det er i denne del af memoirerne, at Polanski beretter om sin opvækst i Krakow, om hvordan hans liv kommer til at forme sig efter at tyskerne har væltet Polen over ende.

Læst med mine øjne er det en engageret skildring Polanski her præsterer, en fortælling, der rækker langt ud over den selv-centrerede person, der senere dukker op.

Drengen Roman går næsten som en mønt fra hånd til hånd – og lidt som en mønt, må han have følt sig, da det gik op for ham, at faderen havde betalt for hans ophold hos andre familier, hvis det skulle blive nødvendigt, for at knægten ikke skulle falde i nazisternes hænder.

Fra erindringen om barneårene fortæller Polanski videre om sin tid som teenager, og om sine forsøg på at blive optaget på filmskolen. Der er vel ikke noget egentligt nyt i dette, ikke i hovedtrækkene i hvert fald, men det er dog fascinerende læsning alligevel fordi vinklen begivenhederne er anskuet under jo er noget anderledes end hvis det havde været en officiel historieskriver, der fortalte om det. At Polanski så ikke beskæftiger sig med det overordnede perspektiv er en ganske anden sag, som man godt kan undre sig over. Er det opportunisten Polanski, der på den måde giver sit besyv med?

Så langt fandt jeg Polanskis memoirer spændende. Til gengæld dalede min interesse hurtigt, da talen faldt på filmene. For uanset om man betragter Polanski som *auteur* eller som *metteur en scène* (og jeg synes egentlig mest Polanski er at ligne med det sidste, altså den dygtige formidler, der underordner sig en tekst), så er dét, Polanski har at berette, absolut noget af de mest trivielle, der tænkes kan. Man skal være meget struktør-benovet, for at finde det spændende at læse, hvad Polanski har at fortælle om de vanskeligheder han som enhver anden instruktør har mødt under optagelserne.

Thi noget overordnet syn på film*kunsten* møder man ikke i denne bog, ej heller blot professionalistens syn på tingene. Polanski er først og fremmest den lille dreng, der betaget stirrer på de flimrende billeder.

Mødet og samlivet med Sharon Tate er som så meget andet i den sidste halvdel af bogen skrevet så at sige på anden hånd. Om det er fordi Polanski ikke kan skrive på anden vis, eller fordi han ikke tåler at blotte følelserne, er usikkert, men set i lyset af skribenten Polanskis lyst til at skildre sig selv som en international Casanova har jeg lidt svært ved at tage Polanskis følelsesliv som andet en et postulat.

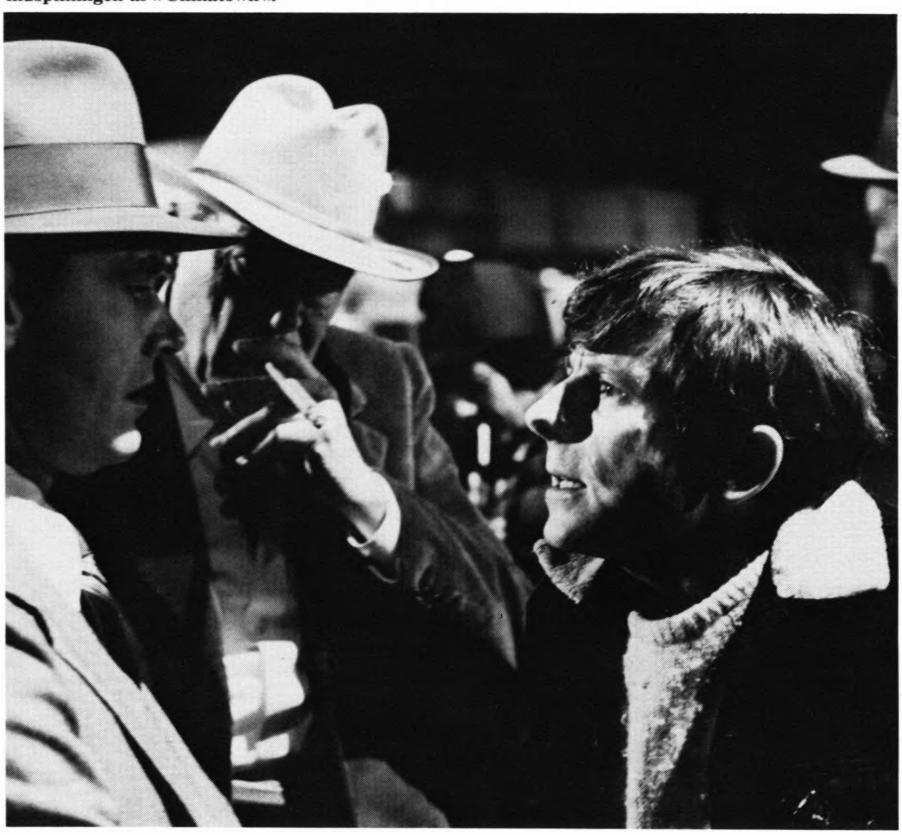
Og det kunne også være bedøvende ligegyldigt, hvis blot bogen fik Filmmageren Polanski til at fremstå som en spændende, levende, vedkommende skikkelse.

Kun barnet overlever erindringerne.

Per Calum

Roman Polanski: Roman. Selvbiografi. Oversat af Ulla Warren. 431 sider. Rhodos 1984.

Roman Polanski (t.h.) med Jack Nicholson og John Huston under indspilningen af »Chinatown«.



En scene fra Disneys første lange tegnefilm, »Snehvide og de syv dværge«, en film der stadig »holder«.

Kort om tegnefilm

Tegnefilmen – fortrinsvis den amerikanske – har i den sidste halve snes år været genstand for en voksende kritisk interesse. Efter tidsskriftartikler af både historisk og æstetisk snit er der fulgt bøger, først i USA og nu altså i Danmark, hvor nationens tegnefilmelsker om en hals, Jakob Stegelmann, har skrevet en bog han en smule misvisende kalder for »Tegnefilmens historie«. Eller måske er det blot forlaget, der snyder dér, thi i forordet gør forfatteren da i hvert fald opmærksom på, at det er den populære amerikanske tegnefilm, han fortrinsvis beskæftiger sig med.

Bogen er delt op i en række korte kapitler, der med passende styr på kronologien beretter om udviklingen fra Winsor McKays første tegne*film* om hans egen tegne*serie*figur Little Nemo og senere Gertie the Dinosaur; så videre med hastige rids af andre pionerer. Og så kommer Disney, og alle de andre, der lærte så meget af denne tegnefilmens betydeligste skikkelse. Der er fornuftige kapitler om Warner Brothersfolkene Robert Clampett, Friz Freleng og Chuck Jones, om MGMs William Hanna & Joseph Barbera og Universals Walter Lantz, og der er små portrætter af disse folks væsentligste figurer: Donald Duck, Mickey Mouse, Goofy, Bugs Bunny, Daffy, Tom og Jerry samt Woody Woodpecker. Og med rimelighed gøres der senere meget ud af Tex Averys indsats i den videre udvikling af den korte tegnefilm, som den fandt sted i fyrrerne, hvor man hos Disney konsoliderede sig efter den banebrydende indsats i trediverne, hvorimod Avery gik nye veje i sin æstetiske udforskning af mediets muligheder.

Noget nyt finder den erfarne tegnefilmelsker ikke i bogen, der forekommer mig at læne sig ganske mageligt op ad Leonard Maltins »Of Mice and Magic«, den måske væsentligste bog om amerikansk tegnefilmkunst. Hvad der skiller Maltin og Stegelmann er nok Maltins kritiske overblik. Stegelmanns bog rummer nemlig kun beskeden argumentation for tegnefilmens kunstneriske kvaliteter, noget forfatteren synes at tage for givet. Og når Jakob Stegelmann hævder at tegnefilm »holder« bedre end »rigtige, film, så er det en påstand uden hold i. Stegelmann skriver således, at tegnefilmens »appeal og styrke synes uendelig, dens holdbarhed ubegrænset. Mens almindelige film ofte er passé efter et enkelt årti, tager firsernes filmpublikum *Snehvide* til sig med samme kærlighed som 30ernes«.

Det kan måske lyde besnærende, men det er en påstand uden hold i. Ganske vist holder »Snehvide« også i dag, men det er da sagtens muligt af finde adskillige ikke tegnede film der holder fuldt så godt, og det endda film med langt flere år på bagen. Og dertil kommer at Jakob Stegelmann slet ikke kommer ind på den begrænsning, der trods alt findes når det gælder tegnefilmens udtryksmuligheder.

Ud over kapitler om de nævnte kunstnere i de gode årtier op til 1960 er der korte omtaler dels af den kortvarige indflydelse, som Stephen Bosustow og hans United Productions of America fik, dels af den blegsottige østeuropæiske tegnefilm. Og der er et kapitel om den lange tegnefilm, et felt, hvor Jakob Stegelmann ser en chance for europæiske tegnefilmskabere.

Som helhed er bogen fornuftig i sin holdning, selv om jeg gerne havde set en stærkere skelnen mellem det blot opfindsomme og det kunstneriske i tegnefilmens udfoldelser, og en lidt grundigere korrekturlæsning ville have afsløret, at der af og til sjuskes med årstal og titler: Et sted står der, at planlægningen af »Snehvide og de syv dværge« begyndte i 1934, og få sider efter står der at året var 1935. Andre kilder synes at være enige om at betragte 1934 som det rigtige.

Og forfatteren er ikke tilfreds med den danske titel på Disneys første langfilm. I bogen bliver filmen kaldt for »Snehvide og de syv *små* dværge«. At det er en ofte set fejl, bliver det jo ikke bedre af, og det samme må siges om Tex Averys »The Wild Hare«, der konsekvent omtales som »A Wild Hare«.

Bogens illustrationer kunne både være bedre valgt og bedre reproducerede.

Per Calum

Jakob Stegelmann: Tegnefilmens historie. 127 sider. Kr. 142,00. Forlaget Stavnsager 1984.

Erindringer i tide

Det er næsten 10 år siden Simone Signorets erindringer »Nostalgi er ikke mere, hvad den har været« udkom i Frankrig. Bogen er blevet til i samarbejde med Maurice Pons, der i et forord gør opmærksomhed på, at han hverken har været fortæller eller »rewriter« af bogen, men »dens første tilhører – og dens ivrigste læser«. Og så karakteriserer han sig i øvrigt som »den mest ihærdigt medskyldige i dens tilblivelse. Hvilket ikke er noget ringe privilegium«.

For andre måske en mere blandet fornøjelse, idet bogen er blevet til gennem flittig brug af interview-teknikken, hvilket af og til giver en noget løs (men dog ikke løsagtig) omgang med sproget. Talesprog nedfældet på papir er som regel ikke sit papir værd med mindre det redigeres kraftigt i sproget. Af og til sidder man med den fornemmelse, at bogen simpelthen burde være skrevet om før den overhovedet blev udgivet. Men andre gange lever bogen bl.a. i kraft af en vis spontaneitet i sprogbrugen.

Simone Signoret var i midten af halvtredserne, da bogen blev til, og skønt det slet ikke er nogen alder for en memoire-skriver, så er skuespillerinden så meget af en personlighed, at bogen slet ikke fornemmes at være udkommet i utide. Tværtimod, så er denne lange, af og til let rablende, snak om barndom og ungdom, om karriere, kærlighed, liv, politik og holdninger, ganske fascinerende. Fascinationen har selvfølgelig meget at gøre med, at Simone Signoret hele sin karriere igennem har været en meget udtryksfuld skuespillerinde, og med alderen og erfaringen er hendes udstråling vokset og vokset i en sådan grad at hun i dag står som en kvindelig pendant til Jean Gabin, så hendes blotte nærværelse forlener den portrætterede person med alle de små finurligheder, som selv ikke den dygtigste teknik kan klare.

Men en skuespillers teknik er i øvrigt ikke noget Simone Signoret bekymrer sig meget om, hvis man skal stole på hendes erindringer. Hun siger om sin metode at den er: ikke at have nogen metode. »Jeg føler næsten et behov for ikke at tænke, ikke at analysere« siger hun og fremhæver i denne forbindelse instruktøren. »Det er kun ham, der betyder noget!« siger hun med erfaringens autoritet.

Af samme grund er hvad Simone Signoret har at fortælle om de enkelte film heller ikke synderlig interessant. Det er ganske rart at vide, at også hun sætter »Smukke Marie« højt, og at hun er glad for »En plads på toppen«, men hvad hun har forestillet sig om sine skikkelser må fremgå af filmene.

Til gengæld fortæller hun levende om de mange mennesker, hun har mødt under sit arbejde. Især fortæller hun dog om Montand, som hun ynder at kalde ægtemand nr. 2. Og noget koket omtaler hun sig selv som en »groupie«, når det gælder hendes forhold til Montand.

Hun gør også meget ud af at berette om sin og Yves Montands oprindelig store, siden stærkt aftagende sympati for det franske kommunistparti i årene umiddelbart efter krigen, ligesom der spenderes meget papir på at redegøre for, hvorfor hun og Yves Montand i dag har placeret sig på sikker afstand fra kommunisterne. Man kan undre sig over at begavede mennesker har været så lang tid om at finde ud af, hvad Sovjetunionen stod og står for både under Stalin og hans efterfølgere, men det er en ganske anden sag, som det vil føre for vidt at komme ind på her og nu.

Simone Signoret som ung.

Som de fleste berømtheder er Simone Signoret nok inderst inde en smule benovet over alle de »store mænd«, der har interesseret sig for hendes mening om dit og dat, men trangen til at slå om sig med navne på kendte personer bliver aldrig pinlig, som det var tilfældet da Chaplin skrev sin selvbiografi.

Hvor objektivt sand Simone Signorets memoirer iøvrigt er, kan umiddelbart være svært at afgøre, men i hvert fald i omtalen af Lillian Hellman og Simone Signorets deltagelse i en fransk opførsel af »The Little Foxes« kniber det med redeligheden. På side 265 tillægger Simone Signoret da Lillian Hellman ord, som jeg ikke kan finde i »Pentimento«, skønt Simone Signoret hævder at have læst Hellmans slemme ord om sig selv netop i den bog. Det passer simpelthen ikke. Og desværre (eller belejligt?) havde Simone Signoret ikke Hellmans erindringsbog ved hånden.

Det skorter også lidt på argumenter for at retfærddiggøre den turné, som Yves Montand (og Simone Signoret) i 1956 begav sig på i Sovjetunionen. Det var efter opstanden i Ungarn og de sovjetiske soldaters slagtning af ungarerne, at turneen blev til noget, men den var på den anden side planlagt og det var svært både at lade være og ikke lade være at gennemføre turneen.

Men – og det turde være det væsentligste – bogen igennem fremstår Simone Signoret som et engageret menneske, der vælger, og dermed også vælger at løbe en risiko for at tage fejl. Men intet at foretage sig, af frygt for at gøre noget forkert, ville dog være den forfærdeligste sygdom af alle, og den lider hun ikke af.

Per Calum

Simone Signoret: Nostalgi er ikke mere, hvad den har været. En skuespillerinde erindrer. 318 sider. Forum 1984. Kr. 200,00.

Årets mandelgave

I fjor blev der solgt ca. 25.000 eksemplarer af Poul Malmkjærs lille og meget muntre bog om W. C. Fields og hans »Fyndord for folket«. I år er turen kommet til Mae West, der i følge George Davis i tidsskriftet »Vanity Fair« var »den største female impersonator« som verden havde set. Sandsynligheden taler for, at den nye bog

Mae West i et af de mange imposante skrud, hun af PR-hensyn lod sig fotografere i.

til den rare pris (kr. 39,75) både vil gavne og fornøje under mange juletræer og som årets mandelgave. Måske endda blot som en venlig hilsen til en anden uden anden anledning end bogens fremkomst. Det må postvæsenet kunne lukrere på.

Personen Mae West er ganske vist næppe helt så meget *in* som W. C. Fields, der på forunderlig vis forekommer ganske moderne, mens Mae West i hele sin fremtoning er lidt af en absurditet anno 1984, og hvis syn på tilværelsen aldrig blev tilnærmelsesvis så nuanceret formuleret som det var tilfældet hos W. C. Fields, og det giver sig især udtryk i en vis læsertræthed over konstant at læse west'ske variationer over et for hende uudtømmeligt tema, nemlig: Mae West og den anonyme mængde af mænd, som hun i sin drømmeverden omgav sig med. Mae Wests guldkorn er på tryk ganske enkelt ikke af samme karat som Fields', men taget i mindre portioner ganske underholdende – hvis man vel at mærke har set hendes film.

Poul Malmkjær anbefaler da også, at man prøver at læse Mae Wests fyndord højt, og han skriver, at det »hjælper på stemningen, hvis De sætter den ene hånd bag nakken, den anden i siden, skyder hoften lidt frem og ser frem under øjenlågene, mens De udtaler sætningerne i Deres bedste kontra-alt.«

Den vægtigste del af bogen er dog slet ikke de citerede fyndord, men den pålidelige levnedsbeskrivelse, der kommer godt rundt om personen og hendes tid. Det, mere end alverdens citater, giver den liv langt ud over den efterårssæson, hvor bogen er udkommet.

P.C.

For videomaner

Forlaget CARLSEN if har netop udsendt en lille 128 siders bog kaldet »Video – værd at se«, hvori Jakob Stegelmann har genbrugt flittigt af sine ugentlige anmeldelser i Søndagsberlingeren. Prisen er populær – 38,50 kr. – og der er mange billeder i formater, der tangerer frimærkers. Der er korte omtaler af 408 film, overvejende biografffilm, der er blevet overført til video, og alle ordnet alfabetisk uden hensyn til genre eller nationalitet. Kun for tegnefilms vedkommende er der gjort en undtagelse – med den mildt sagt kuriøse begrundelse, at det

er sket »for at give et overblik over dette specielle område, hvor skidt og kanel er hulter til bulter mellem hinanden«. Som om det ikke er tilfældet med andre film, hvad bogen da også giver sine eksempler på.

De enkelte omtaler er kortfattede og uden megen argumentation, og ordet genial forekommer flittigt brugt. Men anbefalingerne er i øvrigt oftest fornuftige, selv om man støder på mærkværdigheder ind imellem, som f.eks. at »Desværre er Scorsese ingen følsom instruktør, og kulden er så gennemtrængende, at selv de ofte smukt koreograferede og meget musikalsk velgennemtænkte musicalnumre forekommer kolde.« (om »New York, New York«).

P.C.

Video pædagogik

Videobåndet er et handy svar på tidens krav om analytisk fordybelse og præcision i filmanalysen og filmundervisningen. Med et bånd kan man lige så nemt spole filmen frem og tilbage, »fryse« og forlænge som man bladrer i en bog. Steen Harvigs »Filmbogen« med tilhørende videobånd er derfor kommet som kaldet. Den udgør med sine enkeltoplysninger og arbejdsspørgsmål en kontant pædagogisk referanceramme for båndet, en samling af 40 appetitvækkende citater fra nøglefilm og filmhistoriske hovedværker, der hver for sig skal udsige noget fundamentalt om filmens æstetik, om en given filmgenre eller instruktør.

Det er en form, der først og fremmest tilgodeser sit hovedsigte, afdækningen af »filmens specifikke sprog«, som forfatteren kalder det. Bogens karakteriserende kommentarer og arbejdsopgaver fokuserer direkte på filmens enkelte bestanddele, på udtryk og effekt. Ved på opfordring af følge den røde farves vandring fra klip til klip i Nicolas Roegs »Rødt chok«, får man for eksempel et effektivt indblik i den raffinerede billedmontages mange betydningslag. På samme måde er det et pædagogisk kup at lade eleverne opdage lydens egenværdi ved – for sort videoskærm – at lade dem lytte sig frem til billedsiden i indledningsmontagen fra Renoirs »Menneskedyret«.

Bortset fra et par lovlig mekaniske genre-karakteristikker synes jeg formen undgår det goldt formalistiske, der kan lure på en »grammatisk« indfaldsvinkel som denne. Repræsentativiteten i hovedparten af de udvalgte film er så høj, situationerne fra diverse genrefilm så ærketypiske, at mange vil kunne diskutere de almene perspektiver efter at have talt kameravinkler og reallyde. Mosaikformens begrænsning viser sig først, når Harvig bevæger sig fra det filmæstetisk knæsatte, genrefilmene, til det erklæret personlige eller specielle. Det vil sige til hvad han – uden at definere det nærmere – kalder for »De store instruktører«. Her lader de æstetiske iagttagelser sig vanskeligere adskille fra en regulær indholdsanalyse af værkerne i deres helhed. Det der adskiller de »store« instruktører fra citatsamlingens øvrige fremgår ikke klart af de små citatstumper, ligesom denne del af materialet generelt fremstår for fragmentarisk til at »bære« bogkommentarens mere komplekse problemstillinger: Renoir og J. P. Jacobsen'sk naturalisme, Buñuel og surrealismen. . .

En formel svaghed som denne kan imidlertid ikke overskygge projektets indlysende kvaliteter. Med sin praktiske blanding af tekst (herunder et udmærket mini-filmleksikon med henvisninger til diverse filmcitater) og generel filmsproglig eksemplifikation er bånd og bog lidt af et pædagogisk pionerarbejde og under alle omstændigheder et meget oplagt arbejdsredskab for medielærere i gymnasiet, på højskoler eller seminarier.

Søren Birkvad

Den subjektive vinkel

»Rosebud« hvisker den store mand Charles Foster Kane, og så dør han. For at historien om ham kan begynde. Orson Welles' film »Citizen Kane«. Men hvad handler den egentlig om? En journalists kortlægning af et menneskes liv? En nøgleroman om bladkongen Hearst? Er den en afsløring af den amerikanske drøm? Eller en film om magtens tomhed? Er den instruktørens selvportræt eller beviser for at sandheden er relativ; at den er afhængig af, hvem der udtrykker den? Alle fortolkningerne er forsøgt og sidstnævnte senest i Lars Thomas Braatens »Filmfortelling og Subjektivitet«. Desværre uddyber Braaten ikke synspunktet, som forekommer mig vanskeligt at fastholde, selvom filmen godt nok består af fem menneskers erindring om Kane. Noget tyder imidlertid på at forfatteren nok ville kunne fastholde sin bestemmelse, hvis Welles' film var hans ærinde. Men det er den ikke. Den er kun et anslag til ind-

En scene fra »Le journal d'un cure de Campagne«.

gående analyser af Alain Resnais »Hiroshima, mon amour«, Henning Carlsens »Sult«, Stanley Kubricks »A Clockwork Orange« og Robert Bressons »Le Journal d'un Curé de Campagne«. Alle filmiske jeg-fortællinger i forhold til hvilke Braaten ikke savner belæg for sine konklusioner.

»Hiroshima, mon amour« var nok den første film, som via sit formsprog formidlede en sprængt virkelighedsoplevelse, hvor verden ses indefra og opleves som bestandige forskydninger mellem fortid og nutid, drøm og rea-

litet. Joyces bevidsthedsstrømsteknik og Bergsons og Prousts opfattelse af livet som et konglomorat af øjeblikkelige sansninger og de erindringer disse fremkalder får her konsekvens for den filmiske komposition. Og modernismen, der hidtil udelukkende havde været et litterært fænomen, bryder nu igennem også i filmkunsten.

Resnais' film er et oplagt nøgleværk. Som sådan det afgørende for den moderne film, skulle jeg mene. Braaten nævner imidlertid Henning Carlsens »Sult« i samme åndedrag. Her lykkes det at gøre oplevelsen af filmen til det at opleve at være dens hovedperson! Braaten påviser, hvorledes billedkomposition, dybdeskarphed og kameraføring bliver et korrelat til den centrale figurs psykiske tilstand. Noget han mener er så meget mere imponerende, som det drejer sig om et menneske, der snart forholder sig tilbageskuende, snart umiddelbart sansende til tilværelsen. For den filmiske formidling bliver her lydsiden afgørende. Ved filmens åbning kører kameraet ind mod en rygvendt skikkelse, der står bøjet over et rækværk. Elektroniske lydeffekter sætter ind og angiver spændt uro. Et »Kristiania, 1890« toner frem i billedkanten, og det samlede udsagn bliver tydeligvis et kommenterende – sådan stod jeg i sin tid på broen. En fortælleposition, der helt modsvarer åbningen i Hamsuns roman: »Det var i den tid. . .«.

Bruddet med dette tilbageskuende og indfaldet i det øjeblikkelige tilvejebringes ved at personen pludselig vender sig mod kameraet, som føler han sig iagttaget, og stirrer ret ind i det for straks efter at dreje sig og se efter de forbipasserende. En bevægelse kameraet helt identificerer sig med. Senere udspaltes personen yderligere. Nu ikke blot mellem et før og et nu men i egentlig dualistisk forstand. Som et menneske der næsten kvalmende oplever sin egen krop som en ikke integreret del af sit selv. Igen dokumenterer Braaten hvorledes dette formelt formidles, således at det bliver en erfaring også for tilskueren i biografen og altså ikke blot et replikpostulat udsagt på lærredet. Derved undgår forfatteren diffuse overvejelser over filmkunstens væsen. Han demonstrerer den.

En scene fra den både beundrerede og forkætrede Kubrick-film »A Clockwork Orange«.

Med »A Clockwork Orange« trænger etiske overvejelser sig ind i den æstetisk funderede analyse. Pointen ved Kubricks film er igen som hos Carlsen at overføre jeg-personens erfaringer til tilskueren, så de også bliver hans. Men denne gang vel at mærke erfaringer, som en moralsk og ideologisk forhåndscensur i og udenfor os selv traditionelt vil afskære fra. I og med at vi kommer til at opleve verden som filmens hovedperson oplever den, kommer vi også til at sanktionere den vold han udøver i den. Han bliver det subjektive filter alt ses igennem. Ikke et øjeblik træder filmen tilbage fra ham. Instruktøren siger det selv: Filmen handler om en fyr, som der er al mulig grund til at hade og frygte. Ikke desto mindre ser du verden som han ser den! Braaten moraliserer ikke over Kubricks intentioner – der jo kan være ansvarlige nok – men han tillader sig et spørgsmålstegn og en præferance.

Og det han foretrækker er så Bressons måde at løse subjektivitets og identifikationsproblemet på i »En Landsbypræsts Dagbog«. Kubricks hovedperson synes at verden er til at brække sig over, og vi kan se, at han har ret, for vi ser som han. Men hos Bresson er budet ikke så entydigt, for her er der ikke altid kongruens mellem det, der kan ses, og det der høres. Når præsten møder stedets greve og for sig selv karakteriserer ham som en fortrolig ven, får det ikke hjælpe, thi samtidig ser vi andre tydeligt en mistroisk og ondskabsfuld person, og effekten af det hele bliver den tragiske ironis. Bresson blotlægger altså ikke alene sin hovedpersons subjektive oplevelse men giver også publikum mulighed for at relativere den. Og det er måske, når det kommer til stykket, hele kunsten. Den kunst som man bliver klogere på igennem Braatens lærde værk, der ikke er tynget af den overordnede akademiske vinkel. Braaten kan ikke bare læse billeder men også beskrive dem. »Filmfortelling og Subjektivitet« er oplagt læsning for enhver lærer i faget, hvad niveau han så end underviser på.

Niels Jensen

Lars Thomas Braaten: Filmfortelling og subjektivitet. Universitetsforlaget AS, Oslo 1984.

I dette nummer artikler om
Wim Wenders – Walter Hill – Andrej Tarkovskij
Werner Herzog – Abel Gance – Woody Allen
Volker Schlöndorff – Barry Levinson

Desuden anmeldelser af nye film af
Hugh Hudson – John Huston – Sidney Lumet
Sergio Leone – Paul Mazursky
samt artikler om Channel 4 og Imperiets juvel