

172 – 31. årg. juli 1985 – kr. 35,00 – ISSN 0023-4222

Kosmorama

DET DANSKE FILMMUSEUM
Bibliotek



I dette nummer artikler om
Francis Coppolas »The Cotton Club«
John Cassavetes' »Love Streams«
Alan Parker og »Birdy«
Film Noir – Gene Kelly – Importstøtten
Menneske og myte i »Silkwood«

KOSMORAMA

172 - 31. årg. juli 1985 - kr. 35,00 - ISSN 0023-4222

64

Coppolas trettende symfoni:
Warner Brothers vender tilbage
Kaare Schmidt analyserer »The Cotton Club«

69

Hot in Harlem?
Per Calum fortæller om virkelighedens
Cotton Club

71

Kærlighedens balance
Jan Kornum Larsen om »Love Streams«

75

Kvinden uden samvittighed
Christian Alsted analyserer
en klassisk og arketyrisk film noir

81

»Tough guys« og »femme fatales«
- en analyse af figurtyper i film noir
Christian Alsted

87

Gene Kelly
en hyldest til musical'ens Marlon Brando
Per Calum

95

Mennesket og myten
Kaare Schmidt anmelder »Silkwood«

98

Samtale med Alan Parker
Per Calum

102

Birdy
Jan Kornum Larsen

104

Hvad med importstøtten?
Asbjørn Skytte

110

Giorgio Moroder
- søn af Metropolis
Anne Jespersen

114

Country
Carl Nørrested

116

Bøger

Redaktion: Jan Kornum Larsen (ansvarsh.) & Per Calum (produktion og layout).
Kosmorama er et uafhængigt tidsskrift udgivet af Det danske filmmuseum og
udkommer med 4 numre årligt. Abonnement kr. 120,00. Enkeltnumre kr. 35,00.
Fås hos boghandlere, i kiosker og biografer og i filmmuseets ekspedition, Store
Søndervoldstræde, 1419 København K. Tlf. (01) 57 65 00 og (01) 57 10 03, man-
dag-fredag 9-16, tirsdag og torsdag tillige 18.30-21.30 eller på giro 604 67 38. Pro-
duktion: Rosendahl-Esbjerg.

CLOSE UP

Scorsese skal lave film efter Dick Tracy

Seneste nyt fra superheltens verden er, at Chester Goulds klassiske tegneserie-detektiv Dick Tracy skal genopstå på biograflærredet efter mange års fravær.

Det er (foreløbig) tanken, at Warren Beatty skal spille rollen som den uforlignelige detektiv (en overgang var også Harrison Ford på tale), der i film fra trediverne og fyrrerne blev spillet af Ralph Byrd. Og det er foreløbig meningen at Martin Scorsese skal instruere efter manuskript af Elaine May og Herb Gardner.

Tegneserien begyndte i 1931 og blev omgående særdeles populær med sin blanding af borgerlig snusfornuft

og formel opfindsomhed. Gould trak sig tilbage i 1977 (og døde i maj i år 84 år gammel), og samme år købte Floyd Mutrux rettighederne. I 1983 var projektet så langt fremme, at Universal og Paramount snakkede sammen om en big budget-produktion, som Walter Hill skulle instruere. Da det ikke blev til noget, var der tale om at lade Richard Benjamin lave en ikke-big budget-version efter et manus af Jim Cash og Jack Epps Jr. (tidligere havde også Lorenzo Semple Jr. været i gang med at skrive manus), men Benjamin gled ud ad billedet, da han fik chancen for at iscenesætte »City Heat« (som Blake Edwards ellers skulle have lavet).

Det forlyder nu, at Martin Scorsese har i sinde at behandle historien ganske alvorligt. Ikke noget med at holde tungen lige i munden og tabe balancen alligevel, som det skete for Robert Altman (da han filmede »Popeye«).

Politidetektiven
Dick Tracy i
Chester Goulds streg.



CANNES 1985

Guldpalmerne:

»Otac na Sluzbenom putu« (jug.)
(Far er på forretningsrejse)
af Emir Kusturica

Juryens specialpris:

»Birdy« (USA) af Alan Parker

Bedste skuespillerinde:

Norma Aleandro i »La Historia oficial« (Sp.) af Luis Puenzo og Cher i »Mask« (USA) af Peter Bogdanovich

Bedste skuespiller:

William Hurt i »Kiss of the Spider Woman« (Bra.) af Hector Babenco

Bedste iscenesættelse:

André Techine for »Rendez-vous« (Fra.)

Bedste kunstneriske bidrag:

John Bailey, Elko Ischioka og Philip Glass for »Mishima« (USA) af Paul Schrader

Juryens pris:

»Oberst Redl« (Ung.) af Istvan Szabo

Bedste kortfilm:

»Jenitba« (Bul.) Tegnefilm af Slav Bakalov og Roumen Petkov

Den tekniske pris:

»Insignificance« (USA) af Nicolas Roeg

Guldkameraet:

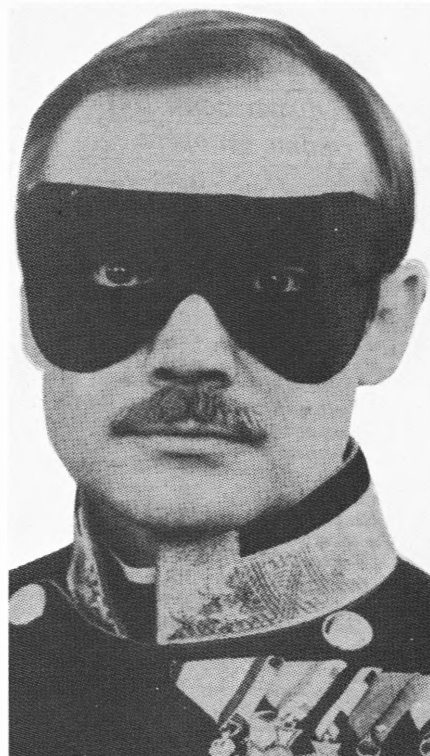
»Oriana« (Ven.-Fra.) af Fina Torres

Serge Silberman om at være uafhængig producent

Serge Silberman, Buñuels gamle producent der her på det seneste har været optaget af at få Kurosawas »Ran« gjort færdig og som næste år går i gang med en film af Oshima, beklager sig i et interview med »Libération« (20. maj 1985) over det, han kalder »programmeringen«, især i Hollywood. Ifølge ham gælder det i stadig højere grad, at man retter sig efter efterspørgslen på markedet snarere end efter den personlige smag, hvilket betyder, at ingen efterhånden laver noget de bryder sig om. Alle er optaget af at kalkulere overskud eller udregne tab.

En af de få instruktører, der stadig er i stand til at få de store filmselskaber til at danse efter deres pibe er Woody Allen, der går op til selskabets kontor, giver dem sit manuskript, venter et par timer i korridoren for derpå at hente sit manuskript med ordene: »Kan I lide det eller ej«.

Klaus Maria Brandauer i »Oberst Redl«



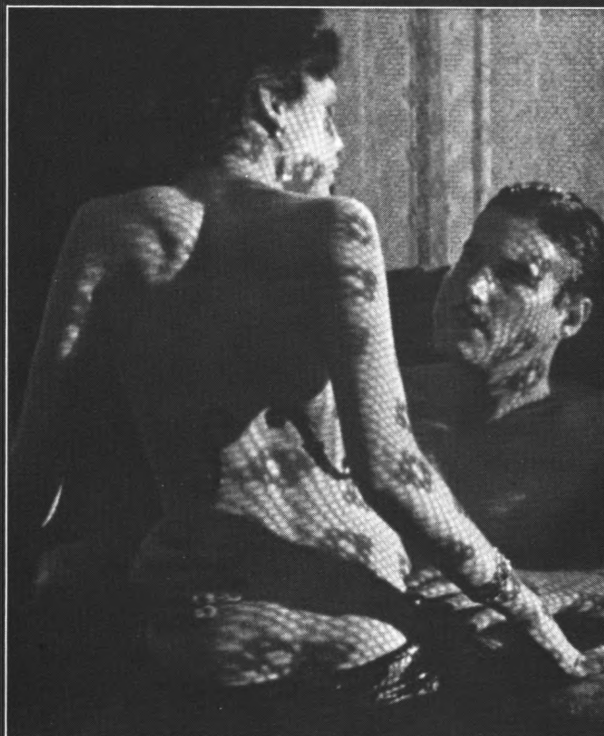
COPPOLAS TRETTENDE SYMFONI: WARNER BROTHERS VENDER TILBAGE

AF KAARE SCHMIDT

Francis Coppolas nyeste opus er en filmsymfoni og et højdepunkt i instruktørens eksperimenter med filmkunsten. »The Cotton Club« er også en periodefilm, et Amerika-billede og en hyldest til 30'ernes filmgenrer. Kaare Schmidt analyserer filmen, og Per Calum redegør for virkelighedens Cotton Club.

Vi er tilbage i *the Jazz Age*, hvor sorte mennesker er andenrangs og sorte jazzmusikere og stepdansere er førsterangs. Sorte optræder derfor i natklubber, hvor kun et hvidt publikum har adgang – såsom The Cotton Club. Klubben ligger endda i Harlem, pænt af vejen fra lovens lange arm, for tiden er også forbudstiden, og klubben er en celeber version af en *speakeasy* med illegal sprut, som ejeren faktisk selv brygger. Ejeren, Owney Madden, er en kendt gangster, ligesom en hyppig gæst i klubben, Dutch Schultz, der foruden at brygge sprut har overtaget kontrollen med *the numbers game*, en slags V-5, hvor de fattige for et par mønter kan opleve drømmen om den store gevinst. Gangsterne er de eneste, der er sikre på gevinsten, som de så sætter blandt andet i *the movie game*, film f.eks. om gangstere. Tiden er genrefilmens og gangstervældets. »Lucky« Luciano ekspederer Dutch af vejen, og så overtager mafiaen spillet, og så er vi ved at være fremme ved »The Godfather«.

Til højre Diane Lane indfanget i Coppolas bløde skygger, og herunder håndlangeren og dullen – Richard Gere og Diane Lane – øverst i optakten til elskovsscenen med 30'er melodramaskygger i baggrunden, nederst set i efterspillet og indspundet i netskygger.





Warner Brothers vender tilbage

Gangsterfilm er der lavet lige så mange af som der var gangstere (mindst). Men der er ikke lavet så mange film om gangsterfilm. »The Cotton Club« er en film om film. Den er minutløs i sit tidsbillede – selv klubbens tændstikæsker er efterlavet – men det tidsbillede, som det drejer sig om, er 30-er filmens. Ikke kun gangsterfilmen, også musical'en og melodramaet. Warner Brothers' genrer. Og deres *look*.

Alle effekterne er her, fra de svungne fortekster med skygger og i sort-hvid, musical'ens *back stage* ambitioner og *boy-meets-girl*, melodramaets dramatiske lys-skygge broderier og kærlighed mellem liv og død, til gangsterfilmens maskinpistolpruttende honk-honk biler, mørke *back alleys* med skurkenes kæmpeskygger, og Slavko Vorkapich monterer med avisoverskrifter, pengestakke o.s.v. Det eneste, der mangler, er maskinpistol, som skyder bladene af en kalender for at bringe os frem i handlingen (»Scarface«).

»The Cotton Club« kan ses som en hyldest til de gamle genrer og er som sådan en nydelse. Men filmen vil mere end det. Meget mere. For det første udgør raceproblematikken en historie, som af gode grunde lå udenfor de gamle genrer (de var så at sige selv del af den). For det andet drejer det sig også om filmenes forhold til virkeligheden. Og for det tredje gælder det filmkunsten selv, et forsøg på »genopdagelse« af filmsprogets væsen for at drive filmkunsten fremad. En stor mundfuld, som lykkes meget langt.

Handlingen er bygget op omkring to familier, en sort og en hvid, og deres skæbne er parallel. Af to hvide brødre, der starter ud i Dutch Schultz' gangstermenageri, bliver den ene pløkket ned og den anden bliver Hollywood-stjerne. Af to sorte brødre, der starter ud med et fælles step-nummer, bliver den ene ladet tilbage hos et sort publikum, mens den anden bliver stor stjerne for et hvidt publikum. De to med succes forelsker sig hver i en smuk kvinde, og først efter mange genvordigheder forenes parrene i *happy end*.

Den »sorte« historie er klart nok den alvorlige, og der fyres da også mange sandheder af, som vi ikke kan være uenige i. Det originale er imidlertid, at det er den »sorte« historie, der gennemspiller den klassiske *back stage* musical, som jo ikke kun var *all singing* og *all dancing* men også *all white*. Denne genreoverskridende historie taler således ikke med budskabets vægt, men som en indirekte genrekommentar, der har at gøre med forholdet film/virkelighed.

Life is a cabaret

Første pointe er, at film er virkelighed.

Alle historierne i »The Cotton Club« er mere eller mindre autentiske. Klubben er autentisk, blandt de optrædende møder vi Duke Ellington og Cab Calloway, blandt gæsterne Charlie Chaplin, Gloria Swanson og tidens kendte gangstere, der rent faktisk var gangsterfilmernes modeller. Og hovedpersonerne med de fiktive navne bygger tilsvarende på virkelige personer, f.eks. Lena Horne (der startede sin karriere i Cotton Club) og George Raft (Richard Gere-figuren, der tager til Hollywood med de rigtige erfaringer for at kunne spille gangster).

Til højre Richard Gere og Diane Lane i hendes nyåbnede natklub. Næste side, øverst: Gangstermøde om fordeling af kagen Flynn (Joe Ryan), Owney Madden (Bob Hoskins), Frenchy (Fred Gwynne) og Dutch Schultz (James Remar). Nederst: Dutch likvideres i klassisk tredivefilm-stil

Men første pointe vendes til anden pointe: virkelighed er film. Alle de her folk kender vi jo i virkeligheden kun så godt, fordi filmene (omend også andre medier spiller ind) har gjort dem kendte. Smågangsteren, der bliver stor filmgangster, illustrerer pointen.

For at gøre det helt godt ophæves både fiktion og virkelighed i slutningen, hvor klubbens sceneoptræden pludselig stiliseres til at inddrage filmens personer uden for scenen, samtidig med at scenen og dens kulisser bliver til »virkelighedens« Central Station. Scenen bliver billede på virkeligheden, men virkeligheden bliver så en fiktion. Som så ydermere ophæves i slutbilledet: luksustoget *20th Century* kører ud fra stationen med det i allersidste øjeblik forenede hvide par på bagperronen med champagneglas, der holdes frem mod publikum (klubbens eller biografens), mens Richard Gere siger til sin elskede: »Drink to a happy ending, Miss Cicero!«

Alt det her bytten rundt på tingene kan udtrykkes i én sætning: »Life is a cabaret«. Coppolas Cotton Club er et Amerikabillede, ligesom Bob Fosses Cabaret er et Tysklandsbillede (perioden er endda den samme). Hos Fosse førte modstillingen film/virkelighed til en nærmest Brecht'sk effekt, at bruge kunsten til at distancere sig fra virkeligheden, så den (virkeligheden) træder tydeligere frem end den gør i virkeligheden. Ikke for at gøre kunsten til brugskunst men for at engagere den og dermed engagere os.

Det interesser ikke Coppola et klap. Hans natklub og Amerikabillede er ikke en kunstners engagement i sine medmennesker men et middel til at holde filmkunsten ud i arms længde (helt bogstaveligt i slutbilledet), så vi kan se, hvad kunsten – eller rettere Coppola – formår. De gamle genrer er med, ikke fordi vi blot skal overvære en genrepastiche, men som afsæt for en helt anden slags film. Coppola har (gen)opdaget filmens væsen, og nu skal vi bare se!

Efter det ovennævnte er det klart, hvad filmens væsen *ikke* er. Det er ikke handling, budskaber, virkelighedsbillede eller overhovedet noget så prosaisk, litterært eller teatralisk. Nej, film er – såvidt jeg forstår Coppolas idé med »The Cotton Club« – snarere at ligne med musik.¹⁾

Symfoni nr. 13

»The Cotton Club« er på det nærmeste udført som en opera, en ballet eller en symfoni, alt efter hvad man hæfter sig ved.



Den hektiske klipning visualiserer umiddelbart jazzens rytmer, men den bygger også sine egne på tværs af lydsideens musik og i forbindelse med de øvrige æstetiske virkemidler. Selv skuespillerne er marionetter, ligesom de personer, de spiller – uden andet end lige det nødvendige kød og blod. Apropos blod: den blodrøde bloddråbe, der lander på Diane Lanes hvide kind – resterne af en gangster drypper fra krystallsekronen – er som sluttonen i Smetanas »Moldau«. Det er sådan, virkemidlerne bruges.

Dialogen indeholder mange gode bemærkninger, men ofte er de ikke til at høre, fordi personerne taler i munden på hinanden. Stemmerne bruges som musikinstrumenter, bemærk f.eks. »Lucky« Lucianos en-tonede, nærmest udtrykkløse stemme, der melodisk henholdende bygger op til pause før de bragende pistolskud (likvideringen af Dutch) og sluttelig maskinpistolernes ra-ta-ta – ganske som lyden af de gentagne stepdansennumre.

Skuespillerne bruges til udsøgte billedopbygninger og lys-skygge virkninger i billeder, hvis sart-gullige farvetone ikke kun skal give gamle dage et gulnet præg men hele filmen en silkeblød tone. Selv gangster-sekvensernes *low key* fotografering og back stage musical-sekvensernes *high key* orkestreres ubesværet ud og ind imellem hinanden, for at nå et crescendo (af flere) i melodramaets elskovsscene: Først mælkehvide draperiers bløde, sejlende skygger på væggen bag parret mens de sidder ved bordet, så deres kroppe som skygger i hård silhuet da de klæder sig af ved sengen, så neonagtige røde og blå-grønne farver der changerer over ansigterne, da de ligger sammen i sengen, og sluttelig deres nøgne kroppe helt indspundet i erotiske net-skygger.

Det er farver og skygger, ikke personer og handlinger, som fortæller, hvad der foregår. Og egentlig er det ligegyldigt, hvad der foregår, på samme måde som med »indholdet« i musik. Det er nydelsen ved at opleve den, der er sagen.

Man ser for sig en eksalteret Coppola på podiet vildt fægtende med dirigentstokken. Så den instrumentgruppe,



så dén, så soloen, og nu... At films fortælleform mere ligner musiks (f.eks. det tidsligt timede forløb) end de øvrige kunstarters – hvis vi endelig skal sammenligne – er jeg ikke uenig i. At »The Cotton Club« med sin konkrete handling og sine konkrete personer i »musikken« mere præcist kan ses som et bud på en filmopera er åbenbart. Men musik og opera er ikke bare form – de udtrykker *noget*. Blandt andet (og for min musikoplevelse fundamentalt) udtrykkes følelser. Ligeledes styres filmoplevelsen af filmens stemningslejer, der spiller på vore følelser, vor sanselighed. Det gør »The Cotton Club« også, finere komponeret og tilmed bedre end i de fleste film. Men kernen mangler, ikke som et »indhold«, et budskab, men som det følelsespres, alle de orgiastiske virkemidler skulle udspringe af og realisere. »The Cotton Club« er en kraftudfoldelse, fængslende, fascinerende, underholdende, djævelblændt udspekuleret og perfektionistisk. Den er blot ikke engagerende.

Coppola har efterhånden helt hengivet sig til spilledjævelen. Hver af hans film er resultat af eksperimenter med filmteknik, produktionsgang og æstetik, denne gang for en halv milliard kroner (ti gange et års ti danske spillefilm tilsammen), som forudsætter en indtjening på det dobbelte for at filmen blot skal spille sig hjem. Det er højt spil, og man kan have fornemmelsen af, at Coppola egentlig er mere optaget af spillet end af resultatet.²⁾

Derfor har han aldrig lavet en rigtig god film men til gengæld nogle stykker, der flytter grænsepæle. »The Cotton Club« er efter min mening hans bedste film. Dens ambitioner er bare så store og så udfordrende, at det er den rene satsning, og klokkerent hjem går den altså ikke. Men Coppola får godt nok lagt så megen afstand til gennemsnitsfilmen, at man skal gardere sig med en hel balje popcorn, før man vover sig ind til den næste film på repertoiret.

NOTER

- 1) Coppola som komponist af film er også emnet for Carl Nørresteds artikel om »Francis Ford Coppola og de frugtbare eksperimenter«, i Kosmorama nr. 171, 1985.
- 2) Michael Daly har udførligt beskrevet de mange års intriger og hårdt arbejde, der gik forud for premieren, i artiklen »The Making of The Cotton Club – A True Tale of Hollywood«, i New York, 7. maj 1984, s. 41-62.

FILM INSTRUERET AF FRANCIS COPPOLA

Tonight for Sure (1961)
 Dementia 13/ Djævelens borg (1963)
 You're a Big Boy Now/ Big Boy (1967)
 Finian's Rainbow/ Regnbuedalen (1968)
 The Rain People/ Flygtig som regnen (1969)
 The Godfather/ ... (1972)*
 The Conversation/ Aflytningen (1974)
 The Godfather Part II/ ... (1974)*
 Apocalypse Now/ Dommedag nu (1979)
 One From the Heart/ Elskede, jeg hader dig (1981)
 The Outsiders/ Outsideren (1983)
 Rumble Fish/ Motorcykeldrenge (1983)
 The Cotton Club/ ... (1984)

* Godfather-filmene er endvidere klippet om og udvidet til en TV-serie i 4 afsnit: Mario Puzo's The Godfather: The Complete Novel for Television (1977).

THE COTTON CLUB

The Cotton Club. USA 1984.

P-selskab: Zoetrope Studios. For Orion. **Ex-P:** Dyson Lovell. **P:** Robert Evans. **Co-P:** Sylvio Tabet, Fred Roos. **As-P:** Melissa Prophet. **Ex-P-sup:** Grace Blake. **Line-P:** Barrie M. Osborne, Joseph Cusumano. **P-samordnere:** Lillian Pyles, (sp-e) Harriette Kanew. **I-ledere:** David Golden, Christopher Cronyn, Meg Hunnewell. **Instr:** Francis Coppola. **Instr-ass:** Robert V. Girolami, Henry Bronchtein, Louis D'Asposito, Amy Sayers, Paul Fitzmaurice, Ronnie Mitchell. **Montage/2nd unit-instr:** Gian-Carlo Coppola. **2nd unit instr-ass:** Joseph Reidy, Anne Egbert. **Sp-E-gruppe instr-ass:** Michael Haley, Lewis Gould. **Manus:** William Kennedy, Francis Coppola. **Efter:** Fortælling

af William Kennedy, Francis Coppola, Mario Puzo. **Foto:** Stephen Goldblatt. **Farve:** Technicolor; DeLuxe-kopier. **Kamera:** Michael Stone, Joseph Coffey, (elektronisk film) Barry Harris. **Klip:** Barry Malkin, Robert Q. Lovett. **P-tegn:** Richard Sylbert. **Ark:** David Chapman, Gregory Bolton. **Visuel kons:** Antony Clavet. **Dekor:** George Gaines, Les Bloom. **Kost:** Milena Canonero. **Garderobe:** Alfred Craine, Beverly Cycon, Guy Tanno, Melissa Stanton, Mark Burchard, Arlene Coffey, David Dumais, Barbara Rosenthal. **Sp-E:** Conrad Brink. **Musik:** John Barry. **Arr:** Sy Johnson, Al Woodbury. **Musikbånd:** Norman Hollyn. **Sange:** »Creole Love Call« af Duke Ellington, med Priscilla Baskerville; »Bandana Babies« af Dorothy Fields, Jimmy McHugh, med Ethel Beatty; »Minnie the Moocher« af Cab Calloway, Irving Mills, »Lady With the Fan« af Cab Calloway, Jeanne Burns, Al Brackman, »Jitterbug« af Ed Swayze, Cab Calloway, Irving Mills, med Larry Marshall; »Barbecue Bess« med Sydney Goldsmith; »Creole Rhapsody«, »Hot and Bothered«, »Black Beauty«, »Daybreak Express«, »Wall Street Walk«, »Slippery Horn«, »High Life« af Duke Ellington; »The Mooche«, »Ring Dem Bells« af Duke Ellington, Irving Mills; »Diga Diga Doo«, »Doin' the New Lowdown« af Dorothy Fields, Jimmy McHugh; »Ill Wind«, »Stormy Weather«, »Trickation« af Ted Koehler, Harold Arlen; »How Come You Do Me Like You Do?« af Gene Austin, Roy Bergere; »Nobody's Sweetheart« af Gus Kahn, Ernie Erdman, Billy Meyers, Elmer Schoebel; »Drop Me Off in Harlem« af Nick Kenny, Duke Ellington; »Girl of My Dreams« af Sunny Clapp; »Ain't Misbehavin'« af Andy Razaf, Thomas »Fats« Waller, Harry Brooks; »Smoke Rings« af Ned Washington, H. Eugene Gifford; »That's My Desire« af Carroll Loveday, Helmy Kresa; M »I Can't Believe That You're in Love With Me« af Jimmy McHugh, Clarence Gaskill; »East St. Louis Toodle-0« af Duke Ellington, Bubber Miley; »Cotton Club Stomp« af Mitchell Parish, Duke Ellington; »Dinah« af Sam M. Lewis, Joe Young, Harry Akst; »Singin' the Blues« af Sam Lewis, Joe Young, Con Conrad, J. Russel Robinson; »When My Sugar Walks Down the Street« af Gene Austin, Jimmy McHugh, Irving Mills; »The Sheik of Araby« af Harry B. Smith, Francis Wheeler, Ted Snyder; »Cuban Holiday« af Mitchell Parish, Frank Warshauer, Sylvester Spigato; »Pardon Me Pretty Baby (Don't I Look Familiar to You?)« af Ray Klages, Jack Meskill, Vincent Rose; »Pyramid« af Irving Mills, Irving Gordon, Duke Ellington, Juan Tizol; »Copper Colored Gal« af Benny Davis, J. Fred Coots; »Truckin'« af Ted Koehler, Rube Bloom; »Cotton Club Stomp« af Johnny Hodges, Harry Carney, Duke Ellington; »Mood Indigo« af Duke Ellington, Irving Mills, Barney Bigard; »(Back Home Again in) Indiana« af Ballard MacDonald, James F. Hanley; »Am I Blue« af Grant Clarke, Harry Akst; »Crazy Rhythm« af Irving Caesar, Joseph Meyer, Roger Wolfe Kahn; »Oh, You Beautiful Doll« af A. Seymour Brown, Nat D. Ayer; »Breakin' in a Pair of Shoes« af Dave Franklin, Ned Washington, Sam Stept; »Them There Eyes« af Maceo Pinkard, William Tracey, Doris Tauber; »I Want a Big Butter and Egg Man« af Louis Armstrong, Percy Venable; »It Must Be Love« af J. Mayo Williams, Aletha Robinson. **Koreo:** Michael Smuin, (tap) Henry LeTang, (tap improvisationer) Gregory Hines, Claudia Asbury, George Faison, Arthur Mitchell, Michael Meacham. **Tone:** Edward Beyer, Michael Kirchberger, Kevin Lee, Mark Rathaus, Maurice Schell, Paul Trejo, Jack Jacobsen, Tom Jung, Richard Beggs, David Carroll, Mike Minkler, Lee Dichter, Jim Austin. **Medv:** Richard Gere (Dixie Dwyer), Gregory Hines (Delbert »Sandman« Williams), Diane Lane (Vera Cicero), Lonette McKee (Lila Rose Oliver), Bob Hoskins (Owney Madden), James Remar (Dutch Schultz), Nicolas Cage (Vincent Dwyer), Allen Garfield (Abbadabba Berman), Fred Gwynne (Frenchy Demange), Gwen Verdon (Tish Dwyer), Lisa Jane Persky (Frances Flegenheimer), Maurice Hines (Clay Williams), Julian Beck (Sol Weinstein), Novella Nelson (Madame St. Clair), Larry Fishburne (Bumpy Rhodes), John Ryan (Joe Flynn), Tom Waits (Irving Stark), Ron Karambatos (Mike Best), Glenn Withrow (Ed Popke), Jennifer Grey (Patsy Dwyer), Wynonna Smith (Winnie Williams), Thelma Carpenter (Norma Williams), Charles »Honi« Coles (Sugar Coates), Larry Marshall (Cab Calloway), Joe Dallesandro (Charles »Lucky« Luciano), Ed O'Ross (Monk), Frederick Downs Jr. (Gnaven mand), Diane Venora (Gloria Swanson), Tucker Smallwood (Kid Griffin), Woody Strode (Holmes), Bill Graham (J. W.), Dayton Allen (Solly), Kim Chan (Ling), Ed Rowan (Messiah), Leonard Termo (Danny), George Cantero, Brian Tarantina, Bruce MacVittie, James Russo (Vincent Dwyers gangstere), Giancarlo Esposito, Bruce Hubbard (Bumpy Rhodes' gangstere), Rony Clanton (Caspar Holstein), Damien Leake (Bib Jewett), Bill Cobbs (Big Joe Ison), Joe Lynn (Marcial Flores), Oscar Barnes (Spanish Henry), Edward Zang (Hotelreceptionist), Sandra Beall (Myrtle Fay), Zane Mark (Duke Ellington), Tom Signorelli (Butch Murdoch), Paul Herman (1. politibetjent), Randle Mell (2. politibetjent), Steve Vignari (Trigger Mike Coppola), Susan Meschner (sigøjner), Gregory Rozakis (Charlie Chaplin), Marc Coppola (Ted Husin), Norma Jean Darden (Elida Webb), Robert Earl Jones (Stage Door Joe), Vincent Jerosa (James Cagney), Rosalind Harris (Fanny Brice), Steve Cafiso, John Cafiso, Domino, Ninon Digiorgio, Daria Hines, Patricia LeTang, Christopher Lewis, Danielle Osborne, Jason Pappalardo, Demetrius Pena (børn), James »Buster« Brown, Ralph Brown, Harold Cromer, Henry »Phace« Roberts, Bubba Gaines, George Hillman, Henry LeTang, Howard »Sandman« Sims, Jimmy Slide, Charles Young (dansere), Skip Cunningham, Luther Fontaine, Jan Mickens (Tip, Tap and Toe), Lydia Abarca, Sarita Allen, Tracey Bass, Ethel Beatty, Jacquelyn Bird, Shirley Black-Brown, Jhoe Breedlove, Lester Brown, Leslie Caldwell, Melanie Caldwell, Benny Clory, Sherry Cowart, Karen DiBianco, Cisco Drayton, Anne Duquesnay, Carla Earle, Wendy Edmead, Debbie Fitts, Ruddy Garner, Ruthanna Graves, Terri Griffin, Robin Harmon, Jackee Harree, Sonya Hensley, Dave Jackson, Gail Kendrick, Christina Kumi Kimball, Mary Beth Kurdock, Alde Lewis, Paula Lynn, Bernard Manners, Bernard Marsh, David McHarris, Delores McHarris, Vody Najac, Viewman Negromonte, Alice Anne Oakes, Anne Palmer, Julie Pars, Antonia Pettford, Valerie Pettiford, Janes Powell, Renee Rodriguez, Tracey Ross, Kiki Shepard, Gay Thomas, Mario Van Peebles, Rima Vetter, Kares Waddkins, Tvery Wheeler, Donald Williams, Alexis Wilson (dansere).

Længde: 128 min. **Udl:** Warner & Metronome. **Prem:** 23.8.85 – Dagmar.

HOT IN HARLEM

AF PER CALUM



»What's hot in Harlem?« var et ofte forekommende spørgsmål i den periode »The Cotton Club« udspilles i, altså depressionsårene umiddelbart efter det store krak. Harlem, var dengang et særdeles fashionabelt forlystelsescentrum, som trak gæster til i hobetal, og der var ingen ende på de natklubber, hvor sorte entertainere og musikere leverede underholdning for den hvide mand – for det må ikke glemmes, at alle de fashionable steder var lagt an på et hvidt publikum. Og intet sted var mere fashionabelt end the Cotton Club, der blev åbnet i 1926 af Jack Johnson, den tidligere verdensmester i professionel sværvægt. Johnson kaldte sin klub for Club De Luxe, men forretningen gik kun mådeligt, og meget snart solgte Jack Johnson stedet til en gruppe gangstere, der dér, dengang som nu, gerne ville være, hvor pengene rullede. Gangsterne var Big Frenchy DeMange, som af the Cotton Clubs public relations-mand Harry Sobol beskrives som »small like Alan Ladd, china blue eyes, violent and fearless«, Mike Best (»built like Walter Pidgeon, loudmouth«), Little Frenchy (»as hot with a pistol as with his hands«) og Terry Riley (»Shylock and killer«). Sobol nævner intet om Owney Madden, der både i filmen og i virkeligheden havde et stort ord at sige.



Virkelighedens Cotton Club lå centralt på hjørnet af 142nd Street og Lenox Avenue, men trods alt glimmer i udstyr og underholdning er det tvivlsomt om klubben også i dag ville blive husket havde det ikke været for Duke Ellingtons skyld.

Ellington, hvis manager dengang var Irving Mills, der for nylig døde 91 år gammel, havde hørt Ellingtons lille orkester spille i the Kentucky Club, og det var Mills der sørgede for alle kontrakter. Måske var det også Mills, der sørgede for at Ellington-kompositioner fra perioden fik titler som »Cotton Club Stomp« og »A Nite at the Cotton Club«, for Mills havde det med at blande sig, og Ellington fandt sig i det – så lang tid det var til gavn for hans orkester og hans musik.

Det fortælles (I Derek Jewells »Duke. A Portrait of Duke Ellington«) – og det vidner om Ellington-musikkens popularitet allerede da – at rygter ville vide, at nogle gangstere havde til hensigt at kidnappe Ellington og danseren Bill »Bojangles« Robinson, tidens skrappeste tap- og alt-muligt-andet danser. De lokale gangstere ringede så til Al Capone i Chicago, der omgående sendte tre af sine hårde drenge til Harlem, hvor de i selve Cotton Club sørgede for at den planlagte kidnapning ikke blev til noget. Måske har der været tale om at konkurrerende natklubejere gerne så, at the Cotton Clubs populære husorkester for en tid forsvandt. Det skorter i hvert fald ikke på historier af lignende tilsnit. Også the Cotton Clubs ejere brugte den slags meto-

Til venstre Lonette McKee som negersangerinde med udseende til at gå for at være hvid og passende i natklubben ejet af Vera (Diane Lane). Øverst Gregory Hines som stepdanseren, der forelsker sig i Lonette McKee



der – engang umiddelbart før Ellington og hans orkester skulle tiltræde et engagement i Philadelphia sendte Owney Madden en af sine betroede mænd til Philly med lommerne struttende af revolvere og en besked der lød sådan: »Vær lidt imødekommende, ellers er du en død mand«. Så blev kontrakten revet i stykker og Ellington fortsatte på the Cotton Club.

Ellington selv har i »Music is My Mistress« (hans selvbiografi, i mangel af et bedre ord) fortalt at det var usundt at snakke om de hændelser, som gangstere var impliceret i eller blot formodedes at være indblandede i. Ofte ville politiet sende bud efter ham for at spørge ham ud. »Hey, Duke, you didn't know so-and-so, did you?« ville de spørge, og Duke ville benægte bekendtskabet. »Men jeg kendte dem alle sammen«, røber han i selvbiografien, »for de fleste af dem plejede at holde til i the Kentucky Club, og da jeg kom til the Cotton Club skete der virkelig noget! Også i Chicago havde jeg nogle sjove oplevelser«.

Ellington mindes the Cotton Club som »a classy spot«, hvis ledelse insisterede på ordentlig opførsel af publikum, i hvert fald så lang tid der skete noget på scenen.

Billedet herunder samt billedet øverst på siden viser hvor trofast Coppola har rekonstrueret virkelighedens Cotton Club og dens optrædende – og samtidig indpasset rekonstruktionen i filmens visuelle stil



Natklubben kunne rumme ca. 500 mennesker, og »alle de store New York-stjerner, der var i byen, mødte op i the Cotton Club for at blive hyldet . . . i Harlem var the Cotton Club toppen af alt«.

Et andet vidne fra perioden er Harry Sobol, der har følgende at sige om stedets optrædende:

»Et par ord om koret. Det bestod ikke blot af de sødeste piger i landet, men hver og én af dem var også en fin danser. Det var 16 korpiger og 8 show gals. Korpigerne blev omtalt som »Copper Colored Gals«, og the show gals var »Tall, Tan and Terrific«.

Nok et vidne fra perioden er jazz-historikeren Marshall Stearns, der i sin bog »Historien om jazzen« husker en aften på the Cotton Club således:

»Varieteen på Cotton Club, hvortil kun gangstere, hvide og kendte negre havde adgang, var et ufatteligt mismask af talent og nonsens. Jeg husker et nummer, hvor en lyslødet neger med prægtige muskler sprang gennem en papmaché-jungle og ud på dansegulvet, iført flyverhjelme, flyvebriller og shorts. Han var øjensynlig blevet tvunget til at »nødlønde i det sorteste Afrika«, og midt på gulvet stødte han på en »hvid« gudinde med lange gyldne fletninger, der blev tilbudt af en rundkreds af krybende »sorte«. Flyveren fremdrog en tyrepisk – gud ved hvorfra – og reddede blondinen, og de udførte en erotisk dans. I baggrunden hørte man Bubber Miley, Tricky Sam Nanton og andre medlemmer af Ellingtons orkester brumme, hvæse og fnyse obskønt på deres instrumenter«.

Masser af Ellington-kompositioner fra den tid bærer netop præg af underholdningen, både i titler og i sound. Det var »jungle«-musik, og det var en utrolig frugtbar musikalsk tid. Ellington spørger således sig selv (stadig i selvbiografien) »Nogle gange spekulerer jeg på, hvordan min musik ville lyde i dag, hvis jeg ikke var blevet udsat for de lyde og i det hele taget det klima, som blev skabt af alle disse vidunderlige og meget følsomme og sjælfulde mennesker, som var sangerne, danserne og musikerne og de optrædende i Harlem, da jeg først kom dertil«.

I Coppolas film er musikken fra dengang genskabt (»re-created«) af klarinetisten og saxofonisten Bob Wilber og udsendt på plade (Geffen Records 70260), og det er ganske flot gjort. Musikken består mest af Ellington-kompositioner – »The Mooche«, »Cotton Club Stomp«, »Drop Me Off in Harlem«, »Creole Love Call«, »Ring Dem Bells« og »Mood Indigo«, der var fremherskende på Dukes repertoire dengang. Dertil kommer Harold Arlen og Ted Koehlers smukke ballade »Ill Wind«, som synges af Lonette McKee, og Cab Calloways »Minnie the Moocher«, som på filmens soundtrack synges af Larry Marshall, mens Gregory Hines synger den nykomponerede »Copper Colored Gals«.

Der er på pladen en teknisk perfektion, som de gamle Ellington-indspilninger selvsagt ikke ejer. Til gengæld er det karakteristisk, at trods al moderne digital-teknik, så står de gamle, de originale Ellington-indspilninger langt stærkere netop fordi de er skabt af originale kunstnere, ikke blot komponeret som sådan, men spillet og formet af de fremragende solister, der allerede da sad i Ellingtons orkester. Med al respekt for Bob Wilber, så er han ikke nogen Johnny Hodges, og trompetisten Dave Brown vil aldrig komme til at fordunkle mindet om Cootie Williams. Sådan kunne man blive ved at remse navne op, men det tjener næppe noget formål. Er det teknisk perfekt lyd man vil have, så er filmens soundtrack sagen. Er det stedvis fremragende musik, så gå til de originale Ellington-indspilninger.

KÆRLIGHEDENS BALANCE

AF JAN KORNUM LARSEN

Jim the Dog, Robert Harmon (Cassavetes) og Sarah Lawson (Gena Rowlands) på et tidspunkt i filmen, hvor Harmon for første gang er begyndt at bekymre sig om sin søster – efter at hun er sunket hen i en coma-lignende tilstand



Se på John Cassavetes' ansigt. Det udtrykker nøjagtig så megen nøgenhed, galskab, forpinthed og vanvittig humor som man finder i hans film. Og bekræfter til fulde hvad han har sagt om sin måde at lave film på: »Jeg og de mennesker som jeg arbejder sammen med, søger i fællesskab en slags personlig sandhed. Vi prøver at finde ud af hvad vi i virkeligheden er, uden sminke. Vi må hver dag kæmpe for at undgå at blive gale og for ikke mere at udøve selvcensur. Derfor begriber vi først den historie, som vi arbejder på – og det gælder selv når det drejer sig om et melodrama, der kan være nok så enkelt og banalt – i det

øjeblik, hvor den afslører noget om os selv. Intet er godt, før vi har nået det punkt, hvor vi personligt er blevet del af historien.«¹⁾

Heri adskiller hans film sig fra stort set alle andre film, der laves for øjeblikket. Æstetisk og produktionsmæssigt. Uden at gribe til producent-venlige *gimmicks* eller dække sig ind bag de genrer, der er oppe i tiden.

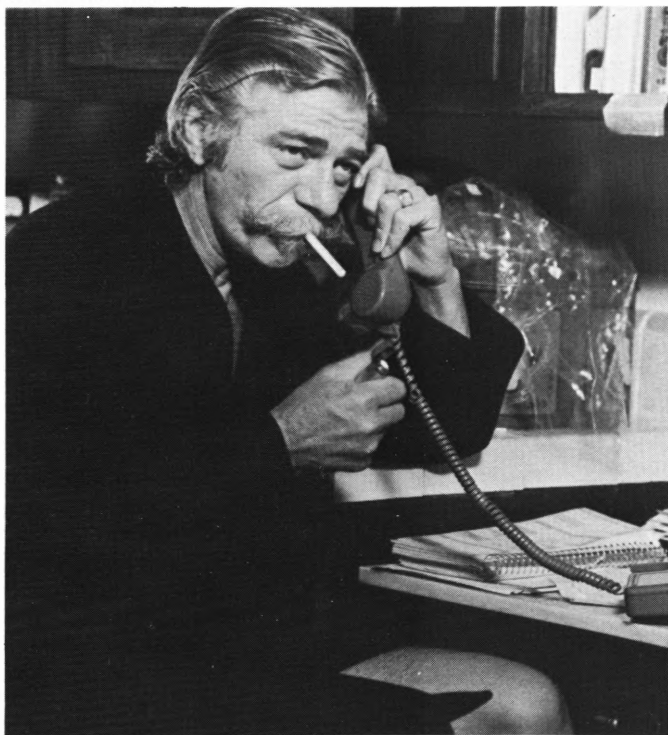
»Love Streams« er umiskendeligt en Cassavetes-film. Alene optaget af sig selv og sit univers. Lavet for at få noget at vide, som man ikke vidste i forvejen. Et spørgsmål i stedet for en bekræftelse.

Robert Harmon (John Cassavetes) er forfatter. Til tonerne af en munter sang med omkvædet »*It's my dream, everything I ever wanted*. . .« kastes man fra filmens begyndelse ind i hans liv. Stort hus i Los Angeles, sekretær – der ganske vist skælder rigeligt ud – og massevis af kvindrende sytten-atten årige piger, som han behandler med al den distance-rende venlighed, kendte mennesker undertiden viser deres format med. »Hi, I'm Robert Harmon«, præsenterer han sig for hver enkelt af pigerne. Og beder dem derefter om at rydde op efter sig – for ikke at irritere hans sekretær. Hvorpå han inviterer dem allesammen på et glas champagne i køkkenet. Pigerne er nemlig *studieobjekter*, som er blevet samlet for at Harmon kan få lejlighed til at trække på deres erfaringer. Han er i færd med at *researche* sin nye bog, der – som alle hans øvrige – handler om ensomhedens mere eksotiske – og dermed økonomisk givtige – sider.

Efter alt at dømme er Robert Harmon en *succes* med kontrol over sit liv og sin karriere.

Undertiden får han dog rablet de forunderligste ting af sig: »A beautiful woman has to offer a man her secrets. You see, everyone in the World is very screwed up. I know that you're not screwed up, and I know the answer and you know the answer. But we can't tell them the answer unless they ask us the question«, siger han til de måbende piger, hvorpå han går over til at spørge, hvad de opfatter som *a good time*. »A good time. . .?« gentager én. »Well, you have to be with someone to have a good time, don't you?« prøver Harmon at hjælpe på vej. Og pigen går modstræbende med til et: »Yeah, that helps«. »Sex«, foreslår han så og modtager et beslutsomt »Yes«, som han kommenterer: »I think we *do* need that«. Og pigen fortsætter: »Okay, for money!«.

Jack Lawson – Seymour Cassel maskeret som en aldrende og resigneret udgave af Moskowitz fra den tidligere Cassavetes-film »Minnie og Moskowitz«, hvor han blev gift med Minnie (Gena Rowlands)



Morgenen derpå – efter at have smadret hendes bil, blødt på hendes trappe, kastet op i hendes stue og sovet ud i hendes seng, mødes Robert Harmon af en forbløffende afslappet og forstående Susan (spillet af den vidunderlige Diahnne Abbott, som også var en slags drømmepige for Robert De Niro i »King of Comedy«)

»Then tell me what a good time is! Is it school, is it books, is it music, is it movies. . .?« provokerer Harmon. En lang pause følger, hvorpå en af pigerne beder om at få gentaget det oprindelige spørgsmål og siden svarer med stor bestemthed: »Cooking!« »Cooking is the best time you've ever had? Give me a break, will you?« Og pigen ændrer det skyndsomst til det mere antagelige: »I guess *dreaming*«.

Harmon er udmærket klar over hvilke knapper, han skal trykke på for at få svarene, han venter. Professionelt kender han til bunds opskriften på succes. På mange måder minder han om journalisten David Locke i Antonionis »Profession: Reporter«. Han har nået en betydelig indsigt, men hænger alligevel fast i det gamle. Af en eller anden grund er han ude af stand til at bryde igennem det vante og kaste sig ud i det ukendte.

Med ordet *drøm* er filmen fremme ved sin kerne. Drømme er præcis hvad der driver de fleste af personerne i Cassavetes' film. Som regel er drømmene imidlertid blot illusioner, der holdes i live af ren vilje og motivation. For Robert Harmon gælder det, at han spænder over så mange forskellige stadier af *drøm* – det, verden engang lovede os – og *desillusion* – det, vi har mistet.

I det øjeblik vi kommer ind i hans liv er han mest optaget af det sidste. Han har nået meget og mistet lige så meget. Nu lever han af at skrive bøger om ensomhed, idet han samtidig sørger for at leve op til sin samfundsmæssige status ved at gøre disse beretninger underholdende og indbringende.

Men tydeligvis ikke ligefrem *sande*.

»Jeg interesserer mig for det at blive ældre, tabet af seksualiteten eller evnen til at blive elsket eller tabet af den kropslige kraft – netop dette, at miste alt hvad verden engang lovede os«, har Cassavetes sagt.²⁾ Det er det punkt, Harmon er nået til.

II

Sarah Lawson (Gena Rowlands) er ude i en lignende krise. Vi træffer hende første gang i retssalen, hvor hun er i færd med at blive skilt fra Jack (Seymour Cassel). Tilsyneladende en dagligdags, banal begivenhed, der imidlertid hurtigt udvikler sig til ikke helt så almindelig en begivenhed endda. Sarah er nemlig en særpræget person, der beskriver sine gøremål således: »I go to funerals and to hospitals. You may say that's what I do. I visit sick people. You know, mothers, fathers, sisters, brothers, uncles, nephews, aunts. I don't have any relatives myself«. Det kunne så også være udmærket, hvis hun ikke gjorde det med så udpræget ildhu og – kuriøst nok – altid tog sin datter Debbie med. Meget til dennes fortrydelse.

Når de dødes slægtninge og de syge på hospitalerne holder så meget af hendes besøg, hænger det ifølge Sarah sammen med at hun er *cheerful* og *happy*. Og når hun engang imellem ikke har overskud til at være denne glade person, vælger hun at lade sig indlægge på et sindssygehospital indtil hun er »rask« igen.

Såvidt er symmetrien fuldstændig imellem Sarah og Robert Harmon. Fælles for dem begge er, at de beskæftiger sig meget med kærlighed – *han* dog mest i form af sex – og at der er lige lidt brug for dem som *mennesker*. Samt, ikke mindst, at de dræber den kærlighed, der kunne findes for dem. *Han* ved at betale sig fra enhver form for personlig involvering, *hun* ved at skræmme sine omgivelser væk med sin overdrevne følelsesstrøm.

Problemet er i begge tilfælde, at de kun viser en del af deres personlighed frem.

Det, Cassavetes prøver at undersøge i »Love Streams« er om det er muligt at sandsynliggøre – ved hjælp af skuespillernes investering af sig selv – at disse mennesker, der har mistet meget af det, verden engang lovede dem, kan vinde noget nyt og andet. Om man ved at udforske og vedkende sig de dele af en selv, som man hidtil har holdt skjult, eventuelt kan få et mindre amputeret liv; hvor distancering kan ophæves af påtrængenhed, ligegyldighed af overdreven interesse, amoralitet af overdreven moral, neurose af neurose.

Eller som Sarah udtrykker det: »Do you believe, that love is a continuous stream«. Kan følelser overføres fra et menneske til et andet?

III

Symmetrien imellem Sarah og Robert kunne have været endnu tydeligere. Oprindeligt var det nemlig meningen, at Jon Voight skulle have spillet Robert – således som han gjorde det i *teaterstykket* »Love Streams«,³⁾ på grund af hans ydre lighed med Gena Rowlands. Det viser sig omsider, at de er søskende, Sarah og Robert. Efter en katastrofal rekreatjonsrejse til Europa – ordineret af hendes psykiater som *rekreation* – genskabelse – af netop hendes følelser – tropper Sarah en dag op hos den slægtning, hun hidtil har nægtet overhovedet at have: broderen Robert. Som naturligvis først ser på de to tungtlæssede taxi'er der ruller op ad hans indkørsel med betydelig ængstelse. Ikke mindst fordi dagen allerede har bragt én ubehagelig overraskelse, idet en af hans eks-koner pludselig er stillet med en ni-årig dreng, som hun har præsenteret som Roberts søn. Ovenikøbet har hun bedt ham passe *Albie*, fordi hun og hendes nye mand skal prøve at indynde sig hos en familie, der ikke bryder sig om børn.

Med ét har Harmon således fået sig en veritabel familie.

Hvilket han prøver at værne sig imod ved, på en pludselig og karakteristisk indskydelse at erklære, at han og Albie hellere må tage en tur til Las Vegas – en tur som selvsagt bliver en utrolig fiasko: Albie efterlades på hotelrummet, mens Harmon går på Casino og tilbringer resten af natten sammen med et par indkøbte damer. »Listen, I'm a man. And a man is different than a little kid. I find it very hard to go to sleep alone. You know what I mean, don't you?« forsvarer han sig overfor sin – forståeligt – flæbende søn, da han kommer tilbage om morgenen.

Men de hengemte *følelser* – dårlig samvittighed, bl.a. – er alligevel blevet vakt hos Robert Harmon. Og hans *coole* optræden slået lidt af sporet, da Albie, i sin hast efter at komme ind til sin mor, slår hovedet imod døren og modtages af en rasende stedfar, der straks øjner en chance for at komme af med sine aggressioner overfor den socialt set betydeligt mere succesrige Harmon, som pludselig udnævnes til børnemishandler – hvilket han ret beset også er, men jo ikke lige i dette tilfælde.

For at genoprette sin egen balance – genopbygge sin selvtillid og styrke den *rolle*, han holder af at spille – op søger han *moderen* til en sangerinde, han i en brandert har prøvet at komme i seng med. Og han opfører sig stilfuldt, elegant og overordentlig venligt overfor *Margarita* (Margaret Abbott). Fordi han ved sig i sikkerhed; hun har ikke andre krav til ham end at de har *a good time*. Truslen kommer først, da hendes datter Susan (Diahnne Abbott) kommer hjem. Hun er nøjagtig så tiltrækkende, varm og dejlig, at Robert burde falde for hende og han vælger derfor rollen som moderens kavalier, hvorved han paradoksalt nok får noget af det, man kan opnå som ældre: værdighed og overbærenhed.

IV

»Love Streams« er således et dynamisk hele, en slags forbundne kar, hvor tomrum hele tiden fyldes op af overflod. Og hvor følelserne, fra det øjeblik de for alvor kommer i bevægelse, accelereres til et crescendo, der, rent fysisk, resulterer i den veritable *storm*, som til slut i filmen indhyller Robert Harmon's hus.

På dette tidspunkt er rollerne nærmest byttet om. Sarah er – for tredje gang i løbet af filmen – faldet om i en slags besvimelsestilstand og ligger nu i et mørkt værelse, hvor hun en stor del af tiden *fantaserer* om at blive forsonet med Debbie og Jack. Altimens Robert farer rundt og forsøger at få bragt hestene, geden, ænderne, kyllingerne og hunden, som Sarah har bragt til huse for at »gøre noget« for sin brors følelsesliv, sammen.

I det øjeblik, de tager deres modparts identitet, bliver de også til *hele* mennesker. Og Sarah beslutter, da hun vågner op, at hun er klar til at begynde et nyt liv med Ken (John Roselius), som hun har truffet på en bowling bane, hvor hun for en gangs skyld har tilladt sig selv at slappe af fra sine manerer.

Tilbage i huset, i regnen, sidder så Robert med dyrene. Og lykkeligtvis slutter filmen så åbent som alle Cassavetes' film; et princip, der hænger sammen med hans overbevisning om at man ikke kan tale om at livet har en begyndelse, en midte og en slutning. At formen er i indholdet.

Da Sarah har forladt huset, ser man pludselig en nøgen, skægget mand sidde i en stol overfor Robert. Derpå kører kameraet over på hunden Jim, en Grand Danois, Sarah har skaffet og som har samme gyldne farve som manden med skægget. Og man ser til sidst hunden med en tegning af en

mand med nogenlunde samme udseende bagved sig. Hvilket man så kan fortolke efter for godt befindende: enten har det at gøre med en latent homoseksualitet – noget, der antydes i forskellige halvt drømmeagtige, halvt realistiske scener tidligere i filmen – eller også er det Ted Allen (forfatteren til »Love Streams«) der med dette ønsker at pege på det meget selvbiografiske i sit stykke. I så fald forestiller manden med skægget Allens far. Ted Allens oprindelige teaterstykke byggede på hans egne erfaringer og han forsøgte ved hjælp af Robert Harmon-figuren at gå tilbage i sit liv, hvilket åbenbart førte til at han erkendte de problemer, han havde med sin far. På Cassavetes' opfordring skrev han så yderligere et spil om dét, der gik forud for »Love Streams«; om opvæksten i Montreal sammen med forældrene og søsteren. »The Third Day Comes« hedder dette stykke, som efter alt at dømme kommer til at danne grundlag for Cassavetes' næste film.

Således fortsætter det dynamiske element i Cassavetes-filmene. »Love Streams« indeholder mængder af referencer til de tidligere film, kommenterer dem og bygger videre på de temaer, der særligt beskæftiger Cassavetes: middelstandsamerikanere, familien og den allestedsnærværende galskab. I en søgen efter nogle af de mange sandheder, der findes. Lige så mange som der er mennesker. *Cinéma Vérité*, stadigvæk.

NOTER:

- 1) Cahiers du Cinéma. Nr. 205 okt. 1968.
- 2) Georg Alexander: Die Dramaturgie der Gefühle p. 29 in »John Cassavetes«, Hanser, (Reihe Film) München 1983.
- 3) Teaterstykket »Love Streams« skrevet af Ted Allen og opført på Center Theatre, N. Citrus Avenue, Los Angeles i 1981 sammen med »Knives« (af Cassavetes) og »The Third Day Comes« (Ted Allen) under fællestittlen »Three Plays of Love and Hate«.

LOVE STREAMS

Love Streams. USA 1984.

P-selskab: Cannon. **Ex-P:** Al Ruban. **P:** Menahem Golan, Yoram Globus. **I-ledere:** Chris Pearce, Al Ruban. **Instr:** John Cassavetes. **Stunt-instr:** Eddy Donno. **Instr-ass:** Frank Beeton, Randy Carter, Michael Lally, Eddy Donno. **Manus:** Ted Allan, John Cassavetes. **Efter:** Skuespil af Ted Allan. **Foto:** Al Ruban. **Kamera:** George Sims. **Sted:** Alan Caso, Stephen St. John. **Farve:** Metrocolor. **Klip:** George C. Villaseñor. **Ark:** Phedon Papamichael. **Kost:** Jennifer Smith-Ashley. **Garderobe:** Lydia Manderson, Emily Draper. **Musik:** Bo Harwood. **Sange:** »Kinky Reggae« af og med Bob Marley; »I Can't Get Started« af Ira Gershwin, Vernon Duke; »Deep Night« af Rudy Vallee, Charles Henderson, med Hugo Napton; »Where Are You?« af Jimmy McHugh, Harold Adamson, med Mildred Bailey and her Orchestra; »Love Stream Operette« af Bo Harwood, John Cassavetes, med Gena Rowlands, Arthur Wand, Myra Grandey; »True Love«, »I'll Leave it Up to You« af og med Bo Harwood, Bobbi Permanent; »You Say You're Only a Little Lonely« af og med Bo Harwood; »A Piece of Pie«, »Love Cannot Stay« af Bo Harwood, John Cassavetes, med Patti Lupone; »Almost in Love With You« af Bo Harwood, John Cassavetes, Anthony Harris, med Jack Sheldon. **Tone:** Leslie Tro Gaulin, Dessie Markovsky, Bo Harwood, Richard Lightstone, Mike Denecke, Buzz Knudson, Robert Glass, Don Digirolamo. **Lyd-E:** Effi Reuveni.

Medv: Gena Rowlands (Sarah Lawson), John Cassavetes (Robert Harmon), Diahnne Abbott (Susan), Seymour Cassel (Jack Lawson), Margaret Abbott (Margarita) Jakob Shaw (Albie Swanson), Michele Conway (Agnes Swanson), Eddy Donno (Swanson, stedfar), Joan Foley (Dunbar, dommer), Al Ruban (Milton Kravitz), Tom Badal (Sam, advokaten), Risa Martha Blewitt (Debbie Lawson), David Rowlands (Psykiater), Robert Fieldsteel (Dr. Williams), Raphael DeNiro (Billy), Tony Brubaker (Frank), John Roselius (Ken), Jessica St. John (Dottie), Frank Beeton, John Finnegan, Gregg Berger, John Qualls, Phedon Papamichael, Jim Jones, Christopher O'Neal, Susan Wolf, Doe Avedon, Alexandra Cassavetes, Dominique Davalos, Julie Allan, Renee LeFlore, Leslie Hope, Joan Dykman, Bronwyn Bober, Victoria Morgan, Barbara DiFrenza, Cindy Davidson, Jamie Horton, François Duhamel, Hugo Napton, Geraldine Hodstater, Kathryn Donno, Carolyn Baker, William Thompson, Avram Leibman, Michael Stein, Leonard P. Geer, Neil Bell, George Endoso, Kelly Lawrence, Logan Carter, Christopher Morley, Joe LeFlore, Michael Gallant, Dean Schindel, Al Lopez, Bo Harwood, Patti Permanent, William Henderson, Philip S. Johnson, Alfred McKibbin, Sid Page, Jon G. Titmus, Richard Treat, Christina Amelia Andrews, Stacy Renee St. Amant, Marlene Beckman, Heather Blodgett, Rachel Cooper, Ann Curtis Hurt.

Længde: 141 min., 3850 m. **Censur:** Grøn. **Udl:** A-B Collection. **Prem:** 13.5.85 – ABCinema.



KVINDEN UDEN SAMVITTIGHED – EN ARKETYPISK FILM NOIR

AF CHRISTIAN ALSTED

Det er nat. En stor, mørk sedan zig-zagger skridende over den våde asfalt gennem de øde gader i centrum af Los Angeles. Da den svajende stopper ved en kantsten, kravler en mand ud og bevæger sig snublende ind i en kontorbygning og videre op til et kontor, hvor han famlende finder en diktafon. Afsnuppet begynder han at afgive sin beretning til mikrofontragten – og dermed til sin gode ven og medarbejder, forsikringsdetektiven Keyes. Beretningen former sig som en tilståelse og har fortælleren selv, forsikringsagenten Walter Neff (Fred MacMurray) og hustruen til en forsikringskunde, Mrs. Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck), som hovedpersoner. Beretningen oprulles som flash-backs og glider tilbage til det tidspunkt, hvor Neff på en rutinesalgstur tilfældigt aflægger det dietrichsonske hjem et besøg – og med det samme drages mod hustruen, der er alene hjemme. Med sin utilslørede

Den morderiske femme fatale er i »Kvinden uden samvittighed« karakteriseret ved en aura af ydre glamour, mens ansigtsmimikken er død og stiv – har maskepræg. Den indladende mand nyder – ligeledes narcissistisk – sig selv som den store forfører og den, der også er i stand til at udtænke det store kup og sætte to patriarker ud af spillet – hhv. Mr. Dietrichson der slås ihjel, og forsikringsdetektiven Keyes, der næppe vil opdage forbrydelsen

erotiske udstråling fanger Mrs. Dietrichson hurtigt den naive Neff i sit garn og sammen planlægger de mordet på hendes ægtemand. Med Neff's indsigt i forsikringssvindlens jungle udformes det som den perfekte forbrydelse, der skal give »double indemnity« – d.v.s. dobbelt erstatningsudbæstes ud på et banelegeme, så det ser ud som Mr. Dietrichson ved et ulykkestilfælde er faldet af et tog i fart.

Langsomt, men sikkert indkredser forsikringsselskabets mistænksomme og effektive detektiv Keyes (Edward G. Robinson) historiens rette sammenhæng. Fanget af en gensidig mistillid krakelerer den erotiske passion mellem Walter Neff og Phyllis Dietrichson og vendes til et hadefuldt opgør på liv og død. Sluttelig mødes de om natten i Phyllis' hus for at rydde hinanden af vejen. Phyllis skyder først og sårer Walter – fortryder – og skydes derpå ned af Walter.

Bundet af venskabet – det eneste han har – til den faderlige Keyes opsøger Neff hans kontor for at afgive sin tilståelse, i håb om at kunne undgå henrettelsen ved at flygte til Mexico samme nat. Han falder om af sit blodtab på vej ud af døren, kort efter at Keyes er dukket op.

En afsluttende henrettelsesscene med Neff i gaskammeret blev bortklippet i filmens endelige version. . .

Straight down the line. . .

Så grumt, fatalt og morderisk foregår det i Billy Wilders film »Kvinden uden samvittighed« fra 1944. Der er ingen nåde i denne psykopatisk uhæmmede mordpassions-historie, der med Raymond Chandlers hjælp fik sin filmiske udformning på grundlag af James M. Cains roman fra 1936 af samme navn. En roman der i øvrigt var baseret på en autentisk mordhistorie fra 1929, *Snyder-Gray* sagen, i hvilken Ruth Snyder fra Queens Village i New York sammen med sin elsker myrdede hendes mand. De to mordere blev henrettet, og New York Daily News bragte et forsidebillede af Ruth Snyder i den elektriske stol i henrettelsesøjeblikket.

Med den samme tæft for, hvordan en forside-sensations-historie skal skrues sammen for at virke på sit publikum har Billy Wilder og Raymond Chandler skruet fortællingen i »Kvinden uden samvittighed« sammen. *Flash-back* teknikken benyttes til – med sin nutidsramme – at fastslå, hvem der har gjort hvad, samt at forbrydelsen mislykkedes. Det spændende og fascinerende bliver selve den detaljerede udredning og forklaring på, *hvorledes* forbrydelsen blev planlagt og udført, hvad der nærede og drev den, samt hvordan forbryderne fældes. Det er denne teknik, der giver »Kvinden uden samvittighed« sin særlige suspense i kombination med den fascination, der er forbundet ved at følge to mennesker, man på forhånd ved – med hinanden i hånden, fanget af deres fælles forbrydelses netværk af gensidig mistillid og mistro – går »straight down the line«. . . som det gentagne gange udtales i løbet af filmen.

Sentensen er central. Den optræder som et ordspil imellem både Walter og Phyllis, og Walter og Keyes, og understreger den næsten søvngængeragtige determinisme, der råder ikke blot hos James Cain, men i mange *film noir* – ja, så at sige konstituerer det særlige *noir* handleunivers, hvor både fortiden og psykopatiske karaktertræk indvirker fatalt på personernes skæbne. (F.eks. i Frank Tuttles »Revolver til leje« (1942), Otto Premingers »Laura« (1944), Tay Garnetts Cain-filmatisering »Postbudet ringer altid to gange« (1946), Jacques Tourneurs »Out of the Past« (1947), Robert Siodmaks filmatisering af Hemingway-novellen »The Killers«/ »Den der hævner«, (1946)).

Specielt Cain'sk er den særlige *selvdestruktive* bevidstløshed, den »fælde«, som det uhæmmede begær – hvad enten det er rettet mod kvinder eller mammon – fører de cainske hovedpersoner ind i. En tilstand som med næsten samme mekaniske præcision som i »Kvinden uden samvittighed« fører kvinden og hendes elsker i »Postbudet ringer altid to gange« ud over afgrunden, mod døden. Det er kun i forbrydelsen at de elskende kan forenes og samtidig besegler denne perverterede form for kærlighed, der rummer den sado-masochistiske svaghed for kombinationen af sex og vold, personernes skæbne. De cainske helte og heltinder er fra begyndelsen både fordømte og dømt. I kraft af deres griskhed og snævre, småborgelige begær og drøm om penge og den store gevinst. I kraft af, at deres rastløse afsporethed og kynisme er for voldsom, for asocial.

Til forskel fra filmene lader James Cains romaner ingen i tvivl om, at ikke blot det uhæmmede pengebegær, men også det vilde erotiske begær er et til vanvid drivende motiv. At filmene ikke betoner det erotiske begær særlig kraftigt, må ses i lyset af de sex-tabuer, som den censurerende »production code« afstak for 40'ernes Hollywood film, al den stund, at Bob Rafelsons 1981-udgave af »Postbudet ringer altid to gange« (med Jack Nicholson og Jessica Lange som Frank og Cora) fremstillede mordmotivet som altovervejende erotisk.

William Luhr gør i »Raymond Chandler and film« opmærksom på den vægt Cain har tillagt den uhæmmede erotiske passion i sine to romaner:')

»Shortly after Frank sees Cora in *The Postman Always Rings Twice*, he tells us, »I wanted that woman so bad I couldn't even keep anything in my stomach«. Soon he tells us: »I took her in my arms and mashed my mouth up against hers. . . Bite me! Bite me!« I bit her. I sunk my teeth into her lips so deep I could feel the blood spurt into my mouth. It was running down her neck when I carried her upstairs.

In *Double Indemnity*, Cain links sexual excitement with murder. As soon as Walter and Phyllis determine to murder her husband there is the following exchange: »Walter – I'm so excited. It does terrible things to me«. »I too«. »Kiss me«.

Lige så lidt som den erotiske passion mellem Neff og Phyllis Dietrichson er givet et frit løb i såvel handlingen som i den stive, dukkeagtige spillestil og det kropssprog, Billy Wilder har instrueret Fred MacMurray og Barbara Stanwyck til at levere for at understrege det mekaniske, døde, søvngængeragtige – lige så stærk vægt er der lagt på den metaforik, der understreger begærets nærmest maskinelle selvdestruktive determinisme.

Det er også William Luhr, der gør opmærksom på, at »straight down the line«-sentensen genkalder tog-metaforikken i Renoirs »Menneskedyret« (»La Bête Humaine«, Frankrig 1938). En film der i øvrigt i sin anvendelse af totalbilleder med stor dybdeskarphed indvirkede på Orson Welles' »Citizen Kane« (1940), der igen fortælleteknisk dannede skole for mange film noir.

Da Neff og Phyllis planlægger at myrde hendes mand siger Neff til hende: »It's gotta be perfect, you understand – straight down the line«, og hun svarer: »Straight down the line«. Derpå kommenterer Neff's *voice-over* fortællerstemme (til diktafonen) replikskiftet: »That was it, Keyes, the machinery had started to move and nothing could stop it«.



Forsikringsagenten Walter Neff (Fred MacMurray) på sit første besøg hos Mrs. Dietrichson (Barbara Stanwyck), hvis hårdkogte udstråling og demonstrative visen ben vækker et hidtil ukendt begær hos den umodne middelklasse-ungkarl, der keder sig på sit job. Ankellænken spiller en særlig rolle for Neffs erotiske fascination, selv om den bærer Mrs. Dietrichsons eget navn – Phyllis – og dermed står som symbol på hendes materialistiske narcissisme



Den invaliderede mand er en uudgængelig konsekvens af bekendtskabet med en dødelig femme fatale – og derfor et hyppigt motiv i Film Noir. Her er det Walter Neff, der agerer som Mr. Dietrichson, efter at denne er slået ihjel, så Neff og Phyllis kan få udbetalt »double indemnity« – dobbelt skadeserstatning fra Dietrichsons livsforsikring. Toget kan ses som et symbol på den determinisme, der præger den fælles forbrudelses fremtid



Neff aflægger som en autoritetstro dreng tilståelse til diktafonen – og dermed til sin ven, den faderlige detektiv Keyes. Tilståelsen optræder som *voice-over kommentar* i den flashback-prægede film. Persienneskyggerne markerer det skyggeområde Neff befinder sig i – hans indesparthed i sin egen karakterstruktur

Senere, da Neff skal til at myrde Dietrichson kommenterer Neff's *voice-over* det således: »Yes, Keyes, those Fates, I was talking about had only been stalling me off. Now they'd thrown the switch. The gears had meshed. The time for thinking had all run out. . .«

Maskin-analogien udbygges yderligere af Keyes under hans detektivarbejde med Dietrichson-sagen, hvis bagvedliggende, iboende logik han opfatter som et tveægget sværd, der uvilkårligt må føre frem til forbrydernes afsløring og død: »They've committed a murder and it's not like taking a trolley ride together where they can get off at different stops. They're stuck with each other and they've got to ride all the way to the end of the line, and it's a one-way trip, and the last stop is the cemetery.«²⁾

Endelig vælger Neff og Phyllis at lade mordet på hendes mand se ud som om, han er faldet af et tog og placerer liget direkte på skinnerne. En fremgangsmåde de vælger for at kunne få udbetalt den dobbelte erstatning, der kun gælder ved yderst sjældne ulykkestilfælde, men som samtidig også står som en central metafor på handlingens tematik.

I det mørke rum

I starten af Hathaway's »The Dark Corner« (1946) giver privatdetektiven Bratford Gant et typisk *noir*-statement om sin situation og sine følelser: »I feel all dead inside. I'm backed up in a dark corner, and I don't know who's hitting me«.

Udtalelsen kunne også gå på Neff, med den forskel, at Gant i »The Dark Corner« med sin sekretærs hjælp (Lucille Ball) kæmper sig ud af det mentale mørke, han befinder sig i, mens Neff godt bistået af den kyniske femme fatale, han

begærer, bevæger sig dybere og dybere ind i den sorte labyrint. Den essentielle fremmedgørelse, som både Neff og Gant føler, har med deres ensomme outsider-position at gøre. De forstår ikke de kræfter og mekanismer, som driver dem ud til at begå de handlinger, de gør. Såvel underverdenen, kriminaliteten, som underbevidstheden er deres usynlige fjender, et netværk af sorte, dæmoniske kræfter, de dels er underlagt, dels kæmper imod. En kamp som i øvrigt kun kan vindes, hvis noir-helten *enten* besidder så stor moralsk og psykisk styrke som f.eks. Humphrey Bogart gør det i både »Ridderfalken« som den ubestikkelige Sam Spade, og i »Hævnens Dage«, hvor både gangstere og femmes fatales sætter identiteten på prøve – *eller* bistås af en rettænkende og kammeratlig, ja, moderlig kvindefigur, som tilfældet er for Mark Stevens' Bratford Gant i »The Dark Corner«. Storbyen danner det ydre rum, et farefyldt og ensomt natligt landskab, hvor noirpersonerne må tage sig lige så meget i agt for udslettelsen, som spioner på hemmelig mission bag fjendens linjer.

Som en visuel projektion af det indre sorte, blev det ydre sorte rum dyrket til stilistisk perfektion af de *noir*-instruktører, der tilhørte den såkaldte »Hollywood German School«. Det var navne som Otto Preminger, Robert Siodmak, Fritz Lang og Billy Wilder, der alle havde uddannelsesmæssig baggrund og rødder i den tyske ekspressionistiske film i 20'erne. Motivmæssigt dyrker og viderefører disse instruktører klassiske elementer fra den tyske ekspressionisme, (fra film som »Dr. Caligaris Kabinet«, »Dr. Mabuse« og »M«):

Angsten hos det jagede menneske på flugt, fordybelsen i den psykopatiske forbryders psykologi, dobbeltgænger/søvnæggermotivet, udkrængningen af det forvredne sjælliv.

Stilistisk slår ekspressionistiske træk igennem i den uhyg-

Som en blindet *Ødipus* står Walter Neff i gaskammeret, parat til henrettelsen, som overværes af den faderlige detektiv Keyes. Med den største beklagelse har han måttet afsløre sin vens kriminalitet – og sende ham i døden. Scenen blev klippet ud af filmen i dens endelige version. Måske var den for morbid, selv for et amerikansk publikum – eller også var det en bedre *pointe* at lade Neff dø for en femme fatales hånd, som det er tilfældet i den endelige version, fremfor at lade ham blive straffet af det patriarkalske samfund



geskabende kontrastrige lysætning og brug af ekstreme kameravinkler og linser.

I »Kvinden uden samvittighed«, der som en tidlig film noir, produceret under 2. Verdenskrig, er meget studiepræget, har Billy Wilder og fotograf John F. Seitz rendyrket den klassiske noir ikonografi. (Senere, efter krigen, åbnede film noir sig mod realistiske storby- og land-»locations«, hvor personerne optræder mere på en social baggrund og med et socialt liv som f.eks. i »Dyrekebøt«, »Ondskabens magt« og »Asfaltjunglen«.)

Fotograferingen i »Kvinden uden samvittighed« er domineret af typisk *low-key* lys. D.v.s. svagt eller manglende frontallys til fordel for stærkt side- og modlys, der skaber store slagskygger i såvel ansigter som på dekorationer, samt silhouetvirkninger. Rummene er aldrig fuldt og jævnt oplyst, men henligger dunkelt i en partiel plet-belysning, hvor persienne-skygger og skygger fra trappegelændere er domnante strukturer. Tematisk benyttes de mange persienne-skygger der uafledigt falder på Walter Neff i Phyllis Dietrichsons hus og i Keyes' kontor til at markere hans psykologiske og skæbnebestemte fangenskab. Han befinder sig »i fælden«, »indespærret bag tremmer« – til forskel fra Phyllis, der i sit eget hus uhindret og harmonisk belyst bevæger sig rundt i dette skyggeland, på samme måde som en edderkop, der kender sit eget spind og ikke fanges i trådene. En klar belysningsmæssig pointering af det psykologiske magtforhold imellem en typisk noir afart af femme fatale-figuren, »the spider woman« (der går igen i Norma Desmond (Gloria Swanson) i »Sunset Boulevard«) og den svage mandlige noir antihelt, der lader sig fange og dør.

Low-key belysning præger også de natlige eksteriør-scener – f.eks. den centrale scene, hvor mr. Dietrichsons lig kastes på togskinne. Den begsorte himmel indikerer her, at disse scener er taget om natten med projektørlys og således ikke som den traditionelle og bekvemme »amerikanske nat«, hvor underbelyste og filtrerede dagslysoptagelser skal give indtryk af nat. (Jf. Truffauts film »Den amerikanske nat«, hvor dette illusionsnummer beskrives i detaljer).

De kontrastrige, skyggedominerede billeder nedbryder i kombination med lave og høje kameravinkler samt en udstrakt brug af vidvinkeloptik, den stabile omverden-oplevelse. I nærbilleder af Neff, f.eks. på Keyes' kontor, mens han indtaler sin beretning i mørket, bidrager vidvinklerne til en næsten perspektivisk forvrænget fremhævelse af hans martrede fysiognomi og til at gøre det ubehageligt påtrængende og nærværende. Til at forstærke oplevelsen af selv at være til stede.

Dobbeltgængermotivet – udspaltningen af Neffs og Phyllis' dæmoniske alter ego, der forenes i forbrydelsen – er givet en ikke særligt påtrængende, men til gengæld diskret skønhed i den spejlmetaforik, den optræder en enkelt gang i starten af filmen. Da de to har mødt hinanden i Phyllis' hus og de utilslørede tilnærmelser har båret frugt (ikke mindst på grund af Phyllis' demonstrative ankellænke, der i øvrigt bærer hendes eget navn), ses de begge i et konsol-spejl, mens Neff er ved at tage afsked. Phyllis ordner, karakteristisk nok, sin sminke og Neff stiller sig op lige bag hende. I spejlbilledet forenes de, danner par, i en næsten bryllupsbilled-agtig komposition, mens de ser fremad på hinanden i spejlet. Samtidig afslører »over-shoulder«-kameravinklen, at de *udenfor* spejlet – d.v.s. i virkeligheden – står adskilt fra hinanden.

Denne elegante, tematiske brug af en noir-kliché husker jeg kun benyttet i »Kvinden uden samvittighed« denne ene gang. I modsætning hertil er Fritz Lang langt mere gavmild og strør om sig med spejleffekter i f.eks. »Kvinden i vin-

duet« (1944), hvor den aldrende professor (Edward G. Robinson) ikke blot ser den virkelige kvinde bag kvinden på maleriet i vinduet som et spejlbillede (i vinduet), men også lukkes ind i et veritabelt spejlkabinet, da han går med hende hjem til hendes lejlighed. På samme måde bruges spejlmetaforikken i »Jeg er loven«, (»The Big Heat«, 1953) påfaldende stereotyp til at understrege Gloria Grahames »alter ego«. I andre film noir, f.eks. »Den, der hævner« (Siodmak, 1946) er personernes sorte skyggeside markeret i lysætningen, i de store slagskygger de kaster på væggene.

Det videre noir perspektiv

Da »Kvinden uden samvittighed« havde premiere i New York i september 1944 blev den ikke blot rost for at være en fremragende film, men også for at repræsentere noget helt nyt. De største lovord fremsatte kritikeren Howard Barnes i New York Herald Tribune: »Alfred Hitchcock har præsteret den ejendommelige filmiske kraft, som findes i »Kvinden uden samvittighed«. En udenlandsk film ved navn »M« havde den også, men man finder den sjældent i nogen Hollywood film«,³⁾ Howard Barnes mente videre, at »Kvinden uden samvittighed« rakte langt ud over blot at være en fascinerende thriller. Den var simpelthen en stor-slået tragedie.

Den intensitet og styrke, Barnes så begejstret talte om må tilskrives den række af handlingsmotiver, personkarakterer og filmæstetiske træk, der netop definerer film noir, og som »Kvinden uden samvittighed« næsten arketypisk er fuld af.

»Kvinden uden samvittighed« var imidlertid ikke den første *genreskabende* prototype, hvis man skal tro rækken af franske kritikere, som med Nino Frank og Jean-Pierre Chartier i spidsen allerede fra 1946 indførte termen »film noir« og forsøgte af definere den nærmere.⁴⁾

Der hersker stadig uenighed om, hvornår film noir slutter. Nogle forskere mener, at det skete allerede i 1949, mens andre sætter slutpunktummet med Orson Welles' »Politiets blinde øje« i 1958. Andre igen er af den opfattelse, at der stadig laves film noir – eller rettere film domineret af noir elementer og tankegang: Thrillers baseret på de klassiske amerikanske »hardboiled« romaner fra 20'erne og 30'erne, samt film, der i øvrigt er præget af eksistentielle kriser, trusler, ensomhed og flugt, tragiske passioner, (mens femme fatale elementet synes definitivt udspillet idag). Både den franske ny bølge og den tyske Neues Kino har udvist umiskendelig noir-affinitet (fra Truffauts og Godards arbejder over Melvilles thrillers til sene tyske værker som f.eks. Hauffs »Kniven i hovedet« (1979)). Det samme kan siges om Lars von Triers »Forbrydelsens element«.

På trods af denne uenighed er de fleste filmforskere imidlertid enige om, at film noir begynder i 1941 med John Hustons »Ridderfalken«. Filmen var den tredje filmatisering af Dashiell Hammetts roman fra 1930 (The Maltese Falcon) – men den første, der slog igennem som en succes i såvel sin samtid som for eftertiden.

George Sadoul citeres hos de to franske filmkritikere Raymond Borde & Etienne Chaumeton i deres centrale værk »Panorama du Film Noir Américain« for at have udtalt følgende om »Ridderfalken«s *genre*-konstituerende kvalitet, (læg mærke til, at Sadoul netop opfatter film noir som en genre): »John Huston har skabt en ny genre: *film noir policier*. Denne genre har antageligvis en betydning – fra såvel et sociologisk som et kunstnerisk synspunkt – svarende til den, der blev etableret af filmen »Underworld«:

gangsterfilmen. »Ridderfalken« skabte for første gang modellen for film noir.»)

»The Private Eye« – den ubestikkelige, maskuline idealist i et depraveret samfund

Den »model« som »Ridderfalken« introducerede hænger ligesom de øvrige film noir uløseligt sammen med 40'ernes Amerika og de spor, som 2. Verdenskrig og koldkrigen satte, psykologisk som socialt. I modsætning til 30'ernes gangsterfilm, der på baggrund af depressions- og forbudstiden dyrkede gangsterpersonligheder som individualistiske helte, som var i stand til at skabe en karriere og realisere den amerikanske drøm om magt, penge og berømmelse i kraft af de midler som gangstervældet tilbød – præsenterer »Ridderfalken« den indadvendte, reflekterende *privatdetektiv*. En romantisk outsider-figur i et ensomt ingenmandsland mellem samfund, politi og kriminel underverden. Men også en moralsk stabil figur, som – hvad enten han hedder Sam Spade, Philip Marlowe eller Bratford Gant – holder fast på sig selv og heltmodigt bevæger sig rundt i det labyrinthiske uoverskuelige net af intriger, som spindes af kriminelle psykopater, gangstere eller femmes fatales. I dette spind af *double-cross* manøvrer er det ikke blot detektivens opgave at følge de rigtige spor og trevle kriminalintrigen op (som i klassiske detektivhistorier), men også selv at overleve. Denne eksistentielle kamp er så magtpåliggende, at den retfærdiggør noirdetektivens brutalitet, sadisme og skydegald – andre midler har han ikke at støtte sig til, ud over sin dømmesans og deduktive evner. Noir-detektiven er således en dobbelttydig figur, der i starten af et *noir*-plot præsenteres lige så uigennemskuelig, ambivalent og mistænkelig som hans kriminelle modstandere. Men til forskel fra disse viser han sig i løbet af filmen altid at være renfærdig og styret af idealistiske motiver, såsom ønsket om at rydde op i et samfund, der er gennemsyret af kynisk økonomisk spekulation. Det er på dette punkt, at film noir rummer en samfundskritik.

Som maskulin, neurotisk karaktertype er *noir*-detektivens svageste punkt hans følelser, som anfægtes af kvindelige frister – de lokkende, sexede kvinder. *Deres* *double-cross* består i at foregive at være uskyldige, hjælpeløse ofre for en brutal underverden, deres våben i at nedbryde den ubestikkelige dømmesans, der gemmer sig bag »tough-guy« og »hard-boiled« facaden – at vinde detektivens følelser for på den måde at sætte ham ud af spillet overfor den kriminalitet de er mestre for eller medvirker i, og som detektiven udgør en fare for, modig og stædig som han er. Først til sidst, når deres spind af løgne er blevet afdækket, kan de finde på at gribe til den sidste radikale udvej – Browning 32'eren i dametasken, som de benytter uden tøven. I slutningen af »Hævns Dage« forsøger Lisabeth Scotts femme fatale figur endda hele to gange at skyde Humphrey Bogart ned, skønt hun har lovet ham evig tro og kærlighed.

Eneste overlevelsesmulighed for *noir*-detektiven er derfor hele tiden at være et hestehovede foran, gennemskue kvinden (»never trust a lady«) samt at gøre kål på følelserne, så »the double-cross dame« kan blive arresteret som den simple forbyrder hun – trods sex-appeal og skønhed – er. Giver han efter for sine følelser, dør han. Giver han ikke efter, overlever han, endnu mere desillusioneret end før.

Denne model kan kaldes for privatdetektivs-modellen. Den udgør en basal bestanddel i film noir, men ikke den eneste. Den udspringer litterært fra Hammetts og Chand-

lers romanunivers og afviger på markante punkter fra de Cain-inspirerede og Cain-påvirkede film noir, som drejer sig om det passionerede middelklassemordmysterium.

Indenfor denne sidste type er Billy Wilders »Kvinden uden samvittighed« den første film.

NOTER

- 1) Cit. opt. William Luhr, p. 26 f.
- 2) Dette og de foregående citater fra dialogen, citeret efter William Luhr, p. 24 f.
- 3) Citeret efter ibid. p. 19.
- 4) Iflg. A. Silver & E. Ward, p. 1. Chartier skrev i novembernummeret af »La revue de Cinema« 1946 den skelsættende artikel »Americans also make »noir« films«.
- 5) Citeret efter A. Karimi, p. 69.

LITTERATUR

Hirsch, Foster: *Film Noir – The Dark Side of the Screen*. A. S. Barnes & Co. San Diego, 1981.

Karimi, Amir M.: *Toward a Definition of the American Film Noir*. Arno Press, New York, 1976.

Luhr, William: *Raymond Chandler and film*. Frederick Ungar, New York, 1982.

Place, J. A. & L. S. Peterson: *Some Visual Motifs of Film Noir*. In »Movies and Methods«, edit. Bill Nichols, Berkeley, University of California Press, 1976.

Silver, Albin & Elisabeth Ward: *Film Noir – An Encyclopedic Reference to American Style*. Woodstock, New York: Overlook Press, 1979.

KVINDEN UDEN SAMVITIGHED

Double Indemnity. USA 1944.

P-selskab: Paramount. **P:** Joseph Sistrom. **Instr:** Billy Wilder. **Instr-ass:** C. C. Coleman, Jr. **Manus:** Billy Wilder, Raymond Chandler. **Efter:** Novelle af samme titel i bogen »Three of a Kind« (novellens inspirationskilde daterer sig tilbage til 1927, da en velhavende New Yorker, Albert Snyder, blev myrdet af sin kone og dennes elsker). Af James M. Cain. **Foto:** John Seitz. **Klip:** Doane Harrison. **Ark:** Hans Dreier, Hal Pereira. **Dekor:** Bertram Granger. **Kost:** Edith Head. **Musik:** Miklos Rozsa. **Tone:** Stanley Cooley, Loren Ryder.

Medv: Fred MacMurray (Walter Neff), Barbara Stanwyck (Phyllis Dietrichson), Edward G. Robinson (Barton Keyes), Porter Hall (Mr. Jackson), Jean Heather (Lola Dietrichson), Tom Powers (Mr. Dietrichson), Byron Barr [= Gig Young] (Nino Zachetti), Richard Gaines (Edward S. Norton), Fortunio Bonanova (Sam Gorlopis), John Phillip (Joe Peters), Bess Flowers (Nortons sekretær), Kernan Cripps (dirigent), Oscar Smith (Pullman portør), Betty Farrington (Nettie, stuepige), Dick Rush (Pullman billetør), Frank Billy Mitchell (Pullman portør), Floyd Shackelford (Pullman portør), James Adamson (Pullman Portør), George Magrill, Harold Garrison, Constance Purdy, Edmund Cobb, Sam McDaniel, Clarence Muse, Judith Gibson, Miriam Franklin, Douglas Spender.

Fraklippet er: Alan Bridge, Edward Hearn, George Anderson, Boyd Irwin, George Melford, Lee Shumway, William O'Leary – der alle medvirkede i slutsekvensen, der viste Fred MacMurrays henrettelse.

Længde: 106 min. **Udl:** Paramount. **Prem:** 4.4.48 – Atlantic + Odeon.

NB: Novellen (og filmen) har også været udgangspunkt for en TV-film instrueret af Jack Smight i 1973 og med Richard Crenna, Lee J. Cobb, Samantha Eggar, Kathleen Cody, Arch Johnson, John Fiedler og Robert Webber i hovedrollerne (»Follows original almost shot-for-shot, but overall effect is lifeless, unconvincing«. Leonard Maltin i »TV Movies«). Novelle og film var også inspiration for Lawrence Kasdans mere selvstændigt tolkede »Body Heat« (»Høj puls«, 1981).

Henrettelsesscenen, der blev klippet ud af filmen for biografpremieren i USA.



»TOUGH GUYS« OG »FEMMES FATALES«? – EN ANALYSE AF FIGURTYPER I FILM NOIR

AF CHRISTIAN ALSTED



Et tilbagevendende kritik- og fascinationspunkt i Film Noir er de stereotype mandlige og kvindelige karaktertyper, der optræder provokerende udfordrende i kraft af deres stærke erotiske udstråling og handlinger.

Kritikken retter sig især imod den kvindeopfattelse, som *femme fatale* skikkelsen skulle udtrykke. *Femme fatale* figuren (repræsenteret af skuespillerinder som Lana Turner i »The Postman Always Rings Twice«, Rita Hayworth i »The Lady from Shanghai«, Mary Astor i »The Maltese Falcon«, Ava Gardner i »The Killers«, Jane Greer i »Out of the Past«, Yvonne De Carlo i »Criss Cross«, Peggy Cummins i »Gun Crazy« og Jean Simmons i »Angel Face« – for ikke at glemme Barbara Stanwyck i »Double Indemnity«) er fra feministisk hold taget til indtægt for at udtrykke en skjult angst for kvinden, den direkte kvindelige seksualitet og handlekraft. Ja, *femme fatale* skikkelsen opfattes nærmest som et symbol på den misogynitet, der hævdes at være en fast bestanddel i ældre Hollywood-film, lavet som de er af – mænd.

Historisk/sociologisk er denne latente kvindeangst i Film Noir forsøgt begrundet – bl.a. af Foster Hirsch i hans »The Dark Side of the Screen« – i, at kvinderne under 2. Verdenskrig blev tvunget ud på arbejdsmarkedet og frigjorde

sig fra de traditionelle huslige forpligtelser og den ægteskabelige afhængighed af manden.

Tilsvarende er Film Noir også blevet kritiseret for at idealisere den hårdkogte knudemand – »the tough guy« – der overlever i kraft af sin følelsesmæssige pansring, når der er følelser på spil overfor *kvinden* – mens de følelsesmæssige bånd, der åbenlyst kommer til syne i Film Noirs mange *mandlige* venskaber er taget til indtægt for en latent homoseksualitet.

Ser man på den vifte af Film Noir fra 40'erne, som i dag står tilbage som væsentlige værker, viser det sig imidlertid, at de rummer et langt mere nuanceret register af mandlige og kvindelige figurer og relationer mellem kønnene, end den anførte kritik giver udtryk for. Der gives både positive kvindelige og negative mandlige modtyper.

I det følgende vil jeg opstille en typologi over de mandlige og kvindelige figurer, der optræder i Film Noir, vurderet ud fra deres placering i intrigen, deres psykologiske motiver samt de sociale værdier, de er bærere af. Det skal anføres, at disse typer ikke altid optræder »rent« – Noir-figurerne kan rumme flere sider, være blandingstyper, lige som de kan skifte i det dramatiske forløb.

Negative kvindefigurer – »femmes fatales«

1. *Den aktive, erotiske psykopat – solo-mordersken.* I ren-dyrket form findes hun i Billy Wilders film »Double Indemnity« og »Sunset Boulevard«, hvor hendes afsporede libido er knyttet til grådig materialisme, destruktion af familien og forårsager den mandlige, svage hovedpersons død – en handling hun selv tager sig af, når det går op for hende, at han forsøger at gøre sig fri og vikle sig ud af hendes hypnotiserende indflydelse. Som en edderkop fanger hun sit bytte og destruerer det og kan derfor også benævnes »the spider woman«. Figuren optræder endvidere i Rita Hayworths skikkelse i Orson Welles' »The Lady from Shanghai«, hvor hun ganske vist ikke formår at tage livet af den mandlige hovedperson, men derimod af to mandlige bipersoner – egenhændigt. I modificeret form optræder hun i Joseph Lewis' »Gun Crazy«, som den skydegale, rastløse og asociale kvinde (Peggy Cummins), der udnytter den mandlige hovedpersons følelser overfor hende som redskab for hendes passionerede besættelse af kriminalitet og mord. Hun ophidses – som Barbara Stanwyck i »Double Indemnity« – seksuelt af drabshandlingen og er således den mest fatale af alle noir-kvinder.

2. *Gangsterpiggen.* Optræder i et utal af Film Noir, mest dødeligt for den svage mand, der fascineres af hendes erotiske udstråling, i Siodmaks »The Killers« (Ava Gardner) og »Crisis Cross« (Yvonne De Carlo) samt i Tourneurs »Out of the Past« (Jane Greer). Knappt så dødeligt, kun sårende overfor en stærkere, mere modstandsdygtig mand (Humphrey Bogart) optræder hun i Cromwells »Dead Reckoning« (Lisabeth Scott) og i Lauren Bacalls skikkelse i Hawks' »The Big Sleep«. En særlig udgave af hende findes i Dassins »Thieves' Highway« (Valentina Cortesa), hvor hun i løbet af filmen forelsker sig i den mandlige hovedperson (Richard Conte) og i stedet for at sætte ham ud af spillet bliver hans hjælper.

I modsætning til solo-mordersken er gangsterpiggen mere social og afhængig af det kriminelle miljø, hun færdes i. Typisk er hun gangsterbossens pige, materielt afhængig af ham, og sættes ind mod den mand, der er ved at trænge for tæt ind på gangsteren. Gangsterpigens seksuelle udstråling benyttes som et våben til at aflede den efterforskende mands opmærksomhed, bort fra det spor, han har fundet. Hun er den kyniske chancerytter, »the double-crossing dame«, der opportunistisk følger den mand, der er stærkest.

3. *Den mystiske drømmepige – »den sorte madonna«.* Hun repræsenterer den rendyrkede forførelse og kvindelige erotik som et symbolsk negativt sindbillede og indgår således både i solo-mordersken og i gangsterpiggen. Som selvstændig skikkelse er hun, i kraft af at være en mandlig projektfigur, passiv, et objekt mere end et subjekt. I Fritz Langs »The Woman in the Window« er Joan Bennett først og fremmest fatal ved at vække og udløse destruktive passioner hos de mænd, der fascineres af hende. I Premingers »Laura« fungerer Gene Tierney alene i kraft af sin feminitet som katalysator for den mordlyst, der vækkes i den afsporede Clifton Webb, da han frustreres.

Positive kvindefigurer

1. *Den aktive, moderlige kammerat.* En sjældent forekommende figur. Optræder mest rent i Lucille Balls skikkelse i »The Dark Corner« (instrueret af Henry Hathaway, der som instruktør byder på flest positive kvindefigurer i for-

4 scener fra »The Postman always Rings Twice«. Det fatale par i Tay Garnetts Film Noir filmatisering af James Cains roman af samme navn. Lana Turners stærke sminke og hårdkogte *femme fatale*-udstråling afskrækker ikke, men forstærker tværtimod John Garfields erotiske besættelse af hende.

Tjenstivrigt følger han hendes opfordring om at få ild på cigarettens – og antænder dermed det fatale altopslugende begær, der fører til mord og selvdestruktion. Den typiske noir »low-key«-lyssætning med skygger og modlys lader »det mørke rum« omslutte personerne, så de fremstår som et »nattens par«.

Et eksempel på hvorledes det uhammede erotiske begær i Film Noir ikke blot fører til mord, men også til destruktion af familien. Her slås den affældige patriark og ægtemand ihjel af den yngre, sønlige mand (John Garfield). De ødipale undertoner er tydelige, ligesom i Billy Wilders Cain-filmatisering »Double Indemnity«, hvor mordet på ægtemanden også foregår fra bagsædet i en bil, med hustruen ved rattet

For noir-mordersken er også enkestanden en ambivalent situation. Økonomisk frigjort fra (ægte-)manden – men psykologisk bundet til elskerken og den medsam-mensvorne

En typisk noir-situation: Afhængigheden af *femme fatale*'n har invalideret manden og sendt ham i rullestol som en generalprøve på den elektriske – og dermed hans død. Begge er de hinandens fanger og vogtere i et fængsel skabt af deres gensidige, uhammede brug af hinanden som objekter og redskaber for narcissistiske, materialistiske behov. *Femme fatale*-kvindens følelseskulde og kynisme fremgår eksemplærisk af Lana Turners kropsholdning og blikretning





»This Gun for Hire«. En af Film Noirs positive handlekraftige kvinder, politiagenten Veronica Lake, der (forgæves) forsøger at hindre den psykopatiske lejemor Alan Ladd i at begå flere drab, for at redde ham fra hans egen død. Veronica Lake optræder her som den diametrale modsætning til den amoralske femme fatale, der udnytter sin seksualitet til bl.a. at lade den passionerede mand dræbe for sig – for bagefter selv at dræbe ham



I Siodmaks »Cry of the City« er den eneste rigtigt selvstændige og selverhvervende gangsterkvinde (Hope Emerson) en eksplicit trusel mod gangstermanden. Ikke så meget fordi hun er kvinde, men fordi hun er lige så psykopatisk og benytter sig af de samme barske metoder som sine mandlige kolleger i underverdenen.



»Laura«. Billedkompositionen og den dobbelte brug af spejle fremhæver den psykopatiske Clifton Webb's sjælelige spaltning samt interessepunktet for hans erotiske begær: Kvindens udseende, som også studeres af Gene Tierney selv. Hendes erotiske tiltrækning bygger alene på en fetichistisk objektgørelse – en drømmeagtig projektion, hvis selvoptagne karakter fremgår af den manglende øjenkontakt og Webbs halvt lukkede øjne. Clifton Webb angiver desuden mestlerligt, i den bydende, herskeragtige attitude, det fatalt rigide i hans kvindeopfattelse. Enhver fravigelse fra objektgørelsen vil blive straffet



»Cry of the City«. Gangsteren Richard Conte med sit uskyldsræne, madonnaagtige kvindeideal (Debra Paget), som han ikke forenes med i filmen på grund af sit enorme synderegister. Th. den positive mandlige modpol, politidetektiven Victor Mature, der udrydder den afsporede gangster

hold til Wilder, Preminger, Lang og Siodmak). Hun er lige så selvstændig, stærk, aktiv og handlingsdominerende som hendes negative modstykke, solo-mordersken. Hun optræder typisk som detektivens sekretær og fastholder, meget moralsk, denne hjælperposition, selv om hun ikke retter sig efter hans påbud om at holde sig ude af den kriminalintrige, han er truet af. I »The Dark Corner« hjælper hun således Mark Stevens intellektuelt, kammeratligt samtidig med at hun omhyggeligt sørger for ikke at blive erotisk intim – skønt hun, verbalt, har erklæret, at hun er fascineret af ham. Erotikken slippes først løs som belønning efter at intrigerne er udredt.

I Frank Tuttle's »This Gun for Hire« optræder den aktive politiagent (Veronica Lake) ligeledes i en forstående, moralsk stærk modrolle overfor den fortabte og desperate lejemor (Alan Ladd) i forsøget på at få ham til at stoppe sin psykopatiske dræber-tilbøjelighed – uden held ganske vist.

2. Den forelskede kvinde. Hendes positivitet defineres først og fremmest af hendes følelsesmæssige engagement og støtte overfor den truede mand i krise. En kærlighed der næres af håbet og forventningen om ægteskab og familiedannelse. Således måske den mest traditionelle kvindefigur, der stoler på mandens moralske og intellektuelle valg. På denne måde bliver hun redningsplanken for den familieorienterede far og gangster (Victor Mature) i Hathaways »Kiss of Death« i Coleen Grays skikkelse. Efter at hans kone har begået selvmord i desperation over hans fængsling, opsøger han i fængslet af den forelskede, tidligere barnepige (Gray), som kommer til at fungere som en arketypisk god stedmoder og husmoder. Netop i denne film, der ellers er berømt for Richard Widmarks psykopatiske morderfigur, betones familien uafsladeligt som det eneste holdepunkt, der kan afværge kriminalitet og resocialisere den kriminelle. At gangsteren (Victor Mature) overhovedet begår kriminalitet forklarer filmen (bl.a. gennem en yderst faderlig og formående politiadvokats hjælp) som et svigt i hans familiefølelse. Ansvarligheden og solidariteten er fejlagtigt knyttet til gangsterbanden i stedet for til hustruen og børnene.

I »Where the Sidewalk Ends« bringer den gode og forelskede Gene Tierney den voldeligt afsporede (og negativt faderbundne) politidetektiv (Dana Andrews) ud i et moralsk/følelsesmæssigt dilemma, der ender med, at han bekender sine synder, er rede til at tage sin straf, men også kan nære et begrundet håb om en ægteskabelig og følelsesmæssig stabil fremtid, bagefter.

3. Den uskyldsræne jomfru – »den hvide madonna«. Et positivt modstykke til »den sorte madonna« – en mandlig idealiseringsfigur, der aktiverer positive libidinøse kræfter hos en i øvrigt negativt karakteriseret mand (typisk gangsteren) og i kraft af sin uskyldsrænhed får den mandlige hovedperson til at erkende, omvende sig selv. Hun er stærk nok til, i sin uimponerethed af gangsterens moralværdier, at øve moralsk pression som det er tilfældet i Polonskys »Force of Evil«, hvor John Garfields kyniske gangsteradvokatfigur ledes tilbage på rette vej, efter at gangsterbossen har dræbt hans bror og således angrebet hans familiefølelse. I kraft af den idealiserede renhed, Beatrice Pearson besidder, optræder hun som en handlingsmæssig passiv modpol, en lytter og kommentator, en moralsk skriftefader, der ikke er passioneret forelsket i den afsporede mand, men nærmest tager afstand fra ham. I Tourneurs »Out of the Past« indgår hun (i Virginia Hustons skikkelse) i filmens nutidsramme som Robert Mitchums meget unge kæreste, der ikke formår at danne et tilstrækkeligt erotisk stærkt alternativ til Jane Greers besættende femme fatale figur.

Negative mandsfigurer

1. *Chancerytteren* – »den sorte antihelt«. Er typisk svag, ensom, uden familie og fremtid. Har alt at vinde og intet at tabe og er derfor i princippet opportunistisk beregnende – men en frustreret mand, der i mødet med den fader- og moderløse og familie-negerende femme fatale hvirvles ind i den altopslugende passions stærke kræfter, motiveret af et fysisk og materialistisk begær efter penge og femme fatale's erotiske krop (Fred MacMurray i »Double Indemnity«, John Garfield i »The Postman Always Rings Twice«, Burt Lancaster i »The Killers« og »Criss Cross«). I realiteten bevæger chancerytteren sig afsted mod sin egen destruktion ansøret af sin passions amoralske karakter. Chancerytteren har et umodent præg med stærke ubevidste bindinger til både patriarkalske og matriarkalske skikkelser. I Film Noir universet repræsenterer de patriarkalske bindinger de positive, etiske normer, mens de matriarkalske bindinger repræsenteres i det afsporede driftsliv, der får overtaget og bringer ham ud på skråplanet – enten i forhold til samfundet eller gangsterbanden/bossen (»Out of the Past«). Chancerytteren er den fortabte ødipale søn, traumatisk bundet til sin fortid.

2. *Gangsteren*. Den stærke patriark i negativ. En handlingsdygtig, professionel forbryder. Optræder i de sociale/familiære rammer, som gangsterbanden udgør og har som modstandere politiet og privatdetektiven. Han besidder klare psykopatiske træk i sin kyniske foragt for menneskeliv, men er først og fremmest en økonomisk forbryder. Han elimineres typisk ikke af en kvinde, men af en positiv, mandlig heltefigur – rendyrket i »Cry of the City«, hvor to barndomsvenner fra det italienske kvarter i New York er blevet hhv. politidetektiv og gangster, der kæmper sig igennem et dødeligt personligt opgør (Victor Mature og Richard Conte).

Kun den forelskede kvinde eller »den hvide madonna« kan redde ham som det f.eks. er tilfældet med John Garfields gangster-advokat i »Force of Evil«.

3. *Den psykopatiske solo-morder* – »homme fatale«. En for kvinden dødeligt farlig person, der ikke dræber for økonomisk vindings skyld, men på grund af en afsporet libido, der aktiveres af en erotisk tiltrækning af kvinden. Den fatale mand optræder som et ensomt soloindivid, uden stærke menneskelige relationer. Clifton Webb i »Laura« er en arketyrisk ren figur – mens Richard Widmark i »Kiss of Death« ikke specielt lader sine lystmord gå ud over kvinder, selv om de klart har libidinøs karakter. I »This Gun for Hire« forklares Alan Ladds morderiske psykopati som udsprunget af en barndom, hvor han for at overleve måtte dræbe den onde, ubønhørligt straffende stedmor. En handling som den gode, moderligt forstående Veronica Lake fortolker som værende den egentlige kerne bag dræbertilbøjeligheden. Hvert drab er et symbolsk drab på stedmoderen.

Positive mandsfigurer

1. *Den patriarkalske detektiv*. En hyppigt optrædende figur, der repræsenterer lov og orden. Han er modig og er i besiddelse af en ubestikkelig etik. Han råder over stærke våben, der er i stand til at eliminere såvel kvindelige som mandlige kriminelle. I Humphrey Bogarts skikkelse optræder han som »the private eye« – en individualistisk solo-figur, der er mere effektiv end politiet og således opererer i et socialt rum, hvor de offentlige samfundsinstitutioner ikke er posi-

»Thieves' Highway«. Den moralsk stærke noir-hævner (i Richard Contes skikkelse) falder *ikke* for gangsterpigens og gadeluderens (Valentina Cortesa) direkte erotiske tilnærmelser, som har til formål at aflede hans passionerede hævntogt mod den gangster, der har gjort hans far til krøbling

»Thieves' Highway«. Richard Contes maskuline brutalitet overfor »gadeluden fra Frisco« (billedet i midten) skræmmer ikke Valentino Cortesa, men tages tværtimod til indtægt for viljestyrke, selv om den gentagne gange rammer hende uretfærdigt. I denne film noir er det kvinden, som må foretage en pinefuld bodsvandring for at overbevise den moralske helt om, at hun ikke blot er forelsket i ham, men også kæmper på hans side. Først til sidst indser Richard Conte hendes følelsers ægthed og lader hende blive hans kvinde i stedet for den småborgerlige fra hjembyen. Således bliver den voldelige kamp mod en *femme fatale* en positiv kraft, en følelsesprøve overfor den *desillusionerede* kvinde, der samtidig selv gør op med figuren på grund af sit følelsesengagement i manden. Denne prøve ville den psykopatisk-narcissiske *femme fatale* på ingen måde bestå

»Kiss of Death«. Victor Mature i en anden positiv noir-rolle – som gangsteren der fortryder og bliver politistikker, fordi han indser, at han har svigtet sin familie. Filmen er usædvanlig, fordi den ofrer gangstervæsenets positive modpol, familiedannelsen og det patriarkalske ansvar for hustruen og børnene stor opmærksomhed. Usædvanlig er også den betingelsesløst forelskede og hengivne kvinde (Coleen Gray), der investerer sine følelser i håbet om en fælles ægteskabelig fremtid med Mature. Hun fremstår som den arketyppiske *gode* kvinde, der bringer den kriseramte mand på ret køl igen





I Hathaways »Kiss of Death« undergår hovedpersonen (Victor Mature) en veritabel renselsesproces isprængt religiøse undertoner og bevæger sig fra det noirske skyggeland op til en ophøjet helgenstatus.

Ikonografisk er dette udviklingsforløb markeret ikke mindst gennem lysætningen. Det arketyperiske, stilrene noir »low-key« lys med stærkt sidelys og brug af persiener understreger ansigtsmimikkens og kropsholdningens fortabte hårdkogthed.

Omvendelsen til ansvarlig, familier patriark sker fuldgyldigt, da gangsteren besøger det nonnekloster, hvor hans børn er sat i pleje. Den fortabte søn tages til nåde af samfundet (i filmen af den patriarkalske statsadvokat D'Angolo) Brian Donlevy, der eksporterer Nick Bianco på børnebesøget) på det tidspunkt, hvor han lader sine børn komme til sig. Et motiv, som billedmæssigt understreges af det store Jesusbillede i nonneklosterets forhal



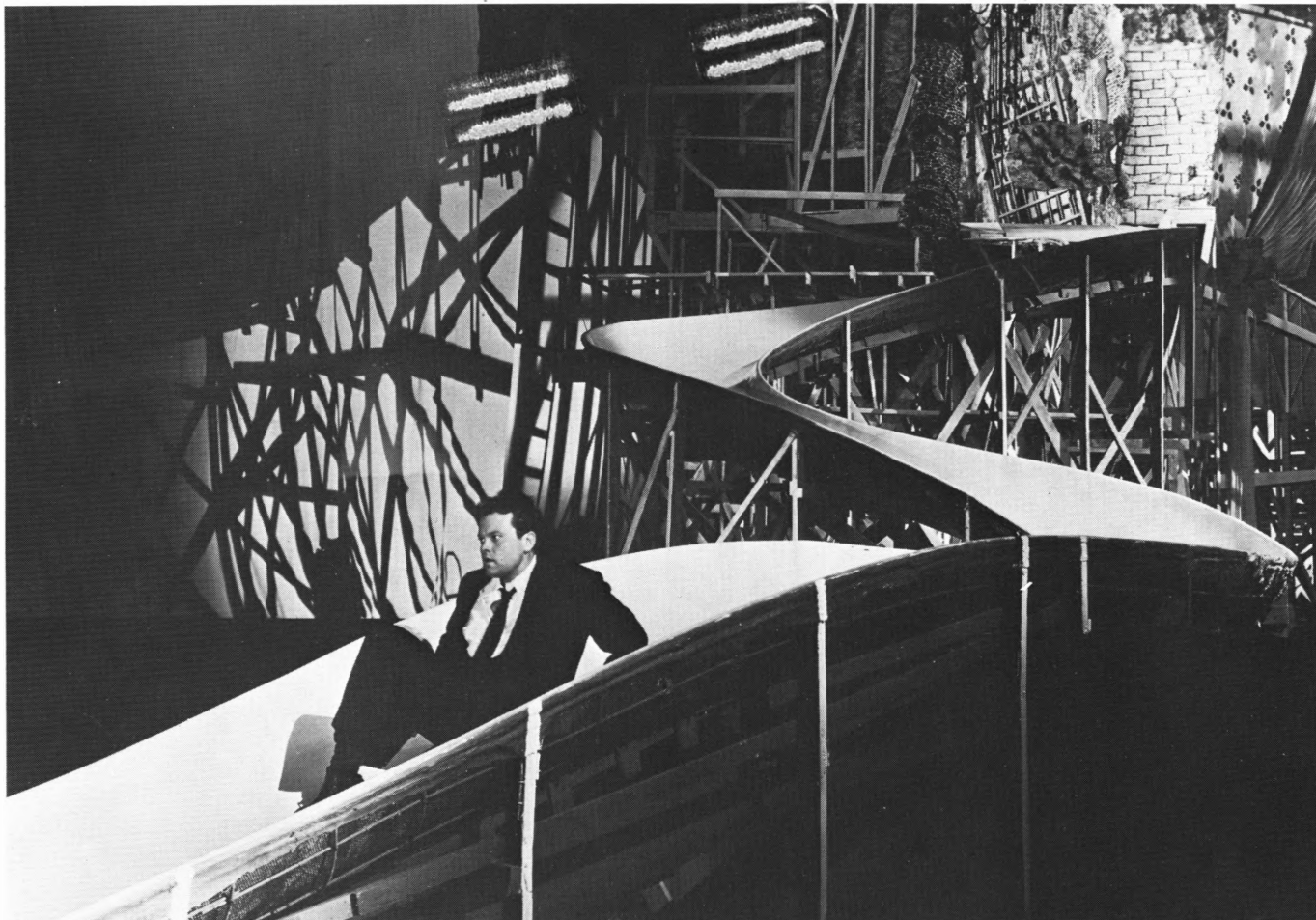
tive. Det er de derimod i de film, hvor politidetektiven spiller en afgørende rolle (f.eks. Barry Fitzgerald i Dassins »The Naked City« og Dana Andrews i Premingers »Laura«) og i de film, hvor forsikringsdetektiven arbejder med samme effektivitet (Edward G. Robinson i »Double Indemnity« og Edmond O'Brien i »The Killers«). Både politidetektiven og forsikringsdetektiven repræsenterer i højere grad end privatdetektiven kollektivt etablerede værdier som familien, økonomisk, moralsk og juridisk stabilitet – samt faderlig kærlighed. Politidetektiven er den moralsk mest helstøbte og idealiserede af alle noir-figurer.

2. Hævneren. Fungerer aktivt som en efterforskende (detektivisk) figur ud fra følelsesmæssige og personlige hævn-motiver. Typisk udgør drabet eller forulempelsen af en nær mandlig familier eller venskabelig relation det igangsættende moment, som f.eks. gangsterovergrebet på Richard Contes far i »Thieves' Highway« og Mary Astors nedskydning af detektivkollegaen til Humphrey Bogart i »The Maltese Falcon«. Eller gangstermordet på Humphrey Bogarts soldaterkammerat i »Dead Reckoning«. Hævneren er en solo-figur på sit hævn tog og lokkes ofte på afveje af gangsterpigen, uden dog at udslettes heraf, enten fordi han er stærk og handlekraftig nok (»Dead Reckoning«) eller fordi gangsterpigen skifter side og bliver hans hjælper som i »Thieves' Highway«.

3. Bodsvandreren. Det positive modstykke til »chancerytteren«. Også han er en fortabt søn, svag og ubevidst bundet til patriarkalske og matriarkalske symbolske figurationer. Til forskel fra »chancerytteren« indser bodsvandreren sine fejl, fordi han er domineret af en faderbinding (først af negativ art, som så erkendes og erstattes af et bevidst personligt over-jeg (Dana Andrews i »Where the Sidewalk Ends«)) og derfor er åben og modtagelig for den forelskede kvinde og/eller den patriarkalske detektivs formaninger. Arketyperisk er bodsvandreren fremstillet i Hathaways »Kiss of Death«, hvor Victor Matures gangsterfigur indser sin brøde, da han mister sin kone og sine børn. Bodsvandringen udgøres herefter af hans kamp imod gangsterne og Richard Widmark i hans »dyrekøbte« indsats som politistiker, hvor han skydes ned af Widmark for dog at overleve og blive forenet med sin hengivne, forelskede kvinde til slut. (Kvinden er ganske atypisk filmens eksplicitte fortæller og afslutter moralsk med at fastslå, at der af noget ondt kan gro noget godt). Fra den ubevidst sønlige identifikation med forkerte faderskikkelser og autoriteter renser bodsvandreren sig selv og bliver selv patriark ved at tage kampen op både mod gangsterne, men så sandelig også mod den fatale kvinde som tilfældet er i Orson Welles' »The Lady from Shanghai«, hvor det går op for Orson Welles' ødipale chancerytterfigur, at Rita Hayworths hypnotiske magt over ham er ensbetydende med den visse død. Afgørende er eksistensen af et »glemt« over-jeg eller moralsk styrke, som vækkes og kan føre personen tilbage til normaliteten – i modsætning til psykopater som Alan Ladd i »This Gun for Hire«, der ikke kan frigøre sig fra sin stedmoderlige binding og derfor ikke kan lade være med at dræbe. Og i modsætning til Fred MacMurray, der i »Double Indemnity« også går »straight down the line« mod selvdestruktionen på grund af sin bundethed til en anden ond, men nutidig, stedmoder (Barbara Stanwyck), der rummer klare narcissistiske træk.

Noir – 2. Verdenskrig – og idag

Af figurgennemgangen fremgår det, at Film Noir er nogle



Orson Welles i en scene fra den flertydige »Kvinden fra Shanghai«

endda meget moralske film, der i sidste instans handler om nødvendigheden af genoprettelsen og videreførelsen af den patriarkalske samfundsorden og familie. I de mange indre og ydre kriser, som Film Noirs figurer udkæmper er overlevelsen og fremtiden knyttet til et kristent/etisk livssyn samt viljen og evnen til at realisere dette. Psykologisk er synspunktet placeret hos de mandlige hovedpersoner. Det er dem, der udvikler sig, mens de kvindelige hovedpersoner er statiske. Den ødipale, fortidsbundne jeg-svage mand, der har kludder med over-jeg'et udgør i kombination med den a-familære, dominerende og narcissistiske kvinde den største trussel mod den moralske og sociale stabilitet. Det er disse to figurer, som Film Noir i særlig grad straffer og sender i døden. Den »faderløse søn« og den »narcissistiske mor«.

Film Noir behandler derfor nok så meget den moralske krise, som 2. Verdenskrig førte USA ud i, og som blev skabt af, at familiefædrenes position i storbyen blev svækket af mobiliseringen og krigen. Den faderløse familie og storby åbnede op for en udvikling af ødipale bindinger og dermed for en mandskarakter, der ikke blot stod i fare for at blive kriminel (d.v.s. sætte sig op mod den gældende samfundsorden – det sociale patriarkat), men simpelthen ikke magtede at føre familien videre (det psykologiske patriarkat). Det er den fadersvækkede, moderdominerede storbyfamilies psykologiske konsekvenser for sønnerne, som Film Noir sætter under lup – og fordømmer (i modsætning til gangsterfilmen, der nok rummer en tilsvarende psykologisk konstruktion, men er fikseret på de ydre, sociale handlinger, som de afsporede gangstere udfører som »negative« pa-

triarker). Den sønlige binding til en narcissistisk krævende »Big Mama«, der destruerer ethvert løsrivelsesforsøg fra hendes gølge selvbeundring og dermed hindrer sønnen i familiedannelse og identifikation med en familær patriark – det er denne afsporing som udgør det fatalt sorte rum i Noir. Den sorte labyrint som antiheltene farer vild i og dør i, hvis de ikke får gjort op med deres Ødipuskompleks.

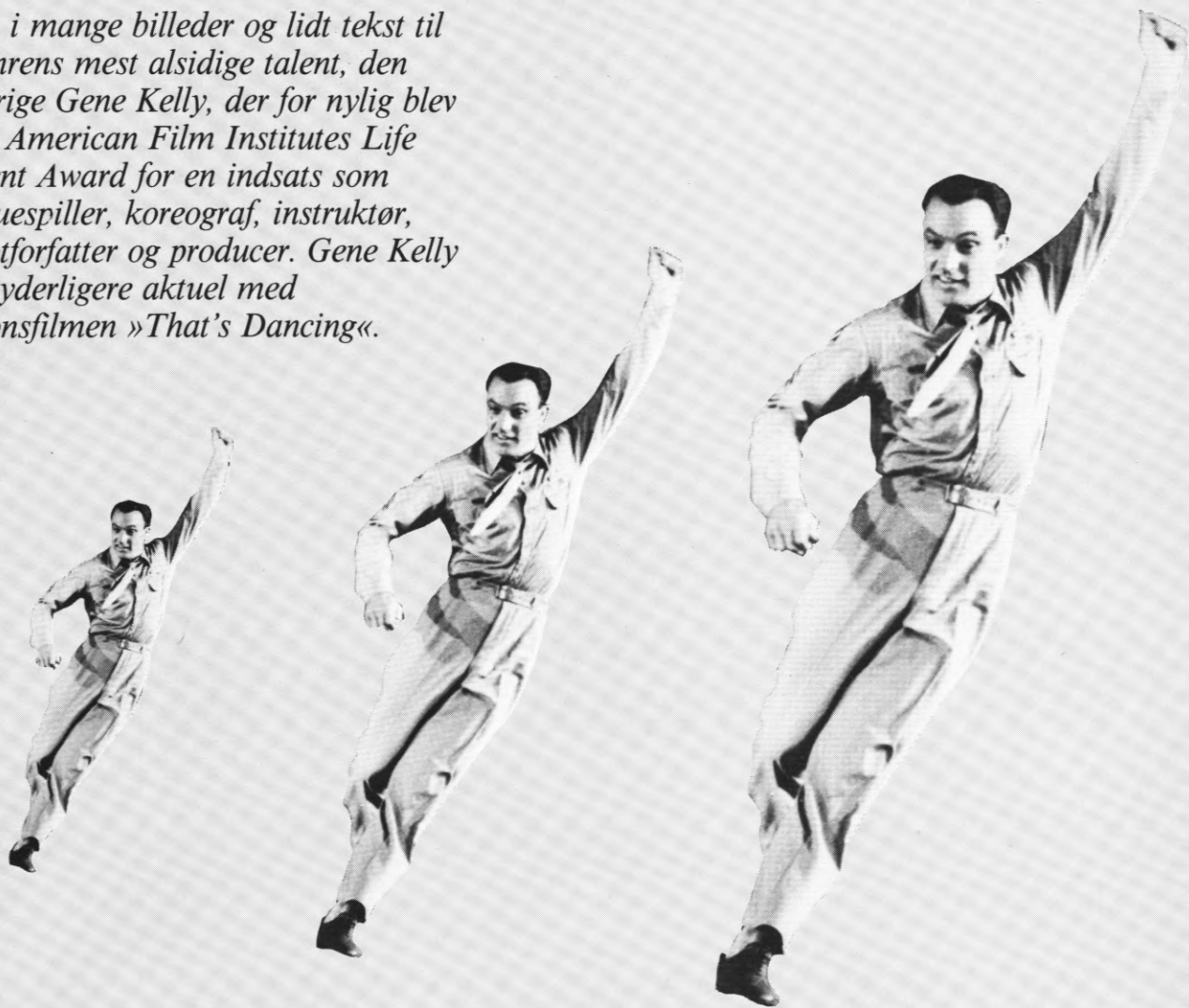
At Film Noir i dag er genstand for så intens en fascination må skyldes, at filmene rummer en række identifikationspunkter for et moderne publikum. Måske udgør fascinationskraften længslen efter patriarken, således at Film Noir leverer et kartharsis-materiale for den angst, som er opstået som en konsekvens af den fatale destruktion af familiedannelsen, som anti-autoritære ungdomsbewægelser og rødstrømpebevægelsen har skabt. Eller også rækker fascinationen kun til en identifikation med de ødipale og narcissistiske træk i Noirs figurer – selv om de er fatale og tegn på, at personerne er gået vild. . .

Litteratur

- Hirsch, Foster: Film Noir – The Dark Side of the Screen. Da Capo Press, New York 1981.
 Jung, C. G.: Forvandlingens Symboler 1&2. Rhodos 1975.
 Kaminsky, Stuart A.: American Film Genres. Pflaum Publishing, Dayton Ohio 1974.
 Kaplan, E. Ann (edit.): Women in Film Noir. British Film Institute, London 1978.
 McCarthy, Todd & Charles Flynn (edit.): Kings of the Bs. Dutton & Co., New York 1975.
 Solomon, Stanley J.: Beyond Formula – American Film Genres. Hartcourt Brace Jovanovich, Inc. USA 1976.

Gene

En hyldest i mange billeder og lidt tekst til musicalgenrens mest alsidige talent, den snart 73-årige Gene Kelly, der for nylig blev tildelt The American Film Institutes Life Achievement Award for en indsats som danser, skuespiller, koreograf, instruktør, manuskriptforfatter og producer. Gene Kelly bliver i år yderligere aktuel med kompilationsfilmen »That's Dancing«.

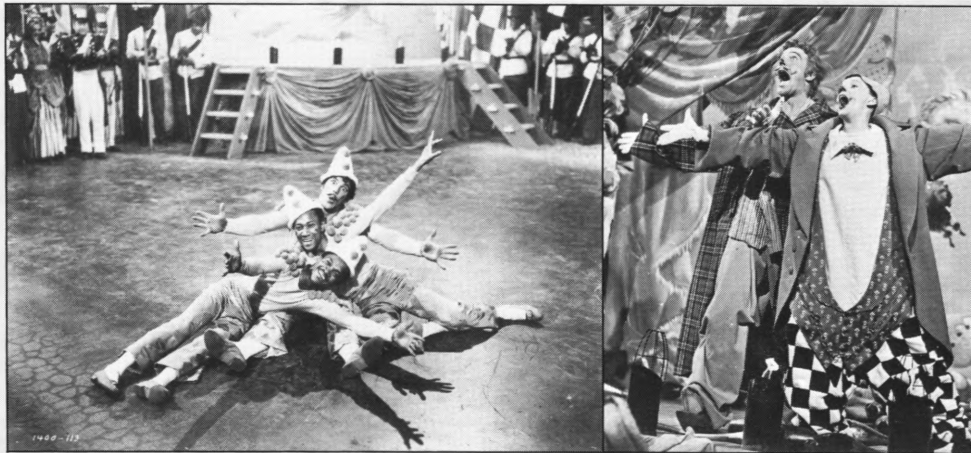


Kelly

1945 var året, da Gene Kelly for alvor fandt sit publikum. Efter Broadway-gennembruddet i 1940 som Pal Joey kom han til Hollywood to år senere. Medvirkede i »For Me and My Gal« sammen med Judy Garland, agerede så i et par ikke-musicals, blev lånt ud til et konkurrerende selskab og dansede med Rita Hayworth i »Pin-up pigen« så i hvert fald MGM indså, at Kelly måtte de have på lønningslisten, hvis deres gamle reklameslogan »More stars than there are in Heaven« stadig skulle stå ved magt. Så blev det til »Orlov i Hollywood«, slet ikke noget mesterværk, men den ejer flere uforglemmelige øjeblikke: flottest, mest imponerende i Kellys atletiske udfoldelse i en drømmesekvens, hvor han til »La cumparsita« musik giver den som swashbuckler, mest opfindsomt i de fire minutter, hvor hans medspiller er Jerry Mus fra William Hanna og Joseph Barberas tegnefilm i en vellykket blanding af tegnefilm og live action til »The Worry Song«. Og mest charmerende i sekvensen, hvor han danser med den lille pige Sharon McManus (billedrækken øverst t.h.), der var ved at drive Kellys daværende assistent Stanley Donen til vanvid, da han skulle lære hende dansetrinene. Men sammen med Kelly er hun perfekt. Kellys præstation blev af kolleger vurderet højt nok til at han blev nomineret til en Oscar som bedste skuespiller, men rimeligt nok gik den til Ray Milland for hans indsats i »Forspildte dage«, en film der også blev vurderet som årets bedste, selv om også »Orlov i Hollywood« var nomineret. Kun for sin musik fik »Orlov i Hollywood« en Oscar.



Et nyt højdepunkt i Kellys karriere indtraf med filmen »Sørøveren« (The Pirate) som Vincente Minnelli iscenesatte. Kelly er sammen med sine medgøglere kommet til en lille vestindisk by, hvor han



Umiddelbart efter »Sørøveren« fulgte »De tre musketerer«, den bedste af alle Kellys ikke-musicals og den bedste filmversion af Alexandre Dumas historie om d'Artagnan, Athos, Porthos og Aramis og deres oplevelser. George Sidney, der

også instruerede Gene Kelly i »Orlov i Hollywood«, og som vel aldrig har vist sig som andet end en habil instruktør, får med Kellys hjælp tilført filmen en medrivende vitalitet, som dårlig casting af andre roller ikke kan spolere. Kellys

inspiration var, som det tidligere var tilfældet med »Sørøveren«, selvsagt Douglas Fairbanks, hvis atletiske kunnen Kelly med sin musikalske sikre kropspræstation nok kunne hamle op med, som billederne herunder viser det.





kurtiserer alle damerne, også Judy Garland, der dog ikke vil vide af ham, før han foregiver at være søroveren Macoco. Hvad enten han er sammen med the Nicholas Brothers (foregående side) eller sammen med Judy Garland i »Be a Clown«-nummeret (foregående side t.h.) eller alene (herunder) er Kelly suveræn.

Kelly lod sig bl.a. inspirere af Douglas Fairbanks og John Barrymore, men »det gav ikke bonus, og det er min fejl«, har Kelly fortalt. Siden filmens fremkomst i 1949 er dens ry vokset, og »The Pirate« står i dag som en af Minnellis mest vellykkede musicals.



Charles Walters, som Gene Kelly havde arbejdet sammen med på Broadway, fik lov til at instruere »Sommerløjer«, hvis krav på berømmelse skyldes Judy Garland og – især – Gene Kelly. Det er en enkel historie om en teatertosset ung pige, der inviterer en skuespillertrup til at bruge familiegårdens lade som sommerteater.

Og netop i denne lade indtræffer filmens absolutte højdepunkt. Kellys rekvisit er en avis lagt på et knirkende gulv. Lyden af papir sammen med gulvknirken gør Kellys tap-dans til medrivende fornøjelse og nok et vidnesbyrd om hans kunstneriske sikkerhed.

»Jeg trådte ud på det knirkende gulv – og så på avispapiret. Pludselig faldt lydene sammen, og – voila!«



Gene Kelly har meget præcist sagt om sig selv at han var »the Marlon Brando of dancers«, og intet sted er det vel mere indlysende end i balletten »Slaughter on Tenth Avenue« fra filmen »I Rampelys og stjernesvær«, en såkaldt filmbiografi, der aldrig på noget tidspunkt yder den biograferede, Richard Rodgers, retfærdighed.

Balletten stammer fra Rodgers og Harts Broadway-forestilling »On Your Toes« (1936, filmatiseret 1939) med koreografi af George Balanchine og danset af Ray Bolger. Det var en fortælling om to gangstere, der trænger ind i et teater for at skyde en danser. Danseren giver imidlertid dirigenten tegn til at fortsætte musikken, så han kan fortsætte med at danse og dermed undgå at blive ramt, fordi han er for vanskeligt et mål at ramme for gangsterne.

I sin selvbiografi nævner Rodgers, at en af nyskabelserne i forestillingen var, at for første gang var en ballet indkorporeret i en musical comedys libretto.

I filmen har Gene Kelly lavet om på handlingen i balletten og lavet helt ny koreografi til en historie om en hård nyser, der falder for en gade pige. Hendes tidligere sheik er imidlertid jaloux, og han skyder dem begge. De danses af Kelly og Vera-Ellen, der både i denne ballet og senere i »Sømænd på vulkaner« viste sig som en af Kellys bedste partnere. Og uforståeligt er denne ballet ikke inkluderet i nogen antologi.





Mesterværket i Gene Kellys karriere er »Sømand på vulkaner«, en banebrydende og stadig væsentlig musical instrueret og koreograferet af Gene Kelly og Stanley Donen og med hovedroller spillet af Kelly, Vera-Ellen, Frank Sinatra, Betty Garret, Jules Munshin og Ann Miller. Historien om tre marinere på 24 timers orlov i New York begyndte som balletten »Fancy Free« (1944), hvis idé Betty Comden og Adolph Green digtede videre på.

»Jeg regnede virkelig med, at den (filmen) ville blive en milepæl fordi det var hvad jeg som mit udgangspunkt havde. Alt vi præsterede i den film var nyskabende«.

»Sømand på vulkaner« var først og fremmest anderledes, fordi den flyttede meget af historien ud i autentiske miljøer. Der blev filmet i New York i hele tre dage, og for at nå så meget som muligt foregik det under devisen: »fotografer først, spørg om tilladelse senere«.

På billedet herover ses de seks hovedpersoner i dynamisk udfoldelse.





Bedst i »Sømænd på vulkaner« er balletten »A Day in New York«, Kellys intenst sørgmodige lamenteren over ikke at kunne finde sin drømmepige. Balletten dances på toppen af en skyskraber, og den stiliserede New York skyline udnyttes effektivt, som det kan ses på billedet herover.

Femten år efter »Sømænd på vulkaner« forsøgte Kelly og Donen at skabe en selvstændig fortsættelse, men det lykkedes kun delvis. Sinatra sagde nej tak til at medvirke i »På gensyn, gutter« (It's Always Fair Weather«), og produktionsselskabet ville ikke høre tale om at benytte Jules Munshin. I stedet blev det til Dan Dailey og Michael Kidd, der begge to på ekspertmanér evnede at følge Gene Kelly i en smuk og dynamisk CinemaScope-dans med hver sit låg fra skraldespande.



Hvis man nogen sinde lavede en afstemning for at finde ud af, hvilken musical et flertal anser for at være den bedste, så ville valget nok falde på »Syng i sol og regn«.

»Hvad der skete inden for rammehistorien var sandt – med en lille smule komisk overdivelse, selvfølgelig«, har Kelly udtalt.

Filmen er proppet med gode sange skrevet af Arthur Freed (filmens producer) og Nacio Herb Brown engang i tyverne, altså netop den tid filmens historie udspilles i, og skildringen af Hollywoods fortid er både kærligt indforstået, vittig, satirisk og elskværdig. Blandt adskillige højdepunkter er de to bedste følgende:

Titelnummeret (billede øverst t.h.),

hvor Gene Kelly med sang og dans giver udtryk for forelskelsens lykkeberusede virkning. Og:

Det andet højdepunkt er en sekvens fra den meget lange ballet i filmens midte, hvor en ung mand søger til Broadway for at skabe sig en karriere.

Det var oprindelig tanken, at Kellys medspiller i filmen, Donald O'Connor, skulle have medvirket i balletten, men af tidnød kunne dette ikke lade sig gøre, hvorfor Kelly valgte den vidunderlige Cyd Charisse som sin dansepartner i »Broadway-balletten«. På billedet herover samt til højre ses hun og Kelly i karakteristiske scener fra balletten, hun som holdt gangsterdulle i smaragdgrønt trikot, han som naiv ung mand, der har så forfærdelig meget at lære om livet.

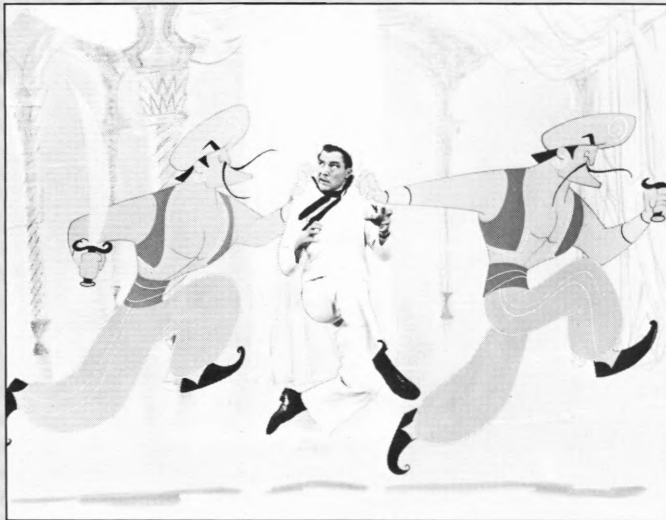
Øverst til højre er Gene Kelly i gang med titelnummeret, som Kelly synger med sin charmerende whiskystemme og med sin dans gør til et absolut højdepunkt i musicalgenren.



I 1951 blev der uddelt seks Oscar-statuetter til »En amerikaner i Paris«. Foruden at vinde den eftertragtede pris som bedste film blev det yderligere til priser for bedste manuskript, bedste farvefoto, bedste musik-side, bedste dekorationer i farver og bedste kostumer til farvefilm. Hvad der nok især imponerede stemmegiverne var den meget lange ballet, som instruktøren Vincente Minnelli sammen med Kelly (der skabte sin egen koreografi) kreerede med udgangspunkt i fransk malerkunst. Til højre Gene Kelly i en dynamisk situation i balletens Toulouse-Lautrec afsnit. Helheden var ambitiøs, opulent og flot – og charmeferladt.



Gene Kellys mest ambitiøse film overhovedet er dog »Invitation to the Dance«. Kelly lavede sin episodefilm i 1952, men først i 1956 blev den udsendt. Det var Kellys erklærede mål at lade en række fremragende europæiske dansere medvirke, men filmens bedste afsnit var – skønt for langt – Kellys eget »Sinbad the Sailor«, der brugte musik af Rimskij-Korsakov og kombinerede Kellys dans med tegnede baggrunde og personer.



Gene Kelly var 63 år, da han overtalte den 77-årige Fred Astaire (dansens Cary Grant, mener Kelly) til at lege vært og i tilgift tage et par dansetrin i kompilationsfilmen »Hollywood, Hollywood«, der lige som sin forgænger »Det er underholdning« brugte klip fra en lang række MGM-musicals og vakte undren på grund af sine unndladelser. Til højre de to aldrende dansere i en scene fra filmen.



BIO-FILMOGRAFI

F. 23.8.1912 i Pittsburgh, Pennsylvania. Optrådte tidligt i foreninger og natklubber, kom i 1938 til New York og fik en lille rolle i skuespillet »Leave It to Me«, og to år senere (1940) fulgte gennembruddet i »Pal Joey«, der førte til en filmkontrakt med David O. Selznick, senere til MGM.

- 1942: For Me and My Gal (I: Busby Berkeley)
- 1943: Pilot No. 5/Pilot nr. 5 (I: George Sidney)
- 1943: DuBarry Was a Lady/Dubarry var en dame (I: Roy Del Ruth)
- 1943: Thousands Cheer/Kærlighed og musik (I: George Sidney)
- 1943: The Cross of Lorraine (I: Tay Garnett)
- 1944: Cover Girl/Pin-up pigen (I: Charles Vidor)
- 1944: Christmas Holiday/En gadepiges historie (I: Robert Siodmak)
- 1945: Anchors Aweigh/Orlov i Hollywood (I: George Sidney)
- 1946: Ziegfeld Follies/Ziegfeld Follies (I: Vincente Minnelli)
- 1947: Living in a Big Way (I: Gregory LaCava)
- 1948: The Pirate/Sørøveren (I: Vincente Minnelli)
- 1948: The Three Musketeers/De tre musketerer (I: George Sidney)
- 1948: Words and Music/I rampelys og stjerneskår (I: Norman Taurog)
- 1949: Take Me Out to the Ball Game/Hendes ni mænd (I: Busby Berkeley)
- 1950: On the Town/Sømænd på vulkaner (I: Gene Kelly, Stanley Donen)
- 1950: The Black Hand (I: Richard Thorpe)
- 1950: Summer Stock/Sommerløjer (I: Charles Walters)
- 1951: An American in Paris/En amerikaner i Paris (I: Vincente Minnelli)
- 1952: It's a Big Country (episoden »Rosita, the Rose«, I: Charles Vidor; øvrige episoder instrueret af Richard Thorpe, John Sturges, Don Weis, Clarence Brown, William A. Wellman og Don Hartman)
- 1952: Singin' in the Rain/Syng i sol og regn (I: Gene Kelly, Stanley Donen)
- 1952: The Devil Makes Three/Autostrada (I: Andrew Marton)
- 1954: Brigadoon (I: Vincente Minnelli)
- 1954: Crest of the Wave = Seagulls Over Sorrento (I: John & Roy Boulting)
- 1955: Deep in My Heart/Deep in My Heart (I: Stanley Donen)
- 1955: It's Always Fair Weather/På gensyn, gutter (I: Gene Kelly, Stanley Donen)
- 1956: Invitation to the Dance (I: Gene Kelly)
- 1957: The Happy Road/Lykkens landevej (I: Gene Kelly)
- 1957: Les Girls/Mine piger fra Paris (I: George Cukor)
- 1958: Marjorie Morningstar/Leg med ilden (I: Irving Rapper)
- 1958: The Tunnel of Love/Hurra! Jeg skal være far (I: Gene Kelly)
- 1960: Inherit the Wind/Solen stod stille (I: Stanley Kramer)
- 1960: Let's Make Love/Let's Make Love (I: George Cukor)
- 1962: Gigot (I: Gene Kelly)
- 1964: What a Way to Go/Sikken en seks-tur (I: J. Lee Thompson)
- 1967: Les demoiselles de Rochefort/Pigerne fra Rochefort (I: Jacques Demy)
- 1967: A Guide for the Married Man/Vejledning i sidespring for ægtemænd (I: Gene Kelly)
- 1969: Hello Dolly/Hello Dolly (I: Gene Kelly)
- 1970: The Cheyenne Social Club/Præriens lysthus (I: Gene Kelly)
- 1973: Forty Carats/40 karat (I: Milton Katselas)
- 1974: That's Entertainment/Det er Underholdning (I: Jack Haley, Jr.)
- 1976: That's Entertainment, Part 2/Hollywood, Hollywood (I: Gene Kelly)
- 1985: That's Dancing (I: Jack Haley, Jr.)

MENNESKET OG MYTEN

AF KAARE SCHMIDT

EFTER ADSKILLIGE FILM INSPIRERET AF KAREN SILKWOOD SAGEN PRÆSENTERER MIKE NICHOLS OG MERYL STREEP DERES BUD PÅ DEN AUTENTISKE HISTORIE: »SILKWOOD«

Enhver anden energi-industri har krævet flere menneskeliv end atomkraften. Hævder a-kraft tilhængerne. Angst er noget følelsesmæssigt, som ikke bør indgå i en saglig diskussion. Slet ikke, når så mange penge er på spil. A-kraft er milliard-investeringer.

Men hvorum alting er, så er angst noget reelt. »Silkwood« handler om angst. Den fortrængte angst hos arbejderne, der dagligt står med de livsfarlige materialer. Angsten, der hos enkelte vokser til en bevidst frygt for, hvad der kan ske. Ikke bare i værste fald, nok så meget hverdagens små doser af bestråling, der af arbejdslederne beroligende sammenlignes med solskoldning. Lidt ubehageligt, men ikke noget alvorligt.

Det er virkelig sket

Karen Silkwood arbejdede på en plutoniumfabrik, hvor atombrændstof genoparbejdes, hvilket siges at være det farligste led i industrien. Hun blev udsat for bestråling flere gange, men hun døde ikke af det. Hun omkom i 1974 ved en bilulykke på vej til et møde med en journalist fra New York Times, som hun ville overlade uds muglet dokumentation for fabrikkens bevidste omgåelse af sikkerhedsbestemmelserne. At det skulle være mord har ikke kunnet bevises. Men hendes død var temmelig belejlig for virksomheden. Karen Silkwood blev a-kraft modstandernes og miljøaktivisternes marty.

Meryl Streep som Karen Silkwood i en scene fra filmen om Karen Silkwoods skæbne

Hun blev også en god historie. Ikke alene i nyhedsmedierne, hvor den gode historie let kan give fakta et skær af fiktion. Også i fiktionsmedierne, hvor den gode historie ikke bliver dårligere af et skær af autenticitet. – Dette er virkelig sket, utroligt men sandt. . .

Det har i mange år været en fast ugebladsgenre. Hunden, der gøede, da dens herre omkom på den anden side af jorden; søskende, der mødtes tilfældigt efter 50 års adskillelse, o.s.v. Vejen er ikke lang tilbage til eventyrets forbyttede børn – som også havde en reel baggrund i datidens mange »illegitime« børn.

De sidste 15 år har det også været en fast genre inden for TV-filmen, hvor autentiske historier, der eksemplificerer nærværende sociale problemer, har givet anledning til mange sobre *human interest* film. Brystkræft, spritkørsel, incest, hustrumishandling, miljøproblemer. Farerne ved a-kraft har været oppe i adskillige af sådanne film. Her er i reglen ikke tale om autentiske historier, men dog stadig om eksemplariske historier. Det nærværende og vedkommende.

»Lad være med at give mig problemer, som jeg ikke kan løse«, siger Karens boyfriend (da hendes engagement i arbejdspladsen vokser deres forhold over hovedet). Det kunne være en karakteristik af de nævnte TV-film. »Små« film, der begrænser sig til emner, som den enkelte *kan* gøre noget ved, selv om det ikke af den grund behøver at være let. At gøre noget ved milliard-industrien a-kraft er ikke let for den enkelte. Men helt umuligt er det ikke. Det viser historien om Karen Silkwood. Selv om hun omkom i for søget, så satte hun en masse i gang. Fabrikken, hvor hun arbejdede, blev lukket et år efter hendes død.

To af filmene om hende er TV-film, »Stærkere end solens stråler« (Stronger than the Sun, England, Michael Apted 1978, dansk TV 10.9.78) og »Sagen Judith Longdon« (The Plutonium Incident, USA, Richard Michaels 1980, dansk TV 17.2.83). Begge viger de tilbage for den autentiske historie, der jo ellers netop er oplagt for TV. Hellere end at udvande det sociale indhold har filmene valgt at holde sig til den eksemplariske fiktion. Fiktionen som sikkerhed mod at blive slået i retten.

En af biograffilm-udgaverne gør det samme, men med den yderligere pointe at historien ændres til noget mere slagkraftigt. »Kina Syndromet« (The China Syndrome, USA, James Bridges 1979) skulle oprindeligt have været »Silkwood« men blev til en bredside mod a-kraft i det hele taget, aktualiseret af Harrisburg ulykken. De små, nærværende perspektiver blev til de store, samfundsskrittiske. En dansk udgave, »Hvem myrder hvem« (Li Vilstrup 1978), falder lidt uden for det her billede. Da vi ikke *har* a-kraft, er det blevet til en »science fiction« advarsel mod at få det i fremtiden.

Trods en hel række forgængere er »Silkwood« således den første film om Silkwood, altså med navns nævnelser. Den har da også haft sit hyr med det, både under produktionen og i den endelige dramatiske udformning.

Mennesket og industrien

Karen Silkwood arbejdede hos Kerr-McGee Corporation, et foretagende af den slags, som vi kender fra »Dollars« på TV til ITT i Chile. Årsomsætning 3,7 milliarder dollars. En opdateret version af storkøbmanden, der ejede alt i den lille flække. Kerr-McGee »ejer« staten Oklahoma. Hovedkvarterets højhus i Oklahoma City omkranses af Robert S. Kerr Avenue og Dean A. McGee Avenue. Robert Kerr blev se-



Den tidligere sangerinde Cher i en scene fra »Silkwood«

nator og kan nu beskues som statue. En af hans efterkommere var Miss Oklahoma i 1983. O.s.v.

Firmaet er en konkret magtfaktor, der på alle leder og kanter forsøgte at spænde ben for filmen. Den bevidstgørelse, som hovedpersonerne gennemløber i filmen, er for en stor del direkte relateret til Kerr-McGee. Gadenavnene nævnes, firmaets magt nævnes som en reel trussel. *This is Kerr-McGee country*. Filmens første offentlige forevisning var her, hvor den foregår, for de mennesker, den handler om. Kerr-McGee frådede.

Firmaets pres spores i filmen. Selv om skurken gives sit autentiske navn – eller netop derfor – så er filmen meget tilbageholdende i fortolkningen af begivenhederne. Hvor der er tvivl, fastholder filmen tvivlen. I de tidligere versioner myrdes Silkwoodpersonen. I »Silkwood« kan vi formode, det er mord, men vi ved det ikke. Vi ved ikke engang om den bestråling, hun udsættes for i sit hjem, virkelig var plantet. Selv om beskrivelsen af arbejdsforholdene ikke lægger fingrene imellem – den skødesløse omgang med plutonium, alarmerne som arbejderne ikke tager sig af o.s.v. – så forekommer det, der skulle være chokerende, underligt perspektivløst.

De tidligere film handlede om a-kraft. »Silkwood« bruger det autentiske til at prøve at karakterisere personen Karen Silkwood. En flirtende, sjusket, slagfærdig arbejderpige, der bliver glødende aktivist og sætter sit liv ind på en sag, som hun kort forinden ville have affærdiget med en vits og et bekendt fingertegn. Det er »Norma Rae« (Martin Ritt 1979) gjort til det væsentlige indhold i »Kina Syndromet« (og det vil også sige den oprindelige ide bag »Kina Syndromet«). Resultatet er ingen af delene.

Vi får alle stadierne i Karens udvikling, fra ligeegyldighed over tvivl til engagement. Hendes historie er helt ned i detaljer beskrevet identisk med Norma Raes. Men vi får ikke besvaret: *hvorfor?* De fleste andre arbejdere er mere pro-

blembevidste end Karen – »Vågner du først op til det nu? Hvad tror du vi arbejder med derovre?« – men de tier af frygt for at miste jobbet. Hvad gør Karens frygt for plutonium stærkere end hendes frygt for at miste jobbet? Bortset fra, at hun ikke ser ud til at frygte at miste jobbet. Men hvorfor så ikke, efter flere rædselsvækkende bestrålinger, bare forlade det?

Menneske og miljø

Filmen prøver at komme bag om myten, bag om det politiske og bag om medie-glamour'en. Bag ved alt det finder den *miljøet*, som der gøres meget ud af. Uoplyste arbejdere, der lever i en blanding af angst, der fortrænges, familieliv, der er gået i stykker, øl, fiske og hornmusik, der blot drukner gamle tømmermænd med nye. En hverdagsrealisme, der går helt ud i billedstilen, bevidst »grimme« billeder af den slidte fabrik, de afpillede boliger og det nøgne landskabs uendelige rækker af dystre kemikaliesiloer. Selv et poetisk totalbillede, hvor hovedpersonerne nyder natten på verandaen er, i stedet for varmt lys på verandaen midt i fløjlsblød nat, blevet til skærende kontrast mellem koldt mørke og en koldt overbelyst veranda. Også Georges Delerues poetiske tenorbanjo-musik har et andet formål, nemlig at fortælle os, at vi er langt ude på landet, blandt simple mennesker midt i højindustrialiseringen.

Som et deprimerende billede på skraldespandslignende livsvilkår er denne beskrivelse mesterlig. Men filmskaberens Mike Nichols' tidligere ellers eminente skuespillerinstruktion mangler gnisten. Han aner intet om disse mennesker. Personerne er udtryk for deres miljø, men de lever ikke. Meryl Streep har alle »arbejderattituderne« men ser ud til at have kæmpet alene med det menneskelige indhold.

Hun læste alt om sagen og snakkede med alle, der havde kendt Karen (Karens boyfriend var konsulent på filmen): »Jeg opdagede hurtigt, at det ikke var til at finde ud af, hvad man skulle tro. Alle, som havde kendt Karen, havde en forskellig opfattelse af hende. Der var nogle få ting, folk var enige om, men der var meget mere, de var uenige om. Det var som at høre om adskillige forskellige kvinder.«*

Problemet nævnes endda i filmen. Hendes ven siger til hende, da han forlader hende: »Du er som to personer. Jeg elsker den ene, men den anden er uudholdelig«. I »Kina Syndromet« ses noget tilsvarende, idet Karen er opdelt i to personer, journalisten og ingeniøren, der bevidstgøres henholdsvis »udefra« og »indefra«. Mike Nichols ser ud til at mene, at forklaringen på personen findes i miljøet, siden han gør så meget ud af den side. Det gør den måske også, men der må stadig være et bud på personen Silkwood, hun må jo adskille sig fra alle de andre i samme miljø.

Meryl Streep fortsætter: »Mike (Nichols) og Nora (Ephron, manus) og Alice (Arlen, manus) og jeg talte hele tiden om filmen i forhold til hendes langsomme opvågning til erkendelse af farerne på fabrikken, og til aktiv indsats. Udfordringen lå i det spørgsmål, hvordan kommer man til at foretage den slags ændringer i sit liv – i modsætning til én, som er engageret fra starten.«*

Det er filmens centrale spørgsmål. Hele dramaet omkring det er sat på benene, men spørgsmålet forbliver et spørgsmål. Det er en stærk film med et væsentligt emne, men det centrale i filmens egen indfaldsvinkel forbliver uafklaret.

* Interview med Meryl Streep ved Charles Champlin, Los Angeles Times Calendar 18.12.1983.

SILKWOOD

Silkwood. USA 1983.

P-selskab: ABC Motion Pictures. **Ex-P:** Buzz Hirsch, Larry Cano. **P:** Mike Nichols, Michael Hausman. **As-P:** Joel Tuber, Tom Stovall. **P-leder:** Richard Brick. **Instr:** Mike Nichols. **Instr-ass:** Michael Hausman, Joel Tuber. **Manus:** Nora Ephron, Alice Arlen. **Foto:** Miroslav Ondricek. **Kamera:** Tom Priestley, Jr. **2nd unit-foto:** Don Reddy. **Farve:** Technicolor; DeLuxe-kopier. **Klip:** Sam O'Steen. **P-tegn:** Patrizia von Brandenstein. **Ark:** Richard James. **Dekor:** Derek Hill, Dennis Peebles. **Kost:** Ann Roth. **Komp/Dir:** Georges Delerue. **Musik-samordner:** Howard Shore. **Musikbånd:** Jack Fitzstephens. **Tone:** Stan Bochner, Dan Lieberstein, Larry Jost, Dick Vorisek, Tom Fleischman.

Medv: Meryl Streep (Karen Silkwood), Kurt Russell (Drew Stephens), Cher (Dolly Pelliker), Craig T. Nelson (Winston), Diana Scarwid (Angela), Fred Ward (Morgan), Ron Silver (Paul Sone), Charles Hallahan (Earl Lapin), Josef Sommer (Max Richter), M. Emmet Walsh (Walt Yarborough), Les Lannom (Jimmy), Richard Hamilton (Georgie), Kent Broadhurst (Carl), J. C. Quinn (Curtis Schultz), David Strathairn (Wesley), Bruce McGill (Mace Hurley), E. Katherine Kerr (Gilda Schultz), Henderson Forsythe (Quincy Bissell), Studie Bond (Thelma Rice), Graham Jarvis (Læge), James Rehborn (læge), Ray Baker (Pete Dawson), Michael Bond (læge), Bill Cobbs, Norm Colvin, Haskell Craver, Kathie Dean, Gary Grubbs, Susan McDaniel, Tana Hensley, Anthony Fernandez, Betty Harper, Tess Harper, Anthony Heald, Nancy Hopton, Betty King, Dan Lindsey, John Martin, Will Patton, Vern Porter, Christopher Saylor, Don Slaton, Tom Stovall.

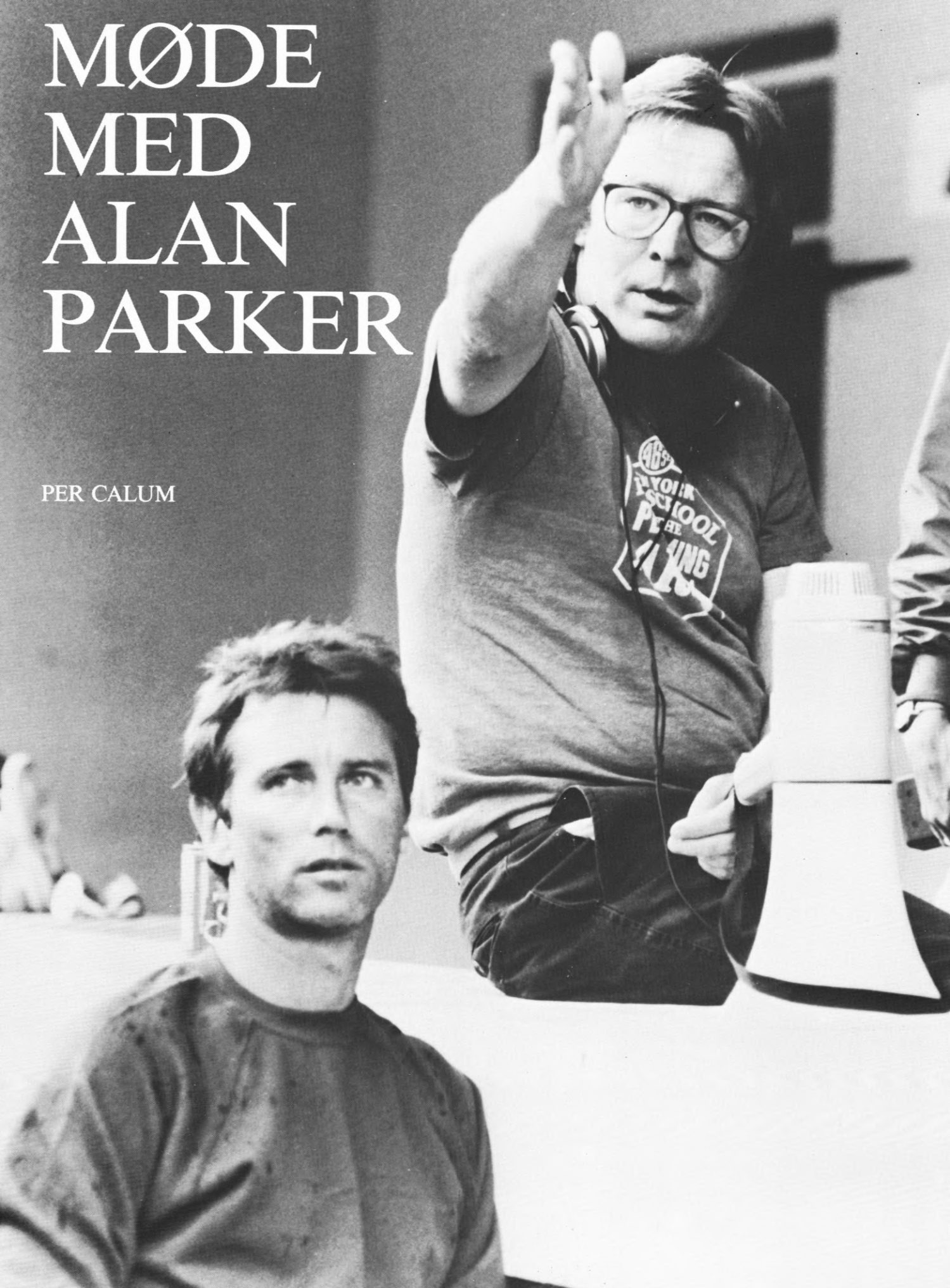
Længde: 131 min. **Udl:** RG Film. **Prem:** 19.4.85 – ABCinema + Palads.

Tid til en kop kaffe og lidt eftertanke – Cher i »Silkwood«



MØDE MED ALAN PARKER

PER CALUM



U middelbart efter at »Birdy« var blevet vist i Cannes, kom filmens nu 41-årige instruktør Alan Parker til København, hvor jeg mødte ham over en frokost sammen med Columbia-Fox' danske pressechef, Elisabeth Lindberg, og efter de indledende forpostfægtninger kunne Alan Parker berette at:

– Modtagelsen i Cannes var fantastisk. Jeg siger det ikke for at lave reklame for filmen, men vi havde en meget fin response i Cannes. Ingen kan huske noget lignende.

Af den ene eller anden grund var de glade, ja begejstrede for filmen. Og jeg er ellers blevet dårligt behandlet i Cannes, af kritikerne, jeg tænker på »Midnight Express«, kritikerne hadede virkelig den film, så man har nok syntes det var synd for mig. Man burde egentlig give mig en særlig pris, for det er min fjerde film, der er med i konkurrence (ud af 6) jo, jeg burde nok have en særlig pris blot for at forsøge så ihærdigt. Først »Bugsy Malone« (debutfilmen), så »Midnight Express« og »Shoot the Moon« og nu »Birdy«. Og »Pink Floyd: The Wall« viste vi i Cannes, men udenfor konkurrence. »Fame« er ikke blevet vist i Cannes. Jeg tror ikke man havde lyst til at lade filmen vise i konkurrencen, den har sikkert forekommet at være for kommerciel.

– **Har du ændret på historien?**

Jeg har flyttet handlingens baggrund til Vietnam (i romanen er det 2. verdenskrig) for at gøre den mere nærværende for et nutidigt publikum. Jeg synes også Vietnam er en bedre krig at bruge, fordi den ikke var en populær krig, og jeg ønskede at sige nogle bestemte ting om Amerika og krigen. Al siger et sted i filmen: »Vi vidste ikke hvad vi gik ind til – alt det John Wayne-pis«. I enhver anden krig ville han have været en helt.

– **Hvad var det, der fik dig til at filme bogen, den forekommer jo at være umulig at filmatisere.**

Jeg var aldrig bange for opgaven, og det mener jeg ikke på nogen storsnudet måde. Det faldt mig bare aldrig ind, at jeg ikke kunne gøre det. Problemet var simpelthen at oversætte bogens poesi til filmisk poesi.

– **Men hvad var det mere specifikt, der gav dig lyst til at lave en film over bogen?**

Venskabet mellem de to fyre. Jeg kunne virkelig identificere mig med det. Det lignede den baggrund, jeg voksede op på i London. En anden årsag var den besættelse, som udvises – besættelsen af fuglene og de erotiske muligheder, der ville være noget af en udfordring, det at fortælle, at denne her knægt er forelsket i en fugl uden at der bliver grin af det, at gøre det smukt og poetisk, og det synes jeg, vi har klaret. Og endelig altså krigen, det faktum at krigen knuser vores liv. Det var alle disse ting, men først og fremmest venskabet, og jeg var vred over at den stupide krig kunne ødelægge det.

– **Jeg har spekuleret lidt over din slutning. Ved den forestilling jeg så, skete der det, da Birdy hopper, og vi tror jo han er flyvegal og at der er langt ned, hvorefter vi i næste klip ser, at der ikke var langt ned og at han er uskadt, at man tror Birdy i alt foregående (på hospitalet) blot har spillet en rolle, har snydt os tilskuere på en vis måde. . .**

Good point. Jeg tror ikke han snyder. Det ville jeg ikke tillade ham. Jeg kan godt lide ham. Jeg tror han er selvisk, ligesom under broen, hvor Al forsøger at komme i bukserne

Matthew Modine og Alan Parker under indspilningen af »Birdy«

på pigen og hvor Birdy blot siger: hva'. Lige som han i slutningen også siger: hva'. Han er en selvisk fyr, hans type behøver ikke verden, og derfor accepterer de ikke, at de skal bidrage med noget til denne verden. De kræver hele tiden selvisk, men ikke falsk.

Jeg ville ikke hverken have en traditionel happy ending eller hvad vi før snakkede om, så jeg rettede mig efter hvad jeg fandt var forløbets sandhed og holdt ham alligevel i live – og så kan jeg i øvrigt godt lide til slut at sige, hold nu op, det er jo bare en film, ikke livet selv. Det er kun Jean-Luc Godard, der mener film er mere væsentlige end livet. Det er jo kun billeder. Men den engelske minearbejderstrejke derimod, det er liv og død, og jeg er bange for at vi i de senere år måske har taget vores job for alvorligt. På det punkt er amerikanerne smarte, og jeg er ellers meget kritisk indstillet over for dem i nogle henseender, mange af deres film bryder jeg mig ikke om, men jeg kan godt lide at de ikke har nogen politisk eller intellektuel holdning til filmmediet. De beskæftiger sig med følelser (Spielberg, Lucas etc.) fordi de aldrig har forstået andet end film, så de er lidt vulgære, og så ser man publikum falde til patten. Folk går ikke ind at se »Ghostbusters«, fordi der er lavet et godt stykke reklamearbejde, de går fordi der sker noget dér, og så er det lige meget hvilken nationalitet filmen har, man reagerer på den. Der var engang, hvor man skulle sige undskyld for sådan noget, fordi det blev betragtet som værende simpelt.

For at kunne lave gode film, så må man have en sund industri. Der er franskmændene gået galt i byen, og de har næsten ødelagt deres filmindustri. Film drejer sig ikke om at skabe kunst, film er håndværk, det er kommercielt. Og med mellemrum kommer der storslået kunst ud af håndværket, men hvis man som udgangspunkt har, at nu vil man lave stor kunst, så bliver det ikke til noget. Spielberg lavede ikke »E.T.«, fordi han ville lave kunst, hvad filmen er, kommerciel kunst, men fordi han kunne lide historien.

Lyder jeg pessimistisk om europæisk film? Det ved jeg ikke om jeg er, men jeg tror man er gået igennem en meget skadelig periode, hvor man har overintellektualiseret et emotionelt medie. Jeg har netop været i Cannes, så derfor starter jeg med at bebrejde franskmændene deres holdning. Film er et vidunderligt medie, men i det øjeblik, det bliver prætentivt, så går det galt. Men jeg er ikke pessimistisk, for der er store talenter.

Jeg havde ingen problemer med at få filmen finansieret. Tri-Star, der er et nyt selskab i Hollywood, havde netop haft en kommerciel succes med »The Natural« med Robert Redford. De spurgte, om jeg havde et projekt, og jeg sagde ja – havde det ikke været for dem, så tror jeg ikke filmen var blevet lavet. Hvis jeg f.eks. var gået den sædvanlige rute, Fox, Paramount, Universal, men hvad Tri-Star ønskede var en *standing ovation*, og de betalte 12 mill. dollars for det. Dickie Attenborough siger altid, at han var ti år om at lave »Gandhi«, men reelt, så var David Lean 18 år om at lave »Gandhi« og Dickie Attenborough var to år om det. Hvad han gjorde var at stjæle de 18 år som David Lean havde brugt. Med hensyn til »Birdy«, så læste jeg bogen, da den udkom, men jeg tænkte ikke hver uge desperat på at filme den. Det skete bare. Tri-Star spurgte, hvad jeg ville lave og sagde, de ville give mig pengene, og jeg sagde, jeg har dette her emne, og så købte de rettighederne. Det var et lykkeligt sammentræf. De ville have mig til at lave en film, og vi havde dette usædvanlige emne, for helt ærligt, så ville den ikke være blevet lavet på anden vis.

Der var engang, hvor man bare kunne lave en god film og skabe en profit for producenterne, men . . . de er der kun for pengenes skyld. De giver mig lejlighed til at lege med min kunst fordi de er ude efter pengene, og det kan jeg egentlig meget godt lide. Jeg begynder først at bekymre mig, hvis de ikke får pengene hjem, for hvis de er i vanskeligheder, så kan jeg ikke få lejlighed til at lave min type film. Derfor elsker jeg, at de har succes.

I England har vi ikke noget stort publikum til at gå i biografen, så det der sker er at næsten alle, størsteparten af talentmassen, som er ganske betragtelig, arbejder med TV, og vores TV er bedre end noget andet lands, og hvis man er politisk engageret som f.eks. Ken Loach, hvorfor skulle man så ønske sig at arbejde med film? Folk siger at man ikke kan have et marxistisk syn på tingene og arbejde med film, men vi laver en masse, det er bare ikke film men TV.

- Det lyder lidt som om, hvis du vil sige noget har et budskab, så går man til TV, og hvis man vil hylde sit eget ego, så laver man film.

Nej, jeg mener skam mine film har noget at sige folk. Som kunstner, og det er en betegnelse, jeg kun bruger udenfor England, så bliver mine film værdsat overalt i verden. Det gør de ikke på TV, der for øjeblikket er et meget primitivt medie, så derfor vil jeg ikke have mine film vist på TV. Men selvfølgelig er det ego for mig, at filmene ses over hele verden.

TV har ikke for øjeblikket pengene til at gøre tingene ordentligt, at belyse noget rigtigt, tager tid, koster penge. At arbejde med skuespillerne tager tid, og tid koster penge. »Birdy« blev lavet med seks måneders forberedelse og tre måneders optagelser.

De seks måneder indebærer ikke prøver med skuespillerne. Der er kun en uges prøver med dem. Det er kun arkitekten, der hele perioden igennem arbejder sammen med mig. Fotografen og jeg talte sammen om filmen i god tid forinden, et halvt år før, men han kom ikke op på kontoret hveranden dag. Der er alligevel ikke noget for ham at lave. Vi ville gerne have lavet filmen i sort-hvid, jeg sagde til Tri-Star: Jeg har virkelig god idé, lad os lave filmen i sort-hvid, og de sagde: »Prøv hos Paramount«. Man kan ikke sælge film til amerikansk TV, hvis de ikke er i farver.

- Hvad bliver den næste film?

Jeg kunne tænke mig at lave en thriller, det har jeg aldrig lavet. Jeg skriver en smule. I Cannes så jeg Clint Eastwoods film, og jeg ville elske at lave en western. Jeg forstår ikke dem, der altid vil lave den samme slags film. Temaerne kan være der, men. . .

- Hvilke temaer?

Tja, de varierer alt efter hvilket land jeg befinder mig i. Alvorlig talt, så tror jeg det har noget at gøre med mennesker, der er fanget og gerne vil ud.



Matthew Modine i fuglestilling.
En scene fra »Birdy«.
Til højre Alan Parker sammen med Matthew
Modine





BIRDY

Mesterfotografen Nestor Almendros – som er omtalt andetsteds i dette nummer af Kosmorama – har funderet lidt over farligheden i at filmatisere romaner, der allerede er berømte. Han sammenligner det med at man f.eks. laver en marmorskulptur af Mona Lisa. Og hvorfor skulle man i grunden gøre det; hvilken interesse kunne det have bortset fra det rent *kuriose*.

Nu er det imidlertid sådan, inden for filmindustrien, at kuriosa af denne art hører til de mere gængse varer og det hører, som bekendt, til normal skik og brug, at en roman, så snart den har opnået passende salgstal, straks filmatiseres.

William Whartons roman »Birdy« fra 1978 ville sikkert allerede forlængst være blevet filmatiseret, hvis det da ikke lige var fordi den egentlig ikke egner sig til at filmatisere. Den ejer mange af ingredienserne i Ken Kesey's »One Flew Over the Cuckoo's Nest« (Gøgereden) – galskab og sundhed i den bedste af verdener – og har vundet sig et trofast og begejstret publikum. Men den er skrevet som en slags *stream of consciousness* med bogens to hovedpersoner som skiftende fortællere. Og med en overmåde detaljeret beskrivelse af fugles – specielt duer og kanariefugles – liv og adfærd.

Hvad skal man stille op med et sådant indhold, hvis man ønsker at ens film skal holde sig til nogenlunde normallængde og hvis man har planer om at nå samme store publikum som bogen? Man koncentrerer sig selvfølgelig om det væsentlige, hvilket i dette tilfælde vil sige, at man trækker de ting ud, som man mener er væsentlige for *historien* og dropper det alt for langsommelige og besværlige.

Alan Parker havde allerede lejlighed til at læse romanen i korrekturform, men fandt ikke på daværende tidspunkt, at han ville kunne lave en film over »Birdy«. Senere – nærmere bestemt i 1983 – fik han imidlertid tilsendt et filmmanuskript, som forfatterne Sandy Kroopf og Jack Behr havde skrevet. Og som han åbenbart mente var godt nok.

Et eventyr om krig og ungdom og flugt og venskab.

Efter at have fået ødelagt den ene halvdel af ansigtet i Vietnam, er Al Columbato (Nicolas Cage) nu tilbage i USA for at gennemgå nogle operationer. Han kaldes til et psykiatrisk

Birdy og Perta. Åbenbart for at undgå misforståelser har Alan Parker valgt at kalde fuglen »Perta« i stedet for romanens mere sigende »Birdy«

militærhospital, hvor det viser sig, at hans barndomsven, kaldet *Birdy*, befinder sig. Lukket inde i en celle, hvor han sidder og kryber sammen i forvredne stillinger. Og ude af stand til at kommunikere med omverdenen, tilsyneladende.

En lækkerbisen for hospitalets chefpsykiater major Weiss (John Harbins), der imidlertid ikke er klar over at hans patient kaldes »Birdy« og derfor ikke har nogen anelse om hvad det er, der foregår indeni ham.

Birdy (Matthew Modine) tror han er en fugl. Hans oplevelser i Vietnam har fået ham til at vælge en udvej, som allerede længe inden har fristet ham svært: at forlade vort gumpetunge og æstetisk uskønne hylster til fordel for en tilværelse som fugl. I årevis har han eksperimenteret med forskellige flyvemodeller og studeret fuglenes væsen og teknik. Med stadig større undren har han betragtet den menneskelige adfærd: på det seksuelle område, for eksempel, som dog burde kunne interessere ham, har han kun mild ironi tilovers for selve samlejet, og bryster er for ham kun forstørrede mælkekirtler.

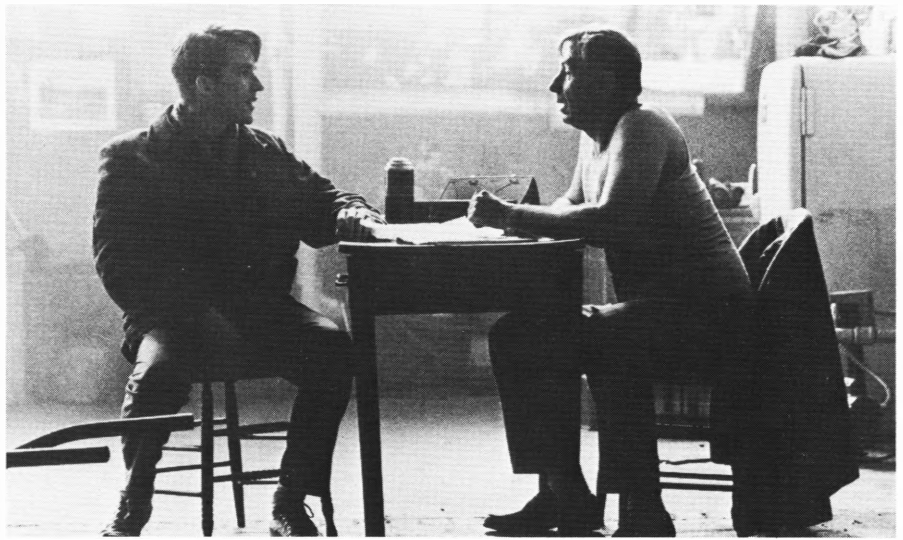
Alt dette får vi at vide af Al, der, i sine bestræbelser på at få en eller anden form for kontakt med Birdy, før den onde doktor finder ud af hvilket interessant tilfælde, hans hospital råder over, sidder i cellen og fortæller om deres fælles oplevelser.

I Alan Parkers version har »Birdy« fået en særlig drejning hen imod *ven-skabet*. Der er betydelig mere sundhed i den, end der er i romanens fascinerende sygelige identifikation med fuglenes verden. Alene Birdys forelskelse i yndlingsfuglen Birdie (!) som efterhånden bliver til en ren seksuel betagelse, er skræmmende – og en anelse farlig i al sin forståelige anormalitet.

Problemet med Alan Parker som filminstruktør er nok, at han er for sund – i forhold til de ambitioner, han tydeligvis har om at være stor og mærkelig. Hans valg af emner er en smule *altmodisch* for en mand, der har en svaghed for visioner og hans måde at instruere på er bastant og håndværksmæssig, snarere end Ken Russellsk gennemgribende. Et eksempel på hans ikke alt for sikre dømmekraft er, at han har bibeholdt det oprindelige filmmanuskripts ændring af 2. Verdenskrig til Vietnam-krigen, hvilket snarere gør beretningen uaktuel end det bringer den up-to-date.

Men fordi man er lidt tung, kan man jo godt drømme om at flyve.

Jan Kornum Larsen



BIRDY

Birdy. USA 1985.

P-selskab: Tri-Stars. **Ex-P:** David Manson. **P:** Alan Marshall. **As-P:** Ned Kopp. **I-leder:** Nancy Giebink. **P-samordner:** David Lamb. **Instr:** Alan Parker. **Instr-ass:** Chris Soldo, Tom Davies. **Stunt-instr:** James Arnett. **Manus:** Sandy Kroopf, Jack Behr. **Efter:** Roman af William Wharton: »Birdy«. **Foto:** Michael Seresin. **Kamera:** Michael Roberts. **Farve:** Metrocolor. **Supplerende foto:** Jan d'Alquen, Joseph Coffey. **Supolerende kamera:** Robert Hillman, Alec Hirschfeld. **2nd unit-kamera:** Terry Morrison. **Steadicam:** Larry McConkey, Ted Churchill, Charlie Hammersmith. **Luftfoto:** David Butler. **Klip:** Gerry Hambling. **P-tegn:** Geoffrey Kirkland. **Ark:** Armin Ganz, Stu Campbell. **Dekor:** George R. Nelson. **Rekvis:** George Zimninsky. **Kost:** Kristi Zea. **Musik:** Peter Gabriel. **Tone:** David MacMillan, Eddy Joseph, Bill Rowe. **Lyd-E:** Peter Pennell, David Grimsdale. **Sp-E:** Cliff Wenger, Bob Harman. **Fugletræner:** Gary Gero.

Medv: Matthew Modine (Birdy), Nicolas Cage (Al Columbato), John Harbins (Dr. Weiss), Sandy Baron (Mr. Columbato), Karen Young (Hannah Rourke), Bruno Kirby (Renaldi), Nancy Fish (Mrs. Prevost), George Buck (Birdys far), Dolores Sage (Birdys mor), Robert L. Ryan (Joe Sagessa), James Santini (Mario Columbato), Maude Winchester (Doris Robinson), Marshall Bell (Ronsky), Elizabeth Whitcraft (Rosanne), Sandra Beall (Shirley), Victoria Nekko (Claire), Crystal Field (Mrs. Columbato), John Brumfield (Mr. Kohler), Joe Lerer (Militærlege), Alice Truscott, Ed Taylor, Irving Selbst, Steve Lippe, William Clark, James Pruett, Priscilla Alden, Howard Kinsley, Robert Diamond, Bud Seese, Ray Pili, Lawrence J. McKenna, David W. Kuhn, Kevin P. Kuhn, Ronald Distefano, Larry Hochman, Guy Jones, Erskine Morgan, Ramona Bajema, Maurice Frizzell, Jr., Donald Sims, Richard Mason, Charles A. Tamburro, Rick Holley, Harry Hauss, Mark Simpson, Clark Taylor, Michael Runyard, Reid Rondell, Mic Rodgers, Michael Shaner, Tim Davis.

Længde: 120 min., 3290 m. **Censur:** Gul. **Udl:** Columbia-Fox. **Prem:** 24.5.85 – Grand.

Birdy (Matthew Modine) og Al (Nicolas Cage) i cellen, omgivet af alle de baseball-bolde, som Birdys mor i tidens løb har samlet sammen



STØTTEN DER BLEV

**På baggrund af
filminstitutbestyrelsens
drastiske nedskæring af
importstøtten til væsentlige
udenlandske film redegør
medlem af importudvalget,
Asbjørn Skytte, om den førte
politik og dens slagside på
dette vigtige område**

Det udvalg, der i 1937 var ned-sat under ledelse af Robert Hove for at forberede den filmlov, der trådte i kraft året efter, havde som sin hovedtanke oprettelsen af en Statens Filmcentral. Udvalget var et langt stykke ad vejen delt i to grupper med hver sin skarpt adskilte opfattelse. På den ene side den fløj, som Hove tegnede, der gik varmt ind for statsmonopolisering med en filmcentral, der overtog enhver form for filmdistribution i Danmark; på den anden side en konservativ fløj, som ville bevare den frie konkurrence og indskrænke filmcentralens virke til at omfatte kultur- og kortfilm af oplysende art og i alternativ distribution til institutioner og foreninger.

Og som det i reglen går i dette land, hvor man er eksperter i at vedtage halvt gennemtænkte, perspektivfattige og lunkne løsninger, fik denne højrefløj sin vilje gennem et kompromis, som ganske vist åbnede en mulighed for, at filmcentralen også kunne distribuere spillefilm, men i praksis fik dette aldrig betydning. Filmcentralen fandt hurtigt den profil, som siden har kendetegnet den med hovedvægten lagt på den oplysende, i reglen korte kulturfilm, distribueret til læreanstalter og foreninger i 16 mm.

I denne rolle har centralen helt afgjort haft enorm værdi for den del af filmkulturen, som blev dens område, men vigtigt i denne sammenhæng er, hvad den ikke blev til. Den har aldrig kunnet blande sig i den kommercielle distribution i 35 mm-formatet til biograferne, og dens udbud af spillefilm har i det hele taget alle dage været begrænset.

Højrefløjens hovedargument for at bevare den frie næring på biografområdet var dengang, at en statsmonopolisering sandelig ikke var nødvendig, idet alle væsentlige udenlandske film jo allerede i det private markedes regi blev indkøbt til dansk distribution, så hvorfor lave om på noget, der fungerede tilfredsstillende? I det omfang, man kunne overskue den globale filmproduktion på det givne tidspunkt, holdt dette argument skam godt nok vand. Man kendte jo dengang endnu ikke til den overordentligt rige aktivitet i orienten, frem for alt den japanske film, hvor mesterinstruktører som Ozu og Mizoguchi allerede havde flere års produktion bag sig. Man valgte altså den typisk dan-

ske løsning med lidt tjah på den ene side og lidt øh-bøh på den anden.

I dag kunne man sandelig ønske sig, at de gode politikere ikke havde handlet så kortsigtet, men i stedet havde valgt den samme løsning som i Norge, hvor man nu i årtier har haft en central styring af distribution og biografdrift i kommunalt regi – eller blot den samme som i Sverige, hvor staten ikke er bange for at supplere det private markedes mangelfulde dækning med en statsstyret distribution og forevisning.

I Danmark har tingene fået lov at gå deres egen skæve gang i den frie konkurrences højhellige navn – med det resultat, at den private distributions dækning af det udenlandske markedes væsentlige filmkunst støt og stadigt er blevet ringere, samt at forstads- og provinsbiografer har fået lov at gå nenedom og hjem på stribe, uden at nogen rigtig har turdet skære igennem og gøre noget forsøg på at vende denne triste udvikling.

Da Kosmorama sidst beskæftigede sig med filmimporten i Kaare Schmidts artikel, »Sådan fungerer importstøtten«, nr. 140, vinter 1978, var denne skævhed i den filmkulturelle udbredelse allerede udtalt; siden er det blot blevet endnu værre. Til trods for, at Det danske Filminstitut siden 1972 har støttet den kunstnerisk værdifulde udenlandske film, hvilket de skiftende filmlove utvetydigt har pålagt det at gøre, så er man aldrig nået videre end til sædvanlige halvfærdige lappeløsninger. Siden 1974 har instituttet betjent sig af et importudvalg, som har vurderet de respektive film og uddelt de respektive præmieringer efter skiftende kriterier. Og det er såmænd udmærket nok, hvis ellers der er penge nok. Men det har der aldrig været.

Til og med 1980 uddeltes støtten som garantier, der skulle betaales tilbage, hvis filmen gav overskud. Men i 1980 tog man hele systemet op til revision, fordi man var klar over, at det på mange måder fungerede utilfredsstillende. Frem for alt var der ét problem, der stak i øjnene: at en lang række af de støttede film sjældent kom videre end den københavnske premierebiograf, som dengang typisk var Grand, Dagmar og Delta. En af forklaringerne kunne være, at en videre distribution ud i landet ikke var særlig attraktiv for udlejeren, hvis hovedparten af de i forvejen beskedne indtægter skulle leveres tilbage til Filminstituttet. Man vedtog derfor en ny ordning, hvorefter støtten blev

Til venstre Christine Buchegger i en scene fra Ingmar Bergmans »Fra marionetternes liv«

VÆK

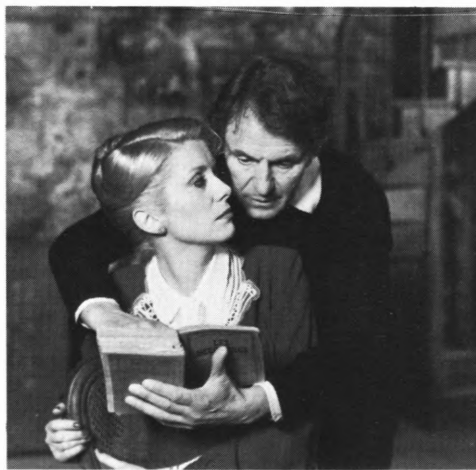
fastsat til kr. 40.000 som fast beløb, og den blev givet som gave og skulle således ikke betales tilbage, uanset hvordan det gik filmen på det danske biografmarked.

Siden denne ordning trådte i kraft har jeg siddet som medlem af importudvalget, udpeget af Sammenslutningen af danske Filmklubber, og jeg har derfor et førstehånds kendskab til den videre udvikling. Efter to år stod det klart for udvalget, at denne 40.000 kroners én-gang-for-alle forhåndsstøtte var utilfredsstillende at arbejde med. Især belastede ordningen udvalgets næse for at vurdere den enkelte films kommercielle muligheder. Ved flere lejligheder kom vi faktisk for skade at støtte film, som siden gik strygende, og vi følte naturligvis i bagklogskabens forklarende lys, at disse penge i stedet burde have været tildelt andre film, som havde fået nej, fordi kassen var tom. Og det skal ingen hemmelighed være, at det eksempel, der slog hovedet på sømmet, var at vi kom til at støtte Nordisk Films import af »Don Giovanni«, og det siden hen viste sig at være en ren foræring. Der var ligesom ikke rigtig nogen grund til at stikke penge direkte i lommen på dansk films gigant, vel?

Under drøftelser i et internt arbejdsudvalg med deltagelse fra instituttets bestyrelse og administration samt fra importudvalget nåede vi derefter frem til den ordning, som siden har fungeret. Nu gives pengene retrospektivt som en form for tabsudling mod importørens dokumentation af dette tab, men selvfølgelig tillige stadig ud fra en vurdering af filmens kunstneriske status. Beløbet kan variere fra 10.000 til 50.000 kr., men der er stadig ikke penge nok i den samlede pulje, så der kan sjældent gives fuld dækning. Ofte er der endog blot tale om det berømte hæfteplaster til manden, der er forbrændt over hele kroppen. Samtidig åbner denne ordning stadig mulighed for i særlige tilfælde at give en forhåndsstøtte på 25.000 kr., d.v.s. før der er skrevet kontrakt på filmen, men den er kun kommet til udbetaling i ét enkelt tilfælde.

Som sagt har hele importsystemet i årevis fungeret utilstrækkeligt. Dette måles naturligvis tydeligt i hullerne i den tilstrømning af udenlandske film, som i de seneste år i stigende grad har fået tilfældighedens præg. Hvis vi blot kaster blikket på etablerede filmland som Italien og Frankrig, kan vi konstatere, at nye film af etablerede kunstnere som f.eks. Bernardo Berto-

Herunder: Loseys
»Don Giovanni«
(1979) og Truffauts
»Den sidste metro«
(1980) - to film der
fik støtte uden at
have behov for det.
Til højre: Hallströms
»To fyre og en pige«
(1983), Gutiérrez
Aragons »Dæmo-
nerne i haven«
(1983) og Bergmans
»Fra marionetternes
liv« (1980), der for-
tjent fik støtte



Til højre: Antonionis
»Identificazione di
una donna« (1982),
som først nu, tre år
senere er blevet så
billig, at en dansk
importør tør binde an
med at købe den



Importstøttede film 1978-85

| | Titel | Importør | Støttebeløb | | | | |
|------------------------|--|---------------------------|--------------------|---|--------------------------------|----------------------|---------------|
| 1978 | Franz Blums forræelse | Biografen i Huset | 28.864 | 1982 | Loulou | Klaptræet | 40.000 |
| | Harlan County, USA | Biografen i Huset | 40.000 | | Tess | Kærne Film | 40.000 |
| | Den ene synger . . . | Biografen i huset | 36.800 | | La vie devant soi | Klaptræet | 40.000 |
| | Hovedrollen | Kollektiv Film | 31.200 | | Passione d'amore | Bellevue Film | 40.000 |
| | Opstigningen | Dan-Ina Film | 20.000 | | Den fortabte datters hjemkomst | Kommunefilm/CBT | 40.000 |
| | Tyskland i efteråret | Kollektiv Film | 49.600 | | De Witte - landsbyens lømmel | Chs-film | 20.000 |
| | Paule Pauländer | Kollektiv Film | 21.600 | | Jernmanden | Camera film | 40.000 |
| | Den amerikanske ven | HTM Film | 30.000 | | Fortæl mig en gåde | Biografen i Huset | 40.000 |
| | Alle eller ingen | Dansk Filmcentrum | 28.400 | | Vidnet | Dan-Ina Film | 40.000 |
| | Ikke forsonet + Brudgommen, skuespillerinden og alfonsen | Kollektiv film | 20.000 | | Ildsjælen | Nordisk Film | 20.000 |
| | Petschilawotschki | Crone Film | 25.000 | | Best Boy | HTM Film | 20.000 |
| | I alt i 1978 | | 331.464 | | En nat ved havet | Vester Vov-Vov | 12.500 |
| | | | | | Blomstrende tider | Bellevue Film | 39.549 |
| | | | | | Lysår herfra | Bellevue Film | 40.000 |
| | | | | | På firmaets regning | Jesper Film | 20.000 |
| | | | | | I alt i 1982 | | 492.049 |
| 1979 | Hellere aktiv i dag - end radioaktiv i morgen | Filmcentrum | 28.000 | 1983 | Mistænkt | Kærne Film | 40.000 |
| | Det grønne værelse | Dagmar | 25.000 | | Fitzcarraldo | Kærne Film | 20.000 |
| | Opening Night | Dagmar | 40.000 | | Montenegro | Dansk-Svensk Film | 20.000 |
| | Jægerne | Kollektiv Film | 15.000 | | Lille Ida | Chs-film | 15.000 |
| | Kærlighed er koldere end døden | Kollektiv Film | 10.000 | | Pilotens hustru | Alliance Film | 30.000 |
| | Forellerne | HTM Film | 10.000 | | Den umulige drøm | Panorama Film | 50.000 |
| | Harens år | Camera Film | 25.654 | | Bad timing | HTM Film | 30.000 |
| | En meget moralsk nat | Delta Film | 15.000 | | I alt i 1983 | | 205.000 |
| | Alambriata | Chs-film | 36.000 | 1984 | Pesten guder | Kollektiv film | 10.000 |
| | Scarface | Camera Film | 19.000 | | Bourksassa-Ourbangui | Klaptræet | 30.000 |
| | Arven | Dagmar | 35.000 | | Querelle | Kollektiv film | 30.000 |
| | Kniven i hovedet | Kollektiv Film | 18.000 | | Andre måder | Dan-Ina Film | 20.000 |
| | Det forjættede land | Kylop Film | 40.000 | | Tiden står stille | Dan-Ina film | 40.000 |
| | Molière | Jesper Film | 40.000 | | Den lille bande | HTM Film | 20.000 |
| | Den uskyldige | HTM Film | 35.000 | | Dæmonerne i haven | HTM Film | 50.000 |
| | I alt i 1979 | | 501.654 | | Lena og Madeleine | Klaptræet | 30.000 |
| | | | Alsino og kondoren | | Bellevue Film | 30.000 | |
| 1980 | Nådeskuddet | Biografen i Huset | 30.000 | | Pickpocket | Jesper Film | 20.000 |
| | Angi Vera | Biografen i Huset | 30.000 | | 1789 | Vester Vov-Vov | 25.000 |
| | Peppermint Soda | HTM Film | 30.000 | | Tegnerens kontrakt | Constantin Film | 30.000 |
| | Europæerne | Jesper Film | 28.500 | | Bolwieser | Kollektiv Film | 20.000 |
| | Orkesterprøven | Jesper Film | 25.000 | | To fyre og en pige | Jesper film | 25.000 |
| | Jimmie Blacksmith | Canis Film | 10.000 | | Local Hero | Metronome Film | 25.000 |
| | Marmormanden | Kollektiv Film | 46.000 | | Fornavn Carmen | Bellevue Film | 30.000 |
| | Bomsalva | I/S Virkelyst | 50.000 | Jagten på Gregorio Cortez | Panorama Film | 50.000 | |
| | Hungerår | Kollektiv film | 27.000 | Balladen om Narayama | Panorama Film | 40.000 | |
| | Undervejs | Partner & Ko. | 15.000 | Atomic Station | Vester Vov-Vov | 25.000 | |
| | Spejlet | Dan-Ina Film | 40.000 | I alt i 1984 | | 550.000 | |
| | Byen tørlægges | Bellevue Film | 10.000 | 1985 | Nostalghia | Camera Film | 50.000 |
| | Ondt blod | HTM Film | 35.000 | | Hjertets glød | Dan-Ina Film | 30.000 |
| | I alt i 1980 | | 376.500 | | Morderen | Carina Film | 50.000 |
| | | | | | Huset | Kommunefilm | 15.000 |
| | 1981 | Vandringsmanden (Stalker) | Dan-Ina Film | | 40.000 | De hellige enfoldige | Bellevue Film |
| Black Jack | | Dan-Ina Film | 40.000 | | Koyaanisquatsi | Fenris Film | 30.000 |
| Land og sønner | | Nordisk Film | 40.000 | | Foreløbig i 1985 | | 215.000 |
| Den sidste metro | | Dansk-Svensk Film | 40.000 | | (Der er 250.000 kr. i alt) | | |
| Fra marionetternes liv | | Jesper Film | 40.000 | Note: I forbindelse med Kaare Schmidts artikel i Kosmorama 140 bragtes en liste over importstøttede film i perioden 1974/75 til 1977/78. Her bliver den ajourført. Når en række skandinaviske film generelt siden 1981 ligger på lavere støtte, skyldes det i de fleste tilfælde, at de tillige har modtaget støtte fra Nordisk Ministerråds pulje. I tilfældene »De Witte« og »Den lille bande« er der støttet med et tilsvarende beløb fra børnefilmudvalget. | | | |
| Prostitueret | | HTM Film | 40.000 | | | | |
| Min onkel fra Amerika | | Bellevue Film | 40.000 | | | | |
| Landsbytøsen | | Kommunefilm/CBT | 40.000 | | | | |
| Kvinden der græder | | Kommunefilm/CBT | 40.000 | | | | |
| Don Giovanni | | Nordisk Film | 40.000 | | | | |
| Uden bedøvelse | | Kommunefilm | 40.000 | | | | |
| I alt i 1981 | | | 440.000 | | | | |

lucci, Francesco Rosi, Ermanno Olmi, Brødrene Taviani, Jean-Luc Godard, Claude Sautet og Maurice Pialat ikke længere som en ganske given og naturlig ting importeres, for slet ikke at tale om disse landes helt nye og spændende navne. Vi måtte vente flere år på at stifte bekendtskab med Bertrand Tavernier og næsten to år på Fellinis nyeste »Og skibet sejler«.

Man ved også – f.eks. fra Filmmuseets netop afviklede serie – at der sker ret så spændende ting i Spanien, men kun en lille håndfuld er nået hertil i de senere år. Og den lige så spændende unge filmkunst i Vesttyskland kommer også kun hertil i spredt fægtning. For slet ikke at tale om andre EF-lande som Holland og Belgien, hele Østblokken, Japan og Indien.

Med hensyn til vore skandinaviske broderlande sker der lidt mere, og der er udsigt til en yderligere aktivitetsstigning. Siden 1981 har Nordisk Ministerråd afsat et årligt beløb til gensidig udbredelse af filmproduktionen inden for Skandinavien. Især har Island herhjemme nydt godt af dette; i mindre (og for ringe) grad Sverige, Norge og Finland endnu næsten ikke. I øvrigt peger de løbende sammenligninger i retning af, at Danmark i disse år er det interessanteste filmland i Skandinavien, hvilket derfor nok gør dette tab lidt lettere at bære.

Til trods for de seneste års omsigribende biograflukninger og almindelig nedgang i besøgstallene under videoens og satelliternes hastigt fremadskridende skygger er der dog faktisk en stilfærdig, men ikke desto mindre støt og positiv udvikling at spore. Interessen for sober, seriøs og engagerende filmkunst er i vækst. Dette ses ikke blot i den succes, som gode amerikanske film som »Sophie's Choice« og »The World According to Garp« har kunnet fremvise, men også film fra andre lande har kunnet finde et stigende og trofast publikum. F.eks. har film som Sauras »Carmen«, Tavianiernes »San Lorenzo natten«, Rohmers »Pauline på stranden« og Chéreaus »Den sårede mand« ikke haft behov for støtte efter indførelsen af tabsudligningen.

Rundt omkring i landet opstår der for tiden interessegrupper, som kæmper for at bevare den lokale biograf, så muligheden for at se film på det rigtige lærred ikke fratages dem. I nogle tilfælde (for få desværre) lykkes det at få kommunen til at gå ind med støtte eller direkte overtagelse af driften; i andre tilfælde, f.eks. Den lille biograf i Silkeborg og Victoria Teatret i Sorø

har man dannet interessentskaber, der kører biffen videre – idealistisk, altruistisk og i flere tilfælde helt uden løn for det arbejde, der lægges i sagen. Disse nye biografdirektører véd, i modsætning til de forsteninger, der har overlevet fra filmens gyldne årtier, da biografdrift var en god forretning – helt automatisk og uanset, hvad man spillede, at i dag går den ikke bare med den traditionelle annoncekliché i den lokale avis. Næh, der skal slås på tromme og trykkes på helt andre knapper. Og det bliver der med stor entusiasme gennem lokalradioer, udgivelse af specialbrochurer m.m. Og det er oftest i disse kredse den seriøse film, der agiteres for. Klaptræets model med flere biograf-sale plus en café med moderigtig helsekost til rimelige priser er ligeledes

Uddrag af

Lov om film

§ 1. Lovens formål er at fremme filmkunst og filmkultur i Danmark.

§ 2. Det danske filminstitut har for så vidt angår spillefilm følgende opgaver:

...

3) at yde støtte til import, distribution og forevisning af kunstnerisk værdifulde film og film, der skønnes særligt egnede for børn og unge.

ved at brede sig. I Aarhus har man Øst for Paradis, som nu er så veletableret, at den selv kan importere film, og ofte har den penge med i Grands og Klaptræets importer. I Odense er der fuld fart på i Café Biografen, som har til huse i det nye kulturcenter, Brandts Klædefabrik, og som netop har opkøbt Jesper Filmudlejning. Og i Aalborg/Nørresundby er det Biografen, der tegner denne udvikling. I byer som Vejle og Esbjerg er der nye art cinemas med tilhørende café på vej, mens det i byer som Hjørring og Svendborg er store og veletablerede filmklubber, som har overtaget udbredelsen af filmkunsten i egne lokaler. Endelig skal det retfærdigvis nævnes, at der findes kommuner, der opfylder deres filmkulturelle forpligtelser: eksempelvis Herlev Teaterbio og Reprise

Teatret i Holte, og i Lyngby har kommunen netop åbnet en ny art cinema i Lyngby-centret; den administreres af det lokale bibliotek i samarbejde med den i forvejen eksisterende kommercielle biograf.

Men trods denne græsrodsgrøde og inspirerende fremdrift i interessen for den gode og seriøse film har det altså ikke medført en tilsvarende vækst i importen. Dette skyldes bl.a., at en lignende udvikling finder sted i andre lande. Og når den vellykkede kunstneriske film opnår et lille, men trofast publikum i alle lande, så stiger prisen naturligvis tilsvarende.

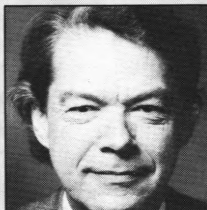
Et eksempel: Når en film som Wim Wenders' »Paris Texas« går hen og vinder guldpalmer i Cannes, stiger efterspørgslen og dermed prisen automatisk. Med 25.000 \$ i licens (= 262.606 Dkr.) og udgifter til kopier, fragt, oversættelse, tekstprægning af 5 kopier samt plakater, stills og annoncering var importørernes (Kærne og Camera Film) samlede investering 615.942 kr. Trods stor tilstrømning på premiereteatret Grand kunne denne film efter tre måneders kørsel derfor stadig fremvise et underskud på over 100.000 kr. Med andre ord kan selv en kommerciel succes være en risikabel satsning, og går den ikke, kan den være katastrofal for den lille importør og den lille art cinema.

Denne situation kunne så netop afhjælpes gennem en øget økonomisk indsats fra filminstitutts side. I januar måned mødtes importudvalget med bestyrelsen for at redegøre for dette behov, men fik i stedet at vide, at man tværtimod havde skåret støtbeløbet ned fra sidste års 550.000 til 250.000 kr. i år!

»... et hårdnakket rygte vil vide, at pengene til import er blevet brugt til noget andet. Til en ny mixerpult på Filmskolen. Det må dog være en god historie, bragt til tvs af galgenhumorister, for det ville svare til, at Københavns Kommune valgte at renovere H. C. Andersens Boulevard og tog pengene fra socialhjælpen«, var Michael Blædels kommentar i Berlingske Tidende den 10. maj.

Ikke desto mindre er det sandt. Men som filmskolens rektor ganske rigtigt og tørt bemærkede, så nævner loven ikke noget beløb. Til gengæld sidestiller den produktionen af danske spillefilm med importstøtten af væsentlige udenlandske film. Men det er bestyrelsens afgørelse, hvor mange penge man vil anvende til formålet. Med andre ord: hvis blot man giver en femmer til »Nostalghia«, har man

De bestemmer:



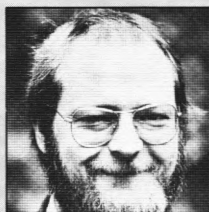
Ib Thyregod,
højesteretssagfører,
formand for
bestyrelsen



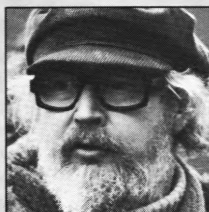
Mette Kofoed
Bjørnsen, lektor,
næstformand



Steen Gregers,
filmudlejer



Henrik Jul Hansen,
redaktør,
tidl. medlem af
importudvalget



Henning Carlsen,
instruktør, tidl. udlejer og
biografdirektør,
nu ansat på filmskolen

De tager også ordet:



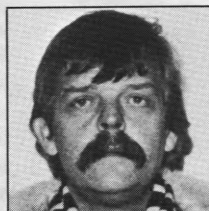
Gert Fredholm,
instruktør,
suppleant for
Henning Carlsen,
ansat på filmskolen



Anne Fabricius-
Bjerre,
biografdirektør,
suppleant for
Steen Gregers



Claes Kastholm
Hansen,
filmkonsulent



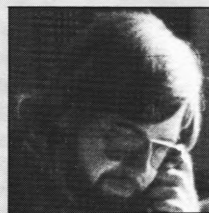
Peter Poulsen,
filmkonsulent



Ida Zeruneith,
børnefilmkonsulent



Dino Raymond
Hansen, leder
af filmværkstedet



Hans V. Bang,
leder af
videoværkstedet



Henning Camre,
rektor for filmskolen



Finn Aabye,
direktør for
Filminstituttet



Mona Jensen,
direktionssekretær
i Filminstituttet

Så hvem påvirker hvem? – og hvem bestemmer så?

opfyldt lovens bogstav, men dog næppe dens ånd. Min dom kan ikke blive nogen anden, end at dette er en bevidst og ansvarsløs vanrøgt af filmloven, som tilsyneladende kun er afgjort af, hvem der bedst påvirker hvem i det brede forum, som filminstituttets bestyrelsesmøde udgør.

For få år siden udkæmpede man et kraftigt agiterende slag med de bevillende politikere og fik sikret den danske filmproduktion yderligere 10 mill. kr., som allerede er ædt op af inflationen. Man er åbenbart ikke indstillet på at slå det samme slag for den udenlandske filmkunst, som ikke desto mindre ofte er ikke så lidt væsentligere end den danske.

Med fare for at blive stenet af de danske filmarbejdere vil jeg vove mig frem med følgende forslag:

Spar et par millioner på den danske filmproduktion og anvend disse penge til en forsvarlig importpolitik. Udryd de halve løsninger og frygten for den private udlejerbranches vrede. Ansæt f.eks. en importkonsulent, som gennem opsøgende virksomhed (bl.a. på de store festivals) frit kunne udvælge 40-50 udenlandske film, som han/hun finder det vigtigt at importere, og som enten kan udbyde dem med løfte om støtte til de etablerede udlejningsselskaber og biografer, eller måske endnu bedre kunne kanalisere dem ind i Kommunefilm (der som navnet antyder drives af Kommunale Biografers Samvirke). For tiden er det et skrantende og noget flovt foretagende, men det kunne udbygges og forbedres til gavn for de kommunale biografer, filmklubberne og alle de andre fremvoksende filmsteder i landet.

Det kunne således komme til at virke som et sundt alternativ til den kommercielt pengefikserede branche. Og hvem ved? måske kunne det endda ret hurtigt vise sig tillige at være et rimeligt sundt økonomisk foretagende. Den før nævnte grøde i filminteressen tyder jo netop på, at folket er ved at finde ud af, at hjemmevideo og satellitprogrammer ikke på langt sigt er en tilfredsstillende kanal for de levende billeder.

Den helt store filmoplevelse får man nemlig kun på det store lærred i den mørke biografsal.

KILDER:

Niels Jørgen Dinnesen og Edvin Kau: Filmkunsten i Danmark (Akademisk Forlag, 1983).
Kaare Schmidt: Sådan fungerer importstøtten (Kosmorama 140, vinter 1978).
Det danske Filminstituts årsberetninger 1978-85.

GIORGIO MORODER SØN AF METROPOLIS

AF ANNE JESPERSEN

Fra og med 1984 og i al fremtid, er der i hvert fald to »Metropolis«er, og enhver omtale må specificere om der tales om Giorgio Moroders version eller den »rigtige« Fritz Lang-version (hvor udflydende det med den »rigtige« end måtte være).

Moroders film er en adaption af Langs film – om end han i forteksterne hævder at hans intention har været at lave den »så tro mod originalen som muligt«. Her tænker han selvfølgelig ikke på musikken, men på selve rekonstruktionen af filmen ud fra diverse mere eller mindre fragmentariske kopier.

Langs film, der blev optaget i 1925, var oprindeligt en film på 4½ time, så 3½ time og siden 2½ time. Filmen blev lavet indenfor rammerne af den såkaldte Parufamet-aftale, en aftale mellem Paramount, Ufa og Metro der skulle sikre tyske films distribution i USA. Lang vedkendte sig den 2½ time lange version, men da filmen til det amerikanske marked yderligere blev skåret ned til 1½ time, protesterede han selvfølgelig! Heldigvis gik ikke alt det fraklippede tabt.

Giorgio Moroders oprindelige tanke var at lave en splinterny rocklydside til »en eller anden« stumfilm. Ideen hertil fik han efter at have set Kevin Brownlows rekonstruktion af Abel Gances »Napoleon«, men i stedet for at forsøge at genskabe en kombination af lyd og billede der prøver at tilnærme sig den oprindelige oplevelse af filmen, ville Moroder stille de gamle film ansigt til ansigt med 1980'ernes computeriserede *sound*. Det var ikke en filmhistorisk kærlighed til netop »Metropolis« der i første

Metropolis' hersker
Freder Fredersen
(Gustav Frölich)
sammen med den gale
videnskabsmand
Rotwang (Rudolf
Klein-Rogge) og
dennes robot



omgang fik Moroder igang, for efter sigende overvejede han 20 andre (formodentlig fremtrædende klassiske) stumfilm. Titelne på disse andre film meldes der intet om, og det er svært at forestille sig hans monotone synthesizer-musik, hvis rytmer passer så perfekt til det maskin-styrede Metropolis, i forbindelse med andre stumfilm.

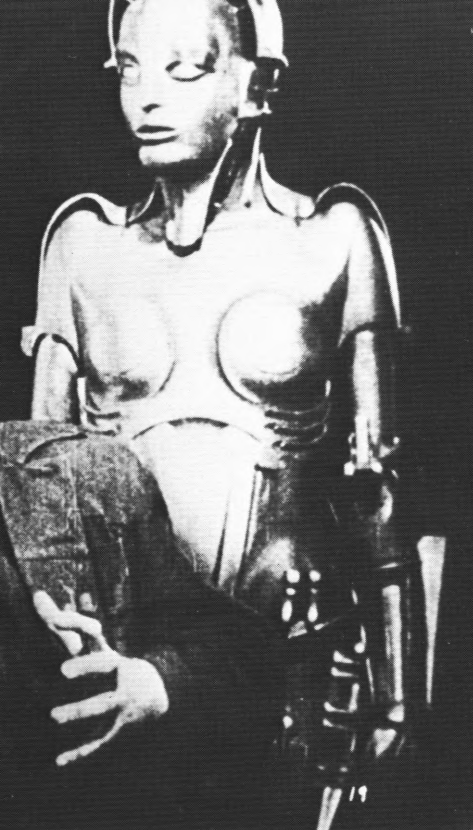
Men Moroder blev altså, uden at det egentlig var hans hensigt fra starten, kastet ud i et filmhistorisk detektivarbejde med at stykke forskellige mere eller mindre fragmentariske kopier sammen. Interessant nok foregik der samtidig et lignende arbejde på Filmmuseet i München, ledet af Enno Patalas, der i de sidste år har stået for adskillige rekonstruktioner af gamle tyske film. På Filmfestivalen i Berlin i år, præsenterede han *sin* version af »Metropolis«. Han fortalte her om sit arbejde med filmen, og indledte med at sige at der i hans version jo var en del mangler, og at én af de ting vi måtte undvære var Giorgio Moroders musik! Det gjorde nu ikke noget, for filmen blev i stedet ledsaget af den originale musik af Gottfried Huppertz i en forrygende klaverudgave. (I Moroders version nævnes Patalas som »Creative consultant«, så en eller anden form for samarbejde har der åbenbart eksisteret).

Patalas' version varer godt 2 timer, og som film-arkivar må han, i modsætning til den der, som Moroder,

»bare« vil fortælle så god en film som muligt, fundere sine valg på de historiske kendsgerninger, d.v.s. de filmstrimler der rent faktisk foreligger. Og som arkivar er han forpligtet til at medtage så meget som muligt, også uanset om det er løse ender, der ikke giver mening i sammenhængen. De huller, der således opstår kan så fyldes ud med lange (og i Patalas' tilfælde *meget* lange!) forklarende tekster.

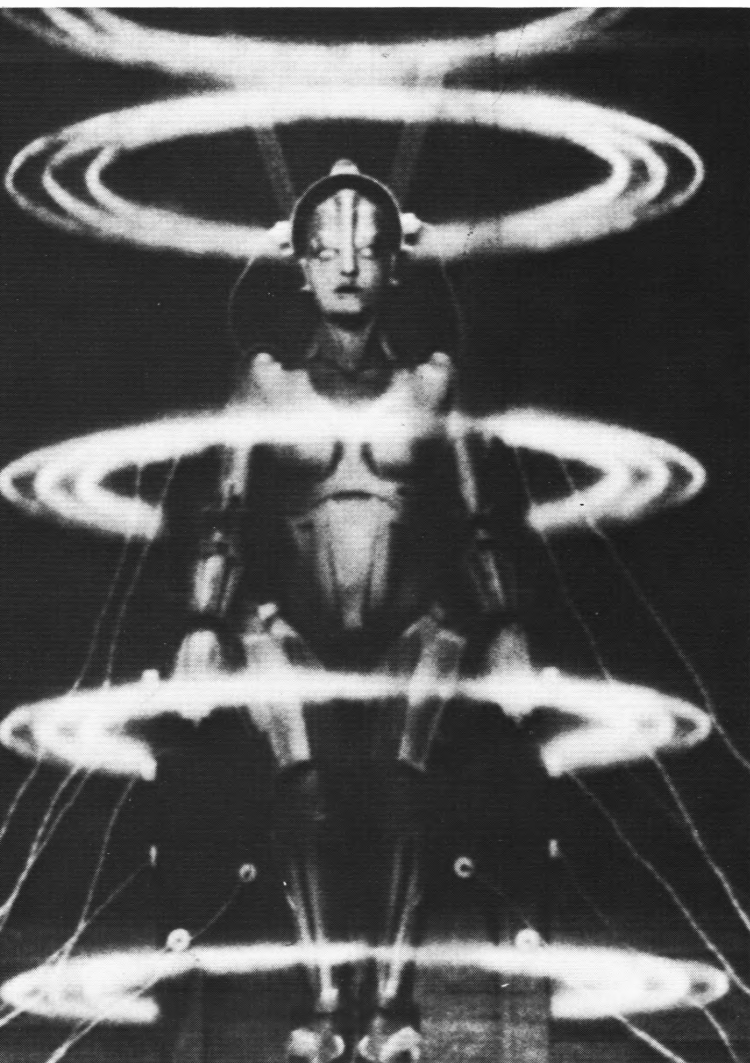
Filmfortælleren (Moroder) derimod har ingen pligt til at medtage filmstrimler der er blindgyder, og han kan, for at camouflere manglende scener bruge et trick der er bandlyst for arkivaren: han benytter stills, der for at illudere bevægelse zoomes ind på og ud fra. Noget tilsvarende blev brugt i den nylige version af »A Star Is Born«. Det fungerer udmærket hos Moroder, og er egentlig blot en illustreret forklarende tekst – og fremstår klart som en sådan.

Værre er det at man rent faktisk ser en ny-rekonstruktion klippet ind i filmen, uden at man egentlig lægger mærke til det. Det drejer sig om scenen med statuen af kvinden Hel. Den amerikanske censur fandt navnet stødende, og specielt til en kvinde, så scenen blev klippet ud. Og da det først og fremmest er den amerikanske version, i mere eller mindre molestrerede kopier, der har overlevet, findes denne scene ikke. Moroder har så re-



konstrueret statuen, filmet den og sat den ind på rette plads. Principielt finder jeg dette utilgiveligt, men specielt i dette tilfælde er det ikke meget anderledes end et indklip af et still-billede. Der findes nemlig et fotografi af statuen af Hel, men kvaliteten af det var så dårlig at Moroder foretrak at rekonstruere statuen og filme den.

Noget mere betænkelig bør man være ved Moroders editering af filmen. I pressematerialet til filmen udtaler han »I rectified the editing of the film in certain spots. I didn't remove any scenes, I only shortened some«. Det smager lidt af Det Bedste og lignende foretagender der udsender litteraturens store klassikere »nænsomt forkortet«. Udover dette, vises filmen med 24 billeder/sek. hvilket forkorter spilletiden med mindst 20%, og sidst men ikke mindst har Moroder erstattet replik-mellemteksterne med undertekster. Alt dette har fået spilletiden ned på 83 minutter, og kombineret med musikken gjort filmen umiddelbart mere tilgængelig for et stort publikum.



Robotten gøres levende i denne visuelt effektfulde scene fra »Metropolis«

Problemet er jo nemlig at rytmen, spillestilen og tempoet i de gamle tyske film er så utroligt meget anderledes end det vi efterhånden, via USA, via TV, har vænnet os til. Den ekspressionistiske spillestil kan virke unaturlig, overdreven. Tempoet dræbende langsomt, og rytmen brydes ustandselig op af mellemtekster der ikke altid blot var et onde, nødvendigt for forståelsen, men en integreret del af filmen. Måden hvorpå de, ofte med Verfremdungs-effekt, bryder ind i filmen er en del af filmens komposition.

Disse karakteristiske træk findes også hos Lang og også i »Metropolis«. At forøge tempoet, at »dæmpe« spillestilen v.h.a. klip og at ændre rytmen ved at fjerne mellemtekster er at gøre vold på Langs film. Som eksempel herpå vil jeg nævne scenen i maskinrummet hvor Freder ser arbejderen bukke under for arbejdet ved den urlignende anordning hvor viserne hele tiden skal drejes hen hvor lamperne lyser. Her vises i Moroders version: Freder griber arbejderen. Arbejderen rækker op mod viserne. Undertekst:

»Maskinen!«

»Jeg skal nok tage mig af maskinen«.

I »arkiv«-versionen ses arbejderen række op mod viserne. Mellemtekst:

»Der skal være et menneske ved maskinen!«

Freder kigger på viserne. Mellemtekst:

»Jeg!«

I Moroders version er film-tid = real-tid. I den oprindelige version er begrebet real-tid suspenderet. Det ganske korte forløb (få sekunder) bliver afbrudt af to mellemtekster af typisk 5-10 sekunders varighed. Desuden har en mellemtekst der blot lyder »Jeg!« en værdi der går ud over den pålydende. Det er som om Freder med sit »Jeg!« allerede her betragter sig som udvalgt, og scenen forvarsler derved den følgende i katakomberne, hvor han på typisk ekspressionistisk vis giver udtryk for at han er Forsørgeren.

Med alt dette vil jeg sige at det egentlig ikke længere er en Fritz Lang-film. Man har så gisnet om, at Lang alligevel ville have elsket den, og det er da meget muligt. Filmen var jo netop i forvejen et *showpiece*, visuelt imponerende og flot. Buñuel anmeldte »Metropolis« i 1927 og skrev at den visuelt var »den mest vidunderlige billedbog man kan forestille sig«. Det som var – og stadig er – så



Robotten Maria ved underverdenens maskineri

imponerende, er dekorationerne, arkitekturen, effekterne og maskinerne, og den storslåede fremtidsby kan stadig, bortset fra flyvemaskinerne, der umiskendeligt er fra 1920'erne, anerkendes som et rimeligt bud på storbyen anno 2026. Dette aspekt der i forvejen er det mest vellykkede ved filmen, understreges af Moroders behandling. Farvelægningen og musikken forstærker det *spektakulære* ved filmen. Den overlever Moroders overgreb uden at tage skade fordi den aldrig *har* været en rigtig dybsindig filosofisk film der kunne eller ville ændre ens tilværelse. Dens »budskab« er temmelig overfladisk. Buñuel skrev herom: »Det der fortælles er trivielt, svulstigt, pedantisk, tilhører en forældet romantik«. Manuskriptet til »Metropolis« – og i øvrigt til alle Langs film fra 1920 til 1933 – er skrevet af hans daværende kone, Thea von Harbou. Eftersom fru von Harbou senere blev nazist, har adskillige kritikere med god samvittighed kunnet give hende skylden for det naive, sentimentale og reaktionære, der måtte være over Langs film: særlig skrap er Lotte H. Eisner, der i flere bøger har beskæftiget sig med

tysk filmhistorie op til 1933, og bl.a. har skrevet en bog om Fritz Lang. Thea von Harbou får følgende med på vejen: »[Hun] tilførte Langs film et *touch* af »Deutsche Hausfrau« – alt for ordentlig hér, alt for sentimental dér. Hendes bedste madopskrift er manuskriptet til »Metropolis«. . .«.¹⁾

Selvfølger er »Metropolis« både naiv og sentimental, og hovedtesen om hjertet som formidleren mellem hjernen og hænderne er givetvis Thea von Harbous, men Lang vedkender dog at han er 50% ansvarlig, og tilføjer »den gang var jeg ikke så politisk bevidst som jeg nu er.«²⁾ Nej, politisk bevidsthed er der ikke så meget af i »Metropolis«. Og selvom man bestemt ikke kan beskyldte Lang for at vælge nemme løsninger, hverken emne- eller stilmæssigt, er der noget herligt uskyldigt over den, som Lang senere smilede lidt ad, men som nu, sammenlignet med den tilstræbte, nøje udregnede uskyld i f.eks. »Star Wars«-filmene, virker ægte – og det til trods for tiden og stedet hvor den blev skabt: »de gyldne tyvere« i Berlin, der absolut må betegnes som »*efter* verden gik af lave«!

Den mærkelige fremtidsverden som Lang skabte i 1925, konfronteres nu med et ægte barn af højteknologien: synthesizer-musikken, og der er en fin overensstemmelse mellem den udadvendte musik og filmens fascination ved maskinerne og de imponerende tekniske finesser den er så fuld af. Real-lydene (maskinlydene, uret, Rotwangs opfinderlaboratorium m.m.) er diskrete, men helt rigtige. Man lægger knap mærke til dem. Nogle af sangene er derimod lovlig påtrængende. Men f.eks. syntes jeg at Bonnie Tyler for fuld tryk med »Here She Comes« passede fint til Brigitte Helms forførende, dæmoniske Maria for ligeså fuldt tryk.

Trods de tidligere nævnte principielle indvendinger var det en medrivende oplevelse at se filmen, men jeg ville ikke have noget imod meget snart at se den »rigtige« version igen. For den findes jo heldigvis uanfægtet og upåvirket af Moroder rundt om på Filmmuseer – (og der havde den jo stadig »bare« været, tilgængelig for de udvalgte få, hvis ikke. . .!).

Man kan jo nemlig godt se på Moroders »Metropolis« som man ser på

en ny-fortolkning af f.eks. Beethovens Kejserkoncert. Selvom man havde bevaret Beethovens egen fortolkning, ville man vel trods alt gerne høre værket i nye fortolkninger der inkorporeerer den tid hvori de bliver gjort. Moroder's »Metropolis« er en 1980'ers fortolkning af Langs film, og Moroder er på alle måder et barn af Metropolis. I oververdenen hvor sønnerne af de udvalgte få får adspredelse ved sport eller i de elysiske haver, er det ikke svært at forestille sig at der også er nogen der leger dagen lang ved deres synthesizers!

NOTER:

- 1) Lotte H. Eisner: »Ich hatte einst ein schönes Vaterland«, 1984, p. 115.
- 2) Forord til Thea von Harbou: »Metropolis« (Roman), genoptryk 1984, p. 5.

METROPOLIS

Metropolis. Tyskland 1926 (ny version: USA 1984).

P-selskab: UFA (Ny version: Giorgio Moroder). **Ex-P:** (ny version: Michele Cohen, Keith Forsey, Laurie Howard, George Naschke). **P:** Erich Pommer. **Instr:** Fritz Lang - ny version tilrettelagt af Giorgio Moroder. **Manus:** Thea von Harbou, Fritz Lang. **Foto:** Karl Freund, Günther Rittau. **Farve:** (ny version: tilrettelagt af Jeff Matakovich, Ray Mercer & Co.) **Sp-foto-E:** Eugen Schüftan. **Optisk-E:** (ny version Jeff Matakovich, Ray Mercer & Co.). **Ark:** Otto Hunte, Erich Kettelhut, Karl Vollbrecht. **Skulpturer:** Walter Schultze-Mittendorf. **Kost:** Anne Willkom. **Musik:** (ny version: Giorgio Moroder). Musik spillet af: (ny version **Arr:** (ny version: Arthur Barrow, Keith Forsey, Sylvester Levay; Loverboy, Giorgio Moroder, Munich String Orchestra, Kristian Schlegel Sklar, Billy Squier, Richie Zito). **Sange:** (ny version: »Blood From a Stone« af Giorgio Moroder, Pete Bellotte, med Cycle V; »Here's My Heart« af Giorgio Moroder, Pete Belleotte, med Pat Benatar; »Cage of Freedom« af Giorgio Moroder, Billy Squier, med Jon Anderson; »On Your Own« af Giorgio Moroder, Billy Squier, med Billy Squier; »What's Going On?« af Giorgio Moroder, Pete Bellotte, med Adam Ant; »Here She Comes« af Giorgio Moroder, Pete Bellotte, med Bonnie Tyler; »Love Kills« af og med Freddie Mercury; »Destruction« af Giorgio Mo-

roder, Pete Bellotte, med Loverboy. **Tone:** (ny version: Brian Reeves, Mick Guzauski. **Mellemtekster:** (ny version: Giorgio Moroder, Pete Bellotte).

Medv: Brigitte Helm (Maria/Robot Maria), Gustav Fröhlich (Freder Fredersen), Alfred Abel (Joh Fredersen), Rudolf Klein-Rogge (Rotwang), Theodor Loos (Joseph), Fritz Rasp (Slim), Erwin Biswanger (Georgy), Heinrich George (Grot), Olaf Strom (Jan), Hans Leo Reich (Marinus), Heinrich Gotho (Konferencier), Margarete Laner (Kvinde i bil/Kvinde i De evige haver), Max Dietze, Georg John, Walter Kühle, Arthur Reinhard, Erwin Vater (Arbejdere), Grete Berger, Olly Böheim, Ellen Frey, Lisa Gray, Rose Lichtenstein, Helene Weigel (kvindelige arbejdere), Beatrice Garga, Anny Hintze, Helen von Münchhofen, Hilda Woitscheff (kvinder i De evige haver), Fritz Alberti (robot).

Længde: 83 min. **Udl:** Warner & Metronome.

Prem: 17.5.85 - Dagmar.

..... og den ægte Maria (Brigitte Helm) sammen med Metropolis' »forsoner« - Fredersens søn (Alfred Abel)



COUNTRY

AF CARL NØRRESTED

U tilfredshed med Reagan-administrationen har atter vakt en populistisk filmtradition til live i USA. Før 2. Verdenskrig – under præsident F. D. Roosevelts såkaldte New Deal – var den ikke ualmindelig.

»Country« og »The River«, begge fra 1984, udgår fra samtidige amerikanske landbrugsproblemer. Hovedfjenden er metaforisk naturens evige udfordring, storkapitalens og den føderale regerings snæversyn. Som uforløste spøgelser svæver fagforeningsdannelser og kollektive protestbevægelser. Den socialismeflirt der optrådte helt uden malice i 30'erne og under II Verdenskrig er nu effektivt lagt på en hylde langt uden for rækkevidde. Den kolde krig har (haft) sin virkning. Hvor vidt orker familien kampen? Det er den basale dramaturgiske forudsætning.

»Country« starter på et hvidskuret, velholdt bræddegulv, så er vi på landet i USA. I stedet for 30'ernes flammende arne ses så stegepladen med hamburgers. Familien – the Ivys – skal introduceres: Far Gil (Sam Shepard), mor Jewell (Jessica Lange), tre børn og morfar. Det er Jewells far der har ejet gården før hende. Det er således en arv fra far til datter. Hun er som frugtbarhedssymbol – moder Jord – besat i en grad af slægtskontinuitet, der ikke står meget tilbage for den fascistiske ideologis »Blut und Boden«. Det er i Midwest agrarsamfundet, USA erkender sin »historicitet«.

Interessant at notere sig er det, at netop den tilsvarende danske film »Der er et yndigt land« (1983) betoner landbruget som lysten til et erhverv og undgår den salvelsesfulde, sentimentale problematik omkring slægtsgården. Det gør den danske film uhyre sober i forhold til de amerikanske agrarfilm (og for den sags skyld germanske »heimat«-film).

I »Country« er landbrug ikke et erhverv, det er en livsform, som simpelthen fordrer slægtsgårdens tryghed. Det er netop det linealbureaukraterne





i Farmers Home Administration (F.H.A.) ikke forstår. Om den svæver på det føderale plan, eller udgøres af bankfunktionærer, kommer egentlig ud på eet. Det der i sidste ende tæller er, om kransårerne er dybt rodfæstede i hjemegnens muld. Således vejes (også) sjælene i F.H.A., hvor Reagans portræt figurerer i kontorlandskabet. Enhver funktionær kan nok indse, at lånene ikke længere følger den lille mand, men korporationernes fordelagtige investeringskonti. Det aspekt var allerede en saga blot, da populisten Frank Capra slog sine tidlige slag for den lille mand omkring børskrakket 1929 («American Madness», 1932).

Hjemstavnsolidariteten kan sluge den enkelte farmers tvangsauktion, men ikke hans selvmord. På den yderste dag bekender man sig enten kynisk materialistisk til centraladministrationen i storbyen Des Moines eller decentralt regionalistisk med følelser, sindelag og ånd i bero – til America's heartland. . . Det lokale problem er, at familierne på grund af de let opnåede etableringslån i de gyldne 60'ere og stedse faldende majspriser (bl.a. fordi USA ikke har indført eksportembargo), ikke længere er selvfor-synende enheder og naboerne heller ikke indvier hinanden i deres problemer. Derfor kan ingen fortænke ungdommen i, at den egentlig ikke agter at fortsætte landmandslivet. Det gælder helt udpræget Jewells ældste søn.

Hvor det traditionelt var manden der handlede, er Gil faktisk knust den dag han for første gang ser familien anbragt på F.H.A.s liste over urentable brug («I have never been on a list!«), ser naboen miste sin »værdighed« og nærmest tigge om hjælp. Bedstefar skal ikke til at hoste op med ideologisk gods fra the Great Depression, men nok misbillige svigersønnens fejlhed. Næh, det er Jewell der med sin indædte sans for kontinuiteten bliver barrikadekæmper og her er det egentlige interessante skift i amerikansk populistisk film. Kvinderne er i allerhøjeste grad blevet handlingsmennesker (i »The River« spores der ganske vist en afmægtig lede ved at være »a farmer's wife«). Jessica Lange, der er filmens medproducent giver denne rolle alt hvad den kan

Til venstre: Sam Shepard og Jessica Lange. Derunder landmandsfamilien bestående af Levi L. Knebel, Sam Shepard, Therese Graham, Jessica Lange og Wilford Brimley

Til højre: Jessica Lange betragter uden meget håb afgrøden. Øverst som deltager i et protestmøde

bære. Hun kunne ikke selv hurtigt nok komme ud af Midwest-lillebyen, men føler nu den erfaring som et solidt fundament. Skævt kom hun ind på filmrollerne ved at debutere i Fay Wrays gamle rolle i re-maken af »King Kong« (1976). Hun etablerede derimod en bastant sexuel direktthed til Lana Turners gamle rolle i »The Postman Always Rings Twice« (re-make 1981). Den rolle gav den nødvendige identitet til at realisere egne kvindelige intentioner i filmmediet – ønskeprojektet »Country«.

Det er Jewell der er villig til at sætte alt ind for sin egen familie. Derved opnår hun at få samlet alle de truede familier via F.H.A.s adresselister. Det lykkes at stå sammen om ikke at byde ved F.H.A.s tvangsauktioner.

»NO SALE« – ingen ufrivillig afgiven af opnået land, er det genkommende tema for alle disse film. I slutteksterne erklæres F.H.A.s fremgangsmåde konstitutionsstridig. Fra vold som urbanismens tematik, rykker problemerne ud som agrar-eksistentiel oprindelighed. Identitetskrisen er ikke længere påfaldende, den føles nemlig af kvinder og så eksisterer den slet ikke!

COUNTRY

Country, USA 1984.

P-selskab: Far West Productions/Pangaea Corporation. **P:** William D. Wittliff, Jessica Lange. **P-samordner:** Sheila A. Warner. **P-leder:** William Beaudine, Jr. **Instr:** Richard Pearce. **Stuntinstr:** Whitey Hughes. **Instr-ass:** Al Nicholson, Craig A. Beaudine, Regina Gordon. **Manus:** William D. Wittliff. **Foto:** David M. Walsh. **Farve:** Technicolor. **Kamera:** Jim Blanford. **Supplerende foto:** Roger Shearman. **Sp-foto-E:** Philip Meador. **Sp-visuel-E:** Michael Lloyd. **Klip:** Bill Yahraus. **P-tegn:** Ron Hobbs. **Ark:** John B. Mansbridge. **Dekor:** John Franco, Jr. **Kost:** Jack Sandeen. **Garderobe:** Tommy Welsh, Rita Salazar. **Sp-E:** Roland Tantin (sup). D. Mike Paris, Al Broussard. **Musik:** Charles Gross. **Arr:** Gary Anderson. **musik-sup:** Jay Lwwton. **Piano-soli:** George Winston. **Musikbånd:** Jack Wadsworth. **Sange:** »Crying My Heart Out Over You« med Ricky Skaggs; »I'll Find It Where I Can« med Waylon Jennings. **Tone:** Bon Hathaway, Jim Webb, Scott Senechal, Shawn Murphy, Richard Portman, Nick Alphin, Frank C. Regula. **Lyd-E:** Joseph Parker (sup), George Fredrick, Wayne Allwine, David Horton, Roger Sword, George Probert.

Medv: Jessica Lange (Jewell Ivy), Sam Shepard (Gil Ivy), Wilford Brimley (Otis), Matt Clark (Tom McMullen), Therese Graham (Marlene Ivy), Levi L. Knebel (Carlisle Ivy), Jim Haynie (Arlon Brewer), Sandra Seacat (Louise Brewer), Alex Harvey (Fordyce), Spehanie-Stavie Poyner (Missy Ivy), Jim Osterreich (cowboy), Robert Somers, Frank Noel Jr., Reverend Warren Duit, Conrad Doan, James Harrell, Dean French, Betty Smith, Vern Porter, Sandra J. Hughes, Rudy Newhoff, Ambrose Knebel, Bernard Larimer, Norbert W. Bruns, Albert B. Schmitt, Norman Bennett, Roy Reckmiser, Roland F. Miller, Ralph E. Deuhr, Curtis Siemens, Donna Manbeck, Edwin Manbeck, Robert Growney, John Jones.

Længde: 109 min., 3000 m. **Censur:** Grøn. **Udl:** Columbia-Fox. **Prem:** 8.4.85 – ABCinema + Palads.

TV OG KVALITET

Godt fjernsyn og kvalitet har været ko-deord i de sidste års debat om mere dansk fjernsyn. Både tilhængere og modstandere af flere danske kanaler og evt. reklamefinansiering har brugt disse magiske ord. Alle er enige om at dansk TV skal have højere kvalitet. Den udenlandske trussel fra æteren har forenet fjernsynshadere og fjernsynselskere i kravet om godt fjernsyn. Men kvalitetskravet er lige så abstrakt som æteren er stor. Det nærmeste man er kommet begrebet kvalitets-TV, er at TV skal være mere professionelt. Og at godt TV ikke nødvendigvis er det, der ses af alle, alligevel bør det kunne ses af de fleste (se f.eks. Mediekommisionens betænkning nr. 5/1983).

Få har bekendt kulør. Skrækken for at der ikke skulle blive enighed om at tilpasse dansk TV til den ny konkurrence, har forhindret formulering af præcise kvalitetskrav.

John Carlsens bog *Det gode fjernsyn* er derfor et tiltrængt forsøg på at nærme sig begrebet TV-kvalitet. At John Carlsen samtidig er programsekretær i Danmarks Radios provinsafdeling, giver et sjældent indblik i de overvejelser der ligger bag udformningen af programmerne.

Carlsens udgangspunkt er, at den danske TV-forskning stort set kun har set sociologisk på TV, altså på udsendelsernes samlede effekt. Og ikke i ret høj grad har opstillet æstetiske og kvalitative normer. Derudover har Ra-

diorådets styring af TV-produktionen betydet at den løbende bedømmelse af programmerne er sket med partipolitisk målestok, frem for stillingtagen til programmernes kvalitet. Som modstykke til det, indkredser Carlsen fjernsynsproget og de kvaliteter og traditioner, som dansk TV har udviklet. Traditioner som det er nødvendigt at udvikle netop nu, hvis den udenlandske underholdningsindustri skal have et modspil. Han mener, at TV ikke bare skal fungere som et redskab, der kan bruges til hvad som helst. TV bliver bedst, når det fungerer på egne betingelser. Når der er overensstemmelse mellem et programs budskab, og det TVsprog der anvendes. Det sker f.eks., hvis TV-produceren »får ideen, selv bearbejder, redigerer, skaber«. Altså når de virkemidler der findes i netop TV bruges, fordi de er nødvendige for at udtrykke et bestemt budskab, styret af engagement.

Godt TV skal udnytte de principper, der gælder specielt for TV. Bl.a. *massehenvendelsen*: TV modtages af meget forskellige mennesker. Derfor skal et program have en fællesnævner, finde det sted i emnet der giver genkendelighed, uanset hvor specielt emnet er. Målgruppefilosofien er ingen garanti for kvalitet. En forelæsning for en bestemt målgruppe, udnytter ikke TV-mediets potentiale. Jo smallere programmet er, jo nødvendiggere er det, at finde en formel, så alle der gider kigge også kan følge med og få en oplevelse. Fællesnævnerne kan være velkendte handlingsmønstre, taget fra f.eks. fiktionsverdenen, humor eller »den gode fortæller«. *Distractionen*: TV-oplevelsen er let distraherbar og ofte ukoncentreret. Derfor er den mundtlige fortælleform bedst egnet. Der bør være plads til pauser, associationer og anekdotiske sidespring. De kalejdoskopiske programmer, som f.eks. Landet Rundt og Lørdagskanalen er resultat af dette. *Intimiteten*: Skærmens størrelse, og seernes afstand til den, lægger op til lænestolsæstetik. Pga. nærheden i TV-oplevelsen bør diktion, gestik og mimik nærme sig hjemmekonversationens. Skuespil bør blive til være-spil. *Forløbet* har i TV større vægt end billede og lyd har hver for sig. I direkte udsendelser giver det et element af uforudsigelighed. I redigerede udsendelser kan der skabes et rytmisk forløb, afhængigt af miljø, de medvirkendes sprog tone og taletempo, kamerabevægelser og indholdet.

Carlsen skelner ikke mellem kvalitetskrav til fakta- og fiktionsudsendel-

ser. Virkelighedsbearbejdning og problemerne med form og indhold, er de samme i fakta og fiktion. I begge tilfælde kæmper oplevelse og kendsgerninger for den optimale sammen-smeltning. Den dokumentariske faktastil i f.eks. TV-avisen »er TV-mediets fiktion om, hvordan virkeligheden ser ud«. Alt TV er fiktion, uanset kravet om faktaudsendelsernes objektivitet. En særlig gruppe programmer kalder Carlsen *faktion*. Det er forskellige blandinger af, hvad der traditionelt opfattes som fiktion og fakta. Det er et område, der endnu er mange uudnyttede muligheder i. Faktionen har den styrke, at den ikke viser virkeligheden som enten fiktion eller fakta. Men derimod viser fakta set af et subjektivt temperament. Faktion kan være dramatiseringer af virkelige situationer: strejker, våbentransporter m.v. Carlsens kvalitetskriterier bygger på den fulde udnyttelse af TV-sproget, hvor produceren får mulighed for at forene form og indhold til et samlet udsagn. En TV-parallel til filmens auteurteori og nykritikken i litteraturen. Men med den afgørende forskel, at massehenvendelsen som princip er tænkt med.

For øvrigt skrev Bjørn Rasmussen en artikel i 1959 om TVs særpræg som kommunikationsmiddel i bogen *Lyd og billede*, og den virker stadig dækkende ved sammenligning med Carlsens overvejelser.

I *Det gode fjernsyn* argumenteres for én norm for TV-æstetik, for dét greb der sikrer at en udsendelse fungerer. Men ligesom der findes forskellige filmæstetikker, kan der vel også udvikles forskellige TV-æstetikker. Det ville afsløres hvis flere programmer blev lavet i entreprise.

Bogens styrke er at den ser TV-udsendelserne fra producerens side, at den viser hvilke greb der kan skabe godt TV. Greb man som seer kan få noget ud af at kende, og som andre der laver TV og video måske kan bruge.

Bogen er skrevet af en loyal DR-medarbejder, der ikke giver eksempler på dårligt TV. Som eksempel på godt TV gives fortidsreptilet Ingvald Lieberkind. Af nutidige eksempler må man selv lede mellem linierne for at finde bl.a. Poul Trier Pedersen og Operation Armscore.

Henrik Brostrøm

John Carlsen: *Det gode fjernsyn*. 160 sider. Centrum 1984.

NESTOR ALMENDROS MANDEN MED DET FØLSOMME KAMERA



Nestor Almendros fotograferet under indspilningen af »En plads i mit hjerte« (»Places in the Heart« instrueret af Robert Benton)

Ni gange har Nestor Almendros været fotograf for Truffaut, ti gange – når man medregner kortfilmene – for Rohmer, to gange for Jean Eustache og én gang for Maurice Pialat. I sig selv mere end nok til at gøre hans overvejelser om en filmfotografers *métier* interessante.

Allerede i 1980 udgav Almendros bogen »Un homme à la caméra«. På et tidspunkt hvor han – noget til sin egen overraskelse – var slået igennem som *director of photography* med Robert Bentons »Kramer vs. Kramer« og Randal Kleisers »The Blue Lagoon«. Som begge skaffede ham Oscar-nomineringer, han kunne føje til den Oscar, han havde fået for Malicks »Days of Heaven« i 1976.

Siden hen har Almendros befæstet sin position som *great cinematograp-*

her med film som »Sophie's Choice« og »Places in the Heart«. Og man har nu fundet det umagen værd at lave en amerikansk oversættelse af hans bog. Dog har man oversat fra den spanske version og – nok så vigtigt – Almendros har ført sine refleksioner à jour, hvilket i endnu højere grad har fået bogen til at fremstå som en meget personlig gøren status over hvad han egentlig vil med sine evner. I 1982, eksempelvis, fotograferede han så forskellige film som Pakulas »Sophie's Choice«, Rohmers »Pauline à la Plage« og Truffauts »Vivement Dimanche« og selv om han forsøger at få Pakula, Rohmer og Truffaut til, i princippet, at ligne hinanden, fremgår det dog klart, at der er meget stor forskel på at være fem teknikere med et budget på omkring én million kroner – som i Rohmers film – og dirigere

det utal af assistenter der findes i amerikansk film.

Året efter, i 1983, holdt Almendros fri. Sammen med cubaneren Orlando Jiménez Leal instruerede han en dokumentarfilm af spillefilmslængde om undertrykkelse på Cuba, »Mauvaise Conduite«, produceret af Rohmer og Barbet Schroeders »Films du Losange«, og bestående af interviews med bl.a. Susan Sontag og Fidel Castro. Optaget i Paris, New York, Miami, London, Rom og Madrid, men *ikke* på Cuba. Således har Almendros forsøgt at vende tilbage til hvad han oprindeligt foretog sig, som dokumentarist og instruktør. Hvilket igen er blevet en kommentar til det, han har nået som fotograf.

HVEM er han i grunden, denne Almendros? Navnet borger jo for uomtvistelige visuelle kvaliteter, men med hensyn til manden bag ryet har man egentlig ikke haft meget at dømme efter. Oftest har man blot set en herre med et langt ansigt sidde op og klamre sig til kameraet et sted i baggrunden. I mange år var hans mest iøjnefaldende særpræg et par ualmindeligt stærke nærsynsbriller, men de er i de senere år blevet erstattet af kontaktlinser.

»I have never attacked the so-called escapist cinema as some people do, because I think it helps many poor souls get through their lives, as it helped me in those precarious days« skriver Almendros i det afsnit, han kalder *My Prehistory*. Og med »de dage« mener han barndommen i Barcelona, hvorfra hans far var blevet nødt til at flygte efter fascisternes sejr i Borgerkrigen. Fra han var ni år gammel, blev han taget med i biografen af sin mor, onkel og bedstefar. I begyndelsen hovedsagligt til amerikansk eskapisme som f.eks. Capras »Lost Horizon«. Senere udvidedes repertoiret med mere seriøse film som Welles' »Magnificent Ambersons« og Fords »The Informer«.

Hermed var så interessen grundlagt.

Filmkritikeren Angel Zúñiga, der skrev i dagbladet »Destino«, blev på det nærmeste en *helt* og hans filmhistorie »Una storia del cine« en *bibel*. Og Almendros begyndte at frekventere filmklubber, hvor han især bejstedes for Langs »Niebelungen« og Murnaus »Letzte Mann« og »Tartuffe«.

En udvikling, altså, der på ingen måde overrasker. Den følger nærmest slavisk det mønster, vi kender fra Truffaut, Godard og de øvrige franske

nybølge-instruktører. I 1948 sker dog det bemærkelsesværdige, at Almendros' far, der er endt på Cuba, sender bud efter sin familie. For at behage familien begynder Almendros at studere filosofi på Havanas universitet, men tilbringer alligevel det meste af tiden i de lokale biografier og nyder godt af byens meget liberale filmudbud, der spænder fra pornofilm til Dreyers »Vampyr«. Sammen med nogle kamerater opretter han Havanas første filmklub, hvor han viser Renoirs »Bête humaine« og Eisensteins »Alexander Nevsky«. Lidt senere kommer han i kontakt med Henri Langlois, der sender ham stumfilmsklassikere fra sit Cinémathèque.

Derpå begynder så småt interessen for at lave film selv. Først med et 8 mm kamera på Cuba. Og senere, efter at neorealismen havde givet smag for dén retning, på »Centro Sperimentale di Cinematografia« i Rom – som oprindeligt var grundlagt af Mussolinis søn og som ingenlunde svarede til sit navn. Men Almendros lærte i det mindste at sige »nej« og gøre oprør på skolen. Fordi den var så dårlig.

Da opholdet var færdigt, forsøgte Almendros at skaffe sig et job i den italienske filmindustri, hvilket imidlertid ikke lykkedes fordi branchen var lukket for *fremmede*. Eftersom Batista nu regerede på Cuba og Franco stadigvæk sørgede for at gøre Spanien afskrækkende, reflekterede Almendros på en stillingsannonce, hvori Vassar College i New York søgte en spansklærer. Han fik jobbet. Tilfældigvis havde Vassar nemlig brug for en, der kunne tage sig af det audio-visuelle udstyr i skolens nye sproglaboratorium.

I New York blev han gode venner med eksperimentalfilminstruktøren Maya Deren og kom ind i kredsen omkring tidsskriftet »Film Culture«, hvor han ovenikøbet skrev et par artikler. Og, siger han selv, hvis han var blevet, var han sandsynligvis endt som *Underground* instruktør.

Men han blev ikke. I 1959 dukkede nemlig en herre ved navn Castro op på Cuba. Og revolutionen var meget tiltrækkende. Og Almendros i begyndelsen meget begejstret.

Det blev til en hel del dokumentarfilm – omkring tyve – indtil det gik op for Almendros, at han i stedet for at lave film for *folket* lavede film for de herskende politiske interesser. Hvorpå han begyndte at lægge sig ud med dem, man ikke bør lægge sig ud med, hvis man ønsker at lave film.

Eftersom han ikke ønskede at blande sig med exilcubanere, besluttede han *ikke* at vende tilbage til USA, men valgte i stedet at tage til Frankrig, hvor han vidste at der skete noget på det filmmæssige felt. I revolutionsåret 1959 havde man således set »Hiroshima, mon amour«, »Les 400 coups« og »Les Cousins« i Havana.

I 1961, da Almendros ankom til Paris, var »Den ny bølge« imidlertid så småt ved at være forbi. Kun ved at indskrive sig som studerende ved universitetet – hvilket gav ham ret til at bo på et billigt kollegium – ved at give spanskundervisning og ved at rejse rundt til forskellige festivaler med sin film »Gente en la Playa«, som Mary Meerson fra Cinémathèque'et straks havde kvalificeret som »cinéma vérité«, lykkedes det Almendros at klare sig. Jobs som instruktør eller fotograf, var der ingen af.

Først i 1964 – ved endnu et tilfælde – skete der noget: Under optagelserne til Rohmers afsnit af sketch-filmen »Paris vu par...« kom Rohmer op at skændes med sin fotograf, som så forlod sin plads i vrede. Da der ikke var penge i projektet – alle arbejdede uden løn – var det lidt svært for producenten Barbet Schroeder hurtigt at skaffe en erstatning for den vredsladde fotograf. Almendros overværede hvad der skete og dristede sig til at foreslå sig selv. Eftersom han ikke havde arbejdstilladelse måtte han arbejde gratis. Rohmer og Schroeder syntes om det, han lavede for dem.

Og dermed var Almendros på vej. Som fotograf og ikke, som han egentlig havde forestillet sig, som instruktør.

Denne levnedsskildring har jeg gjort så meget ud af, fordi den fortæller en del om stædighed, drømme og tilfælde i det, der er blevet til en smuk *karriere* for Nestor Almendros. Og fordi Almendros så helt tydeligt ikke bryder sig meget om at fortælle om sig selv. Langt størstedelen af »A Man with a Camera« består af små afsnit, hvori han fortæller om tekniske aspekter i hver enkelt af de film, han har lavet. Og det mærkes klart, at Almendros nok har en mistanke om at hans læsere i grunden helst af alt vil have en omtale af alle de berømte instruktører, han har arbejdet sammen med.

Men på overordentlig diskret vis – og det er karakteristisk for Almendros – får han alligevel sagt mange distinkte ting om sin opfattelse af foto-

grafiets væsen og om sig selv som fotograf.

De fleste ville fra starten opstille et *maksime* – men ikke Almendros. Først på side 129 fastslår han, hvad man som læser allerede længe har tænkt, nemlig: »I follow no rigid rules; I may seem to contradict myself from film to film. The fact is that no formula is universally valid. Each piece of work imposes its own rules«. Og denne indstilling er netop med til at gøre ham til så stor en fotograf, som han er. Han falder ikke for billige tricks og manerer, men lader i hvert enkelt tilfælde omstændighederne bestemme og stiller sig selv spørgsmålet: »Hvad ville man normalt gøre i en sådan situation?« som besvares med et: »Hvad nu hvis man gjorde det modsatte«.

Så enkelt og dog så sjældent.

»One of the problems of filmmakers who are starting their careers is that they have to do battle with technicians, who always reject aesthetic innovations and blindly obey the rules laid out in the manuals« siger Almendros under sin omtale af den film, som han betragter som det nærmeste, han kommer en programmerklæring: Rohmers »La Collectionneuse« fra 1966, der også var den første spillefilm, han fotograferede. Netop denne film kom nemlig til verden under omstændigheder, der tvang såvel instruktør som fotograf til at være opfindsomme og økonomiske på samme tid. Hvilket gjorde, at man i så høj grad som overhovedet muligt benyttede sig af *naturligt lys*, lod tingene være *som de var* og prøvede at *vari*ere de enkelte scener så meget som man kunne. Enkelthed og respekt for virkeligheden fremfor kompliceret effekt-mageri. Det er med slet dulgt sarkasme, at Almendros et sted fastslår: »When they have nothing interesting in front of the camera, many directors resort to tricks«.

Spielberg og co.'s film er som Shepton-hotellerne – stort set ens hvor i verden de end befinder sig. Her overfor står folk som Almendros, der har gjort det til et princip at *se* før de fortæller, og som hylder variationen frem for det monumentalt éntydige.

I den forbindelse er det også værd at gøre opmærksom på i hvor høj grad Almendros trækker på tidligere erfaringer der er blevet gjort på det område, som tiltrækker ham ganske særligt: *lyset og kompositionen*. Igennem hele »A Man with a Camera« vrir det med henvisninger til malere. Ver-



meer, Velazquez, Füssli, Wyeth, Hopper, Rembrandt, Caravaggio, Manet, Renoir og La Tour. I forbindelse med »Kramer vs. Kramer« nævnes sågar Piero della Francesca, Hockney og Magritte! Og som man ikke mindst i sidstnævnte tilfælde vil have bemærket, er der ingenlunde tale om at ville prale med sin kulturelle viden. Det drejer sig alene om *problemløsninger*.

Almendros' tiltrækning af enkelheden er formentlig også forklaringen på at han har været igennem en mindre personlig krise. Han er tydeligvis smigret over at være blevet anerkendt i den store amerikanske drømmefabrik, men samtidig er hans indstilling til den type film, man dér laver, at de i grunden er uforenelige med hans opfattelse af hvad film bør være: »In these big Hollywood productions waste is the order of the day. Time, energy, raw film are wasted: for example, we shot more than 400,000 feet of negative. Often two cameras would film at the same time, so we had as many as forty takes of each shot, from every conceivable angle. Nicholson had three editors (filmen der tales om er Jack Nicholsons »Goin' South«) working at the same time on different Moviolas. When I visited him in Hollywood, one was editing the final shootout, another a love scene, the third the scenes in the mine. In Europe such excess would be unthinkable, and this perhaps is why films there are more individual, though less polished. This does not mean that Nicholson, Malick, or Benton lack personality. They have it in abundance, and I admire their ability to overcome all these obstacles and still give their work a personal touch«.

Men det forklarer et og andet om de film, der er flest af i det løbende biografrepertoire. Og Almendros' bog er, når alt kommer til alt, en varm hyldest til den modsatte type. Hvilket er blevet særligt tydeligt i denne *reviderede* amerikanske oversættelse.

Jan Kornum Larsen

Nestor Almendros. »A man with a Camera« New York, Farrar, Straus and Giroux, 1984. 306 s. ill.

Til venstre to eksempler på Nestor Almendros' billeder. Øverst en stemningsmættet scene fra »Days of Heaven« af Terence Malick, derunder en scene fra Truffauts »I kærlighedens lænker«



En scene fra
John Carpenters seneste
film »Star Man«,
en slags »E.T.« om,
med og for voksne.
Filmens hovedpersoner er
jordkvinden Karen Allen og
stjernemanden Jeff Bridges