173 – 31. årg. oktober 1985 – kr. 35,00 – ISSN 0023-4222

Kosmorama

DET DANSKE FILMMUSEUM
Biblioteket

Interview
med Anders Refn

Woody Allen
og Den røde rose fra Cairo

Kurosawas
»King Lear«

HOLLYWOOD OG JAGTEN PÅ SUCCESOPSKRIFTEN

KOSMORAMA

173 – 31. årg. okt. 1985 – kr. 35,00 – ISSN 0023-4222

123
Close up

124
»Cal«
Ulla Bo Halvorsen

127
Elise og de mange kokke
Christian Alsted

129
Tingenes tilstand
Steen Salomonsen

131
Den røde rose fra Cairo
Annette Wernblad

135
En uddøende profession
Interview med Anders Refn
Asbjørn Skytte og Tim Voldsted

143
Kurosawas »King Lear«
John Gillett

147
Interview med Akira Kurosawa
Jan Kornum Larsen

152
Serge Silberman –
japanernes jødiske ven
Jan Kornum Larsen

155
Filmfestival i Venedig
Jan Kornum Larsen

161
Hollywood og jagten på den forsvundne
succesopskrift
Kaare Schmidt

Omslagsbilledet: To scener fra Akira Kurosawas »Ran«.

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) 576500 og (01) 571003, mandag-fredag 9-16, tirsdag og torsdag tillige 18.30-21.30 eller på giro 604738. Produktion: Rosendahl-Esbjerg.

DET DANSKE FILMMUSEUM
Biblioteket

CLOSE UP

Ny gangsterfilm fra Coppola

Francis Coppola skulle så småt være kommet i gang med sin nye film »Legs« om den notoriske gangster Jack »Legs« Diamond. Optagelserne skal foregå i Italien, og rollen som »Legs« spilles af Mickey Rourke, der for øvrigt også er med i Michael Ciminos nye kriminalfilm »Year of the Dragon«.

Det bliver spændende at se, hvor tæt Coppola lægger sig op ad Budd Boettichers gamle »The Rise and Fall of Legs Diamond« (Manden der ikke kunne dø) fra 1960.

Golan og Globus rider igen

Foruden biografkæderne som d'herrer Menahem Golan og Yaram Globus allerede har erhvervet sig i Holland, USA, Israel, England og Italien – hvor de overtog Gaumonts sale – er nu også Tyskland kommet i deres søgelys. Golan og Globus' selskab *Cannon* har allieret sig med München-udlejningsselskabet »Scotia International« og har her sikret sig mindst 14 biografer. Det forlyder endvidere i »Die Zeit«, at man også er i færd med at forhandle om overtagelsen af Heinz Riech's 400 sale.

Cannon fortsætter for øjeblikket den linie, man begyndte på, da Cassavetes' »Love Streams« og Konchalowskys »Maria's Lovers« blev produceret af selskabet. I Venedig annoncerede des således, at 1985/86 ville bringe ceriøse film af Lina Wertmüller (»Un complicato intrigo di donne, vicoli e delitti«), Liliana Cavani (»Interno Belinese« – en filmatisering af den japanske forfatter Junichiro Tanazakis roman »Buddist korset«, hvor handlingen er forflyttet til 30'ernes Berlin), Franco Zeffirelli (en filmatisering af Verdis »Otello«), Konchalovsky (»Runaway Train«), Robert Altman (»Fool for Love«) og endelig Godards »Kong Lear«.

Mike Nichols' Heartburn

Nora Ephron, der var med til at skrive manuskriptet til Nichols' seneste film »Silkwood«, var en overgang gift med Watergate journalisten Carl Bernstein. Hun har skrevet en selvbiografisk fortælling om scener fra dette ægteskab, og Mike Nichols har valgt at lave en film over dette materiale. Kuriøst nok spiller instruktøren Milos Forman en mindre rolle i filmen.

John Glen om James Bond

John Glen, engelsk instruktør bag den sidste James Bond film »A View to a Kill«, er en solid filmhåndværker. Han begyndte som klipper i 1947, specialiserede sig siden som stunt- og actionsekvensinstruktør, før han i 1983 med filmen »Octopussy« overtog instruktionen af de engelskproducerede Bond film. »Never say Never Again« blev produceret i USA.

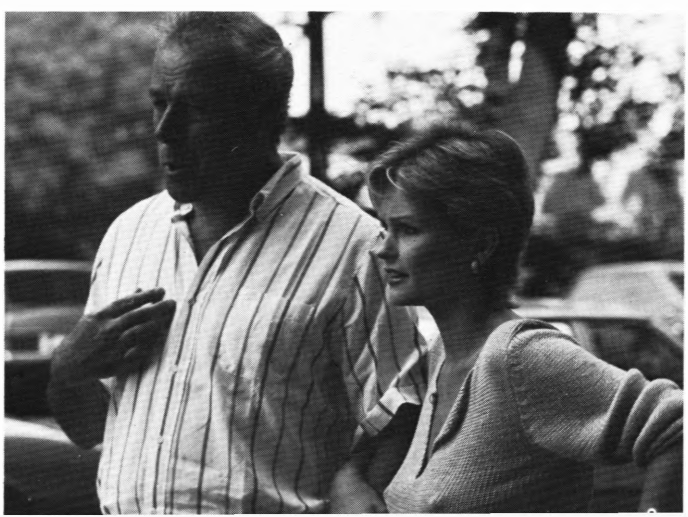
Kosmorama mødte John Glen sammen med den engelske teater- og filmskuespiller Fiona Fullerton, der har en lille rolle som sexy lady og russisk spion. Det skete på Hotel Sheraton, et par dage før premieren.

John Glen vil helst tale om de mange stunt- og actionscener, som »A View to a Kill« er spækket med og som gør filmen til en flot visuel oplevelse. Det har hans store interesse – det er her, han yder den væsentlige arbejdsindsats i samarbejde med de mange manuskriptforfattere og idéfolk, der har været med til at udforme filmen.

– Det er kolossalt vigtigt, at man kan *se*, at »A View to a Kill« har kostet 30 millioner dollars at lave, siger John Glen smilende. Der skal være valuta for pengene på lærredet. Derfor gør vi meget ud af stunt- og actionscenerne. De planlægges i mindste detalje på storyboards. Til sammenligning fylder actionscenerne 10 gange så meget på papiret som dialogmanuskriptet.

– I den indledende skiløbssekvens måtte vi hyre 6 forskellige stuntmen (heriblandt et par skiløbere i verdensklasse) for at få de formidable stunts i kassen. Men også steeplechase-sekvensen har vi arbejdet meget med. Den var først tænkt til at foregå som en regulær western-sekvens i Mexico, men måtte ændres afgørende, da den blev henlagt til Frankrig. De mange luftstunts, der bl.a. udspiller sig på Golden Gate Bridge ved San Francisco fik vi ideen til under en frokost, hvor vi tilfældigvis traf nogle folk fra Aircraft Industries. De kunne godt afse et par dage med et af deres luftskibe – og det benyttede vi os så af.

Men actionscenerne er ikke kun op-



John Glen og Fiona Fullerton i København. (Foto: Kaare Schmidt)

visning, fortæller John Glen. De rummer også en god portion humor som i politijagten på den brandbil, James Bond stikker af med i San Franciscos gader. Og selv om John Glen gør en dyd ud af at fastslå, at James Bond filmene ikke rummer noget politisk budskab, er det helt bevidst, at han har valgt at fremstille russerne menneskeligt, med lune under den bastante facade. F.eks. er den ledende KGB-mand mindst lige så interesseret i de sexede damer, som Bond er det. Der er løbet meget vand i åen siden de første agentfilm og James Bond film så dagens lys under koldkrigen.

– Vi forsøger hele tiden at modernisere filmene, så de ikke er gammeldags, siger Glen. Selv om vi ikke længere bygger på Ian Flemings bøger, moderniserer vi i samme ånd, som vi forestiller os, han ville have gjort. Og skal vi tale om udvikling af de faste skabeloner er James Bond i »A View to a Kill« ikke kun oppe imod en rivaliserende skurk – men oppe imod hele den moderne teknologi, computerindustrien og dens bagmænd, der spiller en stor rolle i filmen.

– Men hvad kvinderne angår, fortsætter Glen med et sideblik til Fiona Fullerton, holder vi fast ved at fremstille de kvinder, James Bond omgiver sig med som entydigt feminine og sensitive. Fiona Fullerton er det, men den figur Grace Jones fremstiller er det ikke. Det skyldes, at hun er det kvindelige modstykke til den mandlige skurk Zorin (Christopher Walken). Vi arbejder med fantasi og lader derfor James Bond omgive sig med de kvindelige drømmefigurer, som vi mener, det mandlige publikum har.

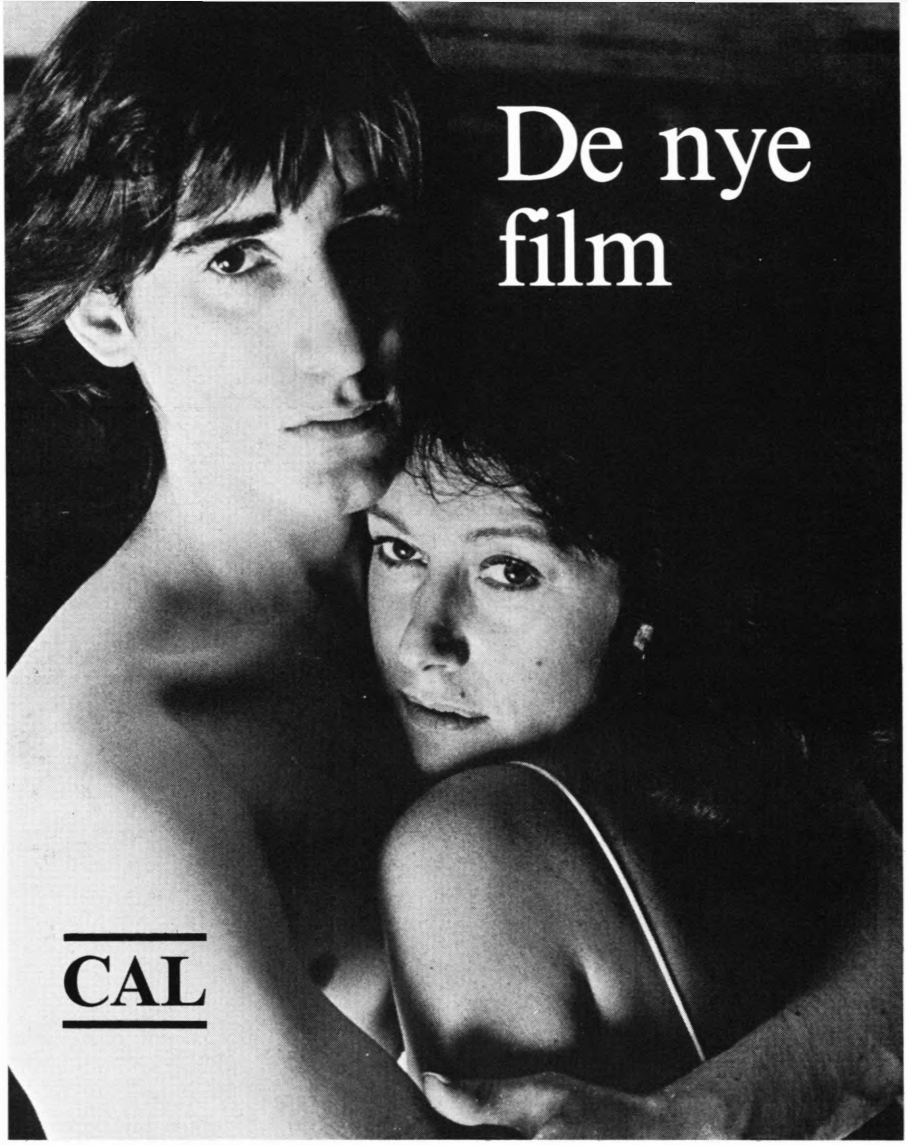
På et punkt lader James Bond filmene sig dog ikke justere efter tiden – og det er med hensyn til Roger Moores alder. Moore har i dag passeret de 50, hvilket dog ikke anfægter Glen synderligt.

– James Bond er en moden og erfaren mand, der har prøvet lidt af hvert her i livet. Aldersmæssigt opfatter jeg ham som midt i 40'erne, så jeg mener nok, der kan gå nogle år, før vi udskifter Roger. Men når vi gør det, bliver det et større projekt, for så skal vi også udskifte de andre skuespillere bag de gennemgående figurer, Moneypenny, M og Q.

Fiona Fullerton nikker. Også hun foretrækker 10 minutter sammen med Roger Moore på lærredet fremfor at stå og slide på teaterscenen i årevis i England.

Kaare Schmidt & Christian Alsted.

De nye film



John Lynch og Helen Mirren i en scene fra »Cal«

»Cal« er en stille film. En af den slags lavstemte og alligevel indtrængende hverdagsdramaer, der giver et diskret og personligt kig ind i en anden tilværelse. En god film.

Cal er en løs- og langlemmet ung mand, der ikke rigtig ved, hvad han skal gøre af sig selv. Og det hjælper hans omstændigheder ham så med at finde ud af – på godt og ondt. Omstændighederne er Ulster, Nordirland.

Cals tilværelse ligner mange andre unges. Hans horisont er snæver, og han har ikke mange udsigter, men han er fundamentalt set en god fyr af den stille slags. Helst vil han være i fred, men det tillader hans tilværelse ham ikke.

Han hører til mindretallet i den urolige nordirske provins, og filmen tager diskret for givet, at katolikkerne er undertrykte. Cal vil ikke, kan måske ikke tage stilling til konflikterne, men han hører til i IRA's sfære og lader sig modstræbende bruge som chauffør ind imellem.

Filmens historie begynder voldsomt dramatisk med en nedskydning af en af »the Brits«, en engelsk politibetjent. I gentagne flashbacks ser vi, at Cal har noget med den historie at gøre, men det er hans hverdag uden arbejde og uden bestemte mål, der er centrum i historien. Cal dasker rundt, og på et tidspunkt forelsker han sig i en noget ældre bibliotekar, Marcella. På trods af tilbageholdenhed og generthed lykkes det ham at trænge ind i hendes liv. Det gør han gennem småjobs på gården, hvor hun bor med sin datter og sin afdøde ægtemands forældre. Manden er blevet skudt ned af IRA. Han var politibetjent, og gården er set i Cals flashbacks.

Cal flytter ind på gården, da hans og faderens hus brænder. Faderen er enkemand, stilfærdig og stolt over at være vellidt på sin protestantiske arbejdsplads. Cal har ved hans fortjeneste også haft arbejde på slagteriet, men han kunne ikke udholde stanken. Faderen brummer, men accepterer.

Han sørger pænt for Cal, der knap kan få taget sig sammen til at ordne opvasken i løbet af dagen. De kommer godt ud af det med hinanden, men deres hus ligger i et protestantisk kvarter, hvor nogle vil tvinge dem ud. Og det lykkes altså ved at sætte ild til deres hus. Faderen flytter sagtmodigt ind hos en enlig ven, men han går i opløsning efter branden.

På gården får Cal rigtig kontakt med Marcella, der er katolik, som han selv, men som har været part i et »blandet ægteskab«. Hans pubertetsforelskelse i hende blandes med skyldfølelser over deltagelse i mordet på hendes mand, og skyldfølelsen bliver ikke mindre, skønt Marcella ikke var specielt lykkelig med ham. Da Cal igen bliver blandet ind i en lille IRA-aktion, går det helt galt, og han når akkurat at erklære Marcella sin kærlighed, før han bliver kørt væk.

»Cal« er ikke en melodramatisk Romeo og Julie-historie. Han og Marcella er ikke modparter i en uløselig konflikt, og at de mødes er ikke den skæbnens ironi, der sætter højtryk under passionerne. Stemningsmæssigt og i sit forhold til den politiske baggrund minder filmen noget om »Hævnens engel« (»Angel«), vist af DR i 1984.

»Hævnens engel« stillede dog slet ikke nogen politiske spørgsmål, men undgik al konkret hentydning til den konkrete baggrund for historien. »Cal« tager den politiske konflikt med som baggrund og som en tråd i handlingen. På den måde stiller »Cal« spørgsmål, som den ikke besvarer, og det er filmens svageste punkt, at den vil vikle handlingstråde med så forskelligt stemningsleje ind i hinanden.

Det politiske kommer i nogen grad til at fremstå som en dramatisk kulisse, som en effekt, men det er immervæk en effekt, som også i den konkrete nordirske hverdag skaber dramaer. Nedskydningen, sammenkædningen af samleje og flashbacks til mordet virker noget »tænkt« filmiske. Dygtigt konstrueret bibringer det spænding i fortællingen, men det er hverdagsdramaet, der hæver »Cal« over hverdagsfilmen.

Hverdagen i filmen er betvingende dejligt beskrevet. Her kommer det dæmpede, det melankolske med herlige glimt af humor, det usagte til ære og værdighed. Skuespillernes underspil får lov at sive ind uden ord. Langlemmede Cals bekymrede og perplekse ansigt, hans frysen og hans tavshed siger meget om hans konstante angst og trøstesløse udsigter.

Helen Mirrens Marcella er så rigtig, at hun er på vej ud af lærredet. Det har da også givet hende en pris for bedste kvindelige hovedrolle. At hun falder for den halvvoksne Cal er forklaret ved hendes ensomhed og pludselige frihed såvel som af hendes styrke til at se bag om Cals bekymrede og usle ydre.

Faderen er perfekt som anonym arbejder, der passer sit. Han er så levende i sit »væsen«, og hans opløsning efter branden bliver en af filmens mest rørende scener. Der er mange fysisk eller mentalt skadede mænd i denne film, og også det taler sit tavse sprog om prisen for den politiske tilstand. Om ofrene i hverdagen. Om livet bagefter.

Denne stemning, hverdagsbeskrivelsen i små glimt, i korte indstilllinger og sekvenser, de få replikker og de små bevægelser kan minde en dansk tilskuer om det bedste i Nils Malmros' film. Her er så bare oveni skuespillerpræstationer, der siger sparto til amatører, hvad angår ægthed også i de længere indstillinger og replikker.

»Cal« er optaget syd for grænsen, og den var republikken Irlands officielle bidrag til Cannes festivalen i 1984. Pat O'Connor har instrueret på baggrund af en roman af Bernard Mac Laverty. Vi kender O'Connor fra TV-spillet »The Ballroom of Romance«, men han har ikke før lavet spillefilm. Varme ord fra producer David Puttnam gav ham denne opgave.

Og det er – til trods for skønhedspletter – en smuk debut.

Ulla Bo Halvorsen.

CAL
Cal. England 1984. **P-selskab:** Enigma. **Ex-P:** Terence A. Clegg. **P:** Stuart Craig, David Puttnam. **P-samordner:** Mo Coppiters. **P-leder:** Dominic Fulford. **Instr:** Pat O'Connor. **Instr-ass:** Bill Craske, Christopher Thompson, John Phelan, Nick Daubeny. **Manus:** Bernard Mac Laverty. **Efter:** Egen roman. **Foto:** Jerzy Zielinsky (farve). **Kamera:** Seamus Corcoran. **Klip:** Michael Bradsell. **P-tegn:** Stuart Craig. **Ark/Dekor:** Josie MacAvin. **Sp-E:** John Evans. **Kost:** Jack Gallagher, Penny Rose. **Musik:** Mark Knopfler. **Tone:** Campbell Askew, Pat Heyes, Bill Rowe.
Medv: Helen Mirren (Marcella Morton), John Lynch (Cal McCluskie), Donal McCann (Shamie), John Cavanagh (Skeffington), Ray McAnally (Cyril Dunlop), Stevan Rimkus (Crilly), Catherine Gibson (Mrs. Morton), Louis Rolston (Dermot Ryan), Tom Hickey (prædikant), Gerard Mannix Flynn (Arty), Seamus Ford (Mr. Morton), Edward Byrne (Skeffington Senior), J. J. Murphy (mand på bibliotek), Audrey Johnston (Lucy), Brian Munn Robert Morton), Daragh O'Malley (arret politimand), George Shane (politimand), Julia Dearden (ekspeditrice), Yvonne Adams (nabo), Laurence Foster (soldat ved vejspærring), Scott Frederick, Gerard O'Hagan (soldater på gård).
Længde: 102 min. 2815 m. **Censur:** Hvid. **Udl:** Nordisk. **Prem:** 9.9.85 – ABCinema.

Cal og hans far

APROPOS DAVID PUTTNAM:

Produceren som stjerne

David Puttnam, en af filmen »Cal«s producere, er guld værd for engelsk filmproduktion. Det er endnu sjældent, at producerens navn »sælger« filmen til offentligheden og dermed får status på højde med stjerne blandt skuespillere og instruktører. Men denne status er Puttnam ved at opnå i England.

For 15 år siden tog Puttnam springet fra reklamefilmbranchen til den

risikable spillefilm. Han har nu i en alder af 43 sit eget filmselskab, Enigma, som ikke bare producerer en mængde uafhængige film, men som også har fast kontrakt med giganten i britisk film, Goldcrest. Han fungerer som producer eller som executiv producer for både Goldcrest Television og Goldcrest Films, der begge kun er småpletter i øjet på mediekonglomeratet Pearson Longman, som blandt andet ejer Penguin Books og Financial Times. Gennem de store kontrakter er han opdaget i USA, og det har så igen givet fine muligheder for at skaffe kapital til den britiske filmindustri.

Puttnams filosofi er enkel. Vilkårene for gennemsnitsfilm skal være gode, før man kan vente sig perler. Og det er gennemsnitsfilmene – budgetmæssigt – og endda de helt lavt budgetterede film, som har gjort ham til et navn – og har ført ham til de »store« film, hvis budget foreligger i dollars.

Film er ikke kun instruktørens, mener han ret enkelt, men et samarbejde mellem mange parter. »Jeg ser mig om efter mennesker, der deler den opfattelse. De fleste instruktører vil erklære sig enige i, at andre end instruktøren er vigtigst på visse tidspunkter i produktionen. Men ligeså snart de er igang med en karriere, ligeså snart har medierne overbevist dem om, at de er eksemplarer af dette mystiske væsen Den Store Instruktør – så ønsker de selvfølgelig at tro på det. Og det efterlader ikke megen plads for samarbejde. Derfor arbejder jeg meget med debutanter.«

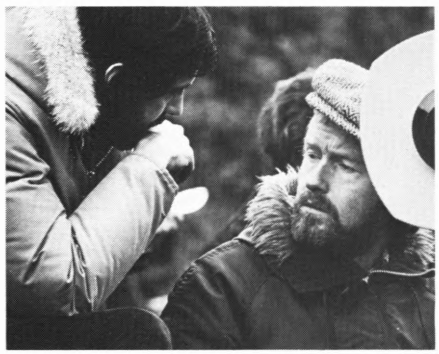
Mange mener, at David Puttnams helt særlige talent ligger i at se og dyrke talentet i ubrugte kræfter og sætte deres karrierer på skinner. Han tror på de mennesker, han vælger, og han er blevet en strategisk figur i det næsten-glemte aspekt ved den kreative filmbranche: at dyrke stjernefrø.

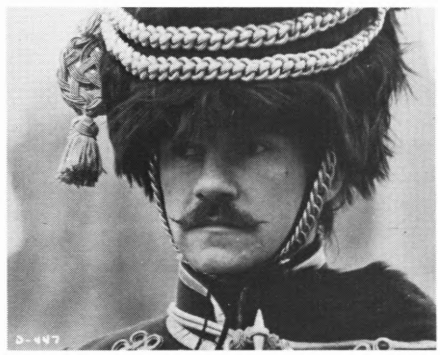
For det drejer sig ikke kun om at finde en instruktør. Der skal findes den *rigtige* instruktør til den *rigtige* manuskriptforfatter og de *rigtige* skuespillere . . . rigtige mennesker kombineret med de rigtige emner før en film bliver god. Og det er Puttnam altså den rigtige til.

Han har produceret film for Jacques Demy og Ken Russell, men langt de fleste af hans produktioner er af debuterende instruktører, som nu er navne eller i hvert fald lovende.

I 1972 kom »Stardust« af Michael Apted og med David Essex, igen i 1975 var der et hit med Alan Parkers børnegangsterfilm »Bugsy Malone«, og Puttnam producerede også Parkers næste succces »Midnight Express« (1978). Også Ridley Scotts debutfilm »Duellanterne« fra 1976, Adrian Lynes »Foxes«, Hugh Hudsons »Viljen til sejr« (1981) er produceret af David Puttnam, og Bill Forsyth nåede kun akkurat af få premiere på »Gregory og pigerne«, før Puttnam producerede hans »Local Hero« (1980). Siden har så Roland Joffés debutfilm »Killing Fields« overgået dem alle i såvel udgifter som indtægter, og nu er altså blandt andet Pat O'Connors »Cal« på vej rundt til alverdens lærreder og skærme.

»Alle mine succes'er bygger på min evne til at sammensætte en gruppe af





Øverst David Puttnam sammen med Ridley Scott, herover Martin Sheen i Scotts »Duellanterne«

individer, der instinktivt ønsker at lave samme film«, skrev Puttnam diplomatisk til Louis Malle, da han alligevel hellere ville arbejde med Joffé på »Killing Fields«. Han fortsætter i øvrigt samarbejdet med Joffé i »The Mission«, en film på vej, der foregår i Sydamerika efter den spanske erobring. Også den er en storproduktion med et budget på 12 millioner pund.

Hvor instruktøren fundamentalt set er ansvarlig for alt det, som kameraet ser, koncentrerer produceren sig om det, som kameraet ikke ser – inklusive instruktøren. Puttnam beskriver producer-rollen: »Jeg er ansvarlig for emnet, for igangsættelse og udvikling af manuskriptet, for at skaffe pengene hjem og for at organisere den egentlige produktion«.

Der er masse af overlapninger til instruktørens arbejdsområde. For eksempel hører teknikere ind under producentens ansvar, men under instruktørens indflydelse, og omvendt falder valget af skuespillere under instruktørens ansvar og producentens indflydelse«.

I disse post-auteur-teori-tider kan det være nærliggende at spørge, om ikke David Puttnam har ambitioner om at instruere selv. Men nej, han er tilfreds med den balance mellem frihed og disciplin, som »det bedste job af alle« medfører. Også med at arbejde med mellem tre og seks film på én gang, aldrig helt at have fri og ind

Øverst en scene fra »Bugsy Malone«, herover Burt Lancaster (i midten) i en scene fra »Local Hero«

imellem at bruge alle frie albuer. »I kærlighed, krig og filmproduktion gælder alle kneb«, lyder det i de kredse.

Den nyoprettede britiske TV-kanal Channel Four har givet ham ekstra travlt. Han har været executiv producer på en serie »First love«, og på adskillige enkeltproduktioner. Som executiv producer varierer hans rolle meget fra produktion til produktion, men glansen fra hans navn kan i mange tilfælde kradse penge ind til de stræbende talenter. Og han har magt til at sætte produktioner i gang. Sidst er altså »Cal« og Pat O'Connor sat på Puttnams skinner.

Ulla Bo Halvorsen

ELISE OG DE MANGE KOKKE

Ann-Mari Max Hansen som Elise

Instruktøren Claus Plougs nyeste film »Elise« blev, med en enkelt kvindelig anmelder som undtagelsen, nedsablet godt og grundigt af dagbladskritikken, da den havde premiere i september. Kedeligt, hult skønmaleri var nogle af de prædikater »Elise« fik med på vejen. Atter kunne man repetere omkvædet om, hvor galt det står til med dansk film og de mangelfulde filmmanuskripter. Det er da også tydeligt, at man har villet for meget i »Elise«. Filmen er overlæsset – et tungt, usammenhængende melodrama, der savner episk nerve, skønt den bygger på en kort og præcis novelle, Blichers »Sildig opvågnen«.

Dette jalousidrama præsenteres i »Elise« som en rammefortælling, der fortælles af den ene hovedperson, præsten Carl (Frits Helmuth), der i en sen alder har opsøgt den kvinde, han blev forsmået af i sin ungdom, Elise (Ann-Mari Max Hansen). Overfor hende aflægger han sin beretning om, hvorledes han i årevis i det skjulte var vidne til hendes erotiske affære med vennen Valdemar (Henning Jensen), hvorledes jalousien drev ham til at afsløre affæren overfor deres ægtemager ved at sende dem anonyme breve, samt hvorledes katastrofen herefter indtraf uden at han af den grund fik sin Elise. Elises mand Henry (Ole Ernst) begik selvmord og Valdemars kone Rachel (Kirsten Olesen) mistede sin forstand.

Med denne rammekomposition er novellens eksplicitte fortæller overført til filmen, selv om dette ikke bidrager til handlingens uddybelse, men mest virker som et forsøg på at holde rede på det store virvar af flashbachs, som filmen er sammensat af.

Problemet med de mange flashbacks er, at de ikke fastholder Carls fortællersynspunkt konsekvent. Der berettes for eksempel om situationer, som Carl ikke har overværet, ligesom det også er uklart, hvorvidt det *var* ham, der afsendte de afslørende anonyme breve. Samtidig springes der i tid mellem de mange tilbageblik på en måde, der gør det vanskeligt at udskille de mange tidsplaner fra hinanden – strukturen er ikke motiveret af Carls fortællersynspunkt.

Man fornemmer da også, at der i denne historie om den forsmåede bejler og en herskesyg femme fatale ligger et ønske om at levere en mere kollektivt anskuet skildring og afdækning af den intolerance, de umenneskelige regler og psykologiske mekanismer, der hersker indenfor *en klike*. Her forstået som typisk dansk bedsteborgerlig og provinsiel foreteelse.

»Elise« er henlagt til årene 1927-48 og udspiller sig i et dansk provinsbymiljø. I løbet af disse 21 år finder 6 personer sammen, stifter 3 ægteskaber og holder sammen som en snæver vennekreds omkring Elise som det magtfulde fascinationspunkt. Snæverheden i denne klike skyldes imidlertid ikke Elises suveræne magtspil alene – men defineres også af den snobbisme, der lader *lægens*, *præstens* og *kaptajnens* – den sociale upper class i enhver mellemstor provinsby med respekt for sig selv – danne en selvtilstrækkelig selskabelig enklave. Her giver filmen en besk afdækning af, hvem der er tabere og vindere, hvem der spiller hoved- og biroller i det snævre klikehierarki, der fastholdes mere af standsmæssige grunde end af reelle venskabelige følelser.

I fredelige idylbilleder dyrker »kredsen« det samvær, der hører sig til. »Kredsen« lader sig med passende mellemrum fotografere af lægen Henry i nydelig gruppeopstilling. Den tager på skovtur, får børn, leger med børnene i de store villahaver. Under overfladen trives utroskaben, egoismen, selvgodheden, hadet og jalousien. Diskret og uudsagt, indtil de uforløste følelser slår igennem med kolossal destruktiv kraft.

Denne studie i provinsiel dobbeltmoral og dens konsekvenser er fortællemæssigt hæftet op på de genkommende gruppefotografier, der danner fixpunkter for portrætteringer af klikens enkeltpersoner. En række indskud der ikke forekommer lige motiveret og lige velplacerede hver gang i forhold til den drivende handlingskonflikt, udviklingen af Carls figur og Elises rænkespil, som derved mister sin intensitet.

Indtrykket af, at denne fortællemæssige uoverskuelighed udgør det egentlige problem i »Elise«, blev bestyrket af den redegørelse instruktøren Claus Ploug gav et indbudt publikum fra Danmarks Film Akademi ved en forevisning af filmen.

Flere gange undervejs undrede man sig bravt over, at der overhovedet er kommet en færdig film ud af det miskmask af ændringer, rettelser og indgreb, som »Elise« har været udsat for helt tilbage fra det første manuskript i 1980. Det har været nødvendigt at skrive manuskriptet om hele 12 gange og indføje rettelser fra den sagsbehandlende filmkonsulent Jørgen Melgaards side for at opnå den

nødvendige økonomiske støtte fra Det danske Filminstitut. Og for at skaffe filmen en privat producent, hvilket først lykkedes i 1983.

Claus Ploug mente stadigvæk, at det første manuskript var det bedste. Det skulle han have holdt fast ved undervejs. Utroligt er det også, at man på filminstituttet mener, at man kan forbedre et manuskript ved selv at diktere rettelser og kræve så mange omskrivninger uden samtidig at være klar over, at en sådan indgriben presser manuskriptforfatteren ud i en situation, hvor alle intentioner, ethvert overblik og sund dømmesans afløses af stigende usikkerhed og tvivl. Hvis det virkelig har været filmkonsulentens mening, at manuskriptet ikke besad de fornødne kvaliteter og var kunstnerisk overbevisende nok, måtte svaret have været et nej. Den valgte fremgangsmåde lader Det danske Filminstitut repræsentere en kunstnerisk formynderisme, som hverken filmfolk eller publikum kan være tjent med. Det kan ikke være meningen, at filmkonsulenterne skal være medforfattere på alle danske spillefilm, lige så lidt som det kan være meningen, at filminstituttet skal agere som forlænget filmskole.

Ikke overraskende måtte Claus Ploug da også indrømme, at han og manuskriptforfatteren Mogens Rukov på et tidspunkt kun opfattede manuskriptet som en række afsnit med hver deres overskrift, som de legede puslespil med, uden hensyntagen til underliggende handlingsmotiver. Filmen holdt så at sige op med at være et stykke levende dramatik og blev en syntetisk, forenklet konstruktion på et skrivebord.

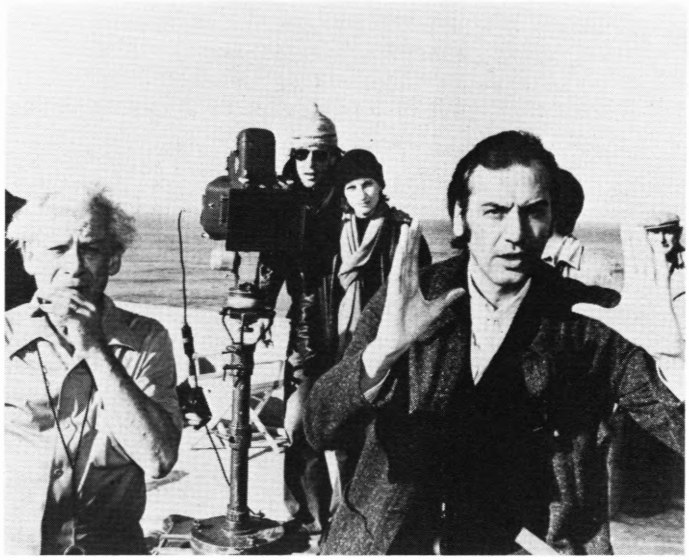
I december 1984 lå Claus Plougs første version af filmen færdig. En mere visuel og mindre handlingsbetonet version i forhold til den, der nu vises i biograferne. »Elise«'s private producent Palle Fogtdal krævede nemlig (også) filmen ombearbejdet, for at gøre filmen mere publikumsvenlig og lettilgængelig. Det var den første version ikke, indrømmede Ploug. Han indvilgede da også i at ændre filmen og inddrog Henning Carlsen som konsulent, som bl.a. foreslog, at springene mellem de mange tidsplaner blev holdt sammen af en eksplicit fortæller (Carl). Altså måtte filmholdet ud på en række ekstraoptagelser, så filmen kunne sættes sammen på en ny måde igen i klippebordet i løbet af foråret '85.

Måske var Fogtdal for nervøs efter sine erfaringer fra Valhalla-projektet. På den anden side har Fogtdals engagement også vist sig ved, at han hele tiden har været villig til at betale de ekstraomkostninger, »Elise« er løbet ud i – fremfor kun at se på om filmen nåede at blive færdig til tiden eller overskred budgetterne. Ialt har Palle Fogtdal ofret 2,5 mill. kr. på »Elise«. På dette punkt rager Fogtdal højt op over mange andre danske filmproducenter, mener Ploug, der ikke kan bestemme sig for om den endelige version af »Elise«, »december 84-versionen« – eller det allerførste manuskript er den bedste udgave af »Elise«.

Christian Alsted.

Til højre: Claus Ploug instruerer Ann-Mari Max Hansen. Herunder: Barnedåbs-sammenkomst for dem, der betyder noget

ELISE
Danmark 1985. **P-selskab:** Palle Fogtdal Film. Med støtte fra Det danske Filminstitut ved konsulent Jørgen Melgaard (kr. 6,5 mill.). **P:** Palle Fogtdal. **P-leder:** Per Arman. **I-leder:** Nico. **P-ass:** Jan Richter-Friis, Peter Wolsgaard. **Instr:** Claus Ploug. **Manus:** Mogens Rukov. Med inspiration i St. St. Blichers novelle »Sildig opvaagnen« (1928). **Storyboard:** Michael Kvium. **Foto:** Dan Laustsen/**Ass:** Jens Schlosser, Søren Berthelin (farve). **Lys:** Eg Norre/**Ass:** Jan Guldbrandsen. **Grip:** Kim Sejr Larsen. **Stills:** Roald Pay. **Scripter:** Annemarie Aaes. **Klip:** Grete Møldrup/**Ass:** Karen Margrethe Nielsen. **Ark:** Sven Wickman. **Rekvis:** Gunilla Allard, William Knuttel. **Tone:** Jan Juhler/**Ass:** Morten Degnbol. **Musik:** Chopin. **Spillet af:** Mogens Dalsgard. **Kost:** Jette Termann/**Ass:** Marcella Kjeltoft. **Makeup:** Birte Christensen, Birthe Lyngsøe. **Kons:** Henning Carlsen (på efterarbejdet).
Medv: Ann-Mari Max Hansen (Elise), Ole Ernst (Elises mand, læge), Frits Helmuth (præst), Anne Birch (Henriette, præstekone), Henning Jensen (kaptajn), Kirsten Olesen (Rachel, kaptajnskone), Lene Vasegaard (lægens husholderske), Lene Brøndum (Anne), Anne-Lise Gabold (Annette, Elises søster), Peter Schrøder (orkesterleder).
Længde: 105 min. **Udl:** Metronome. **Prem:** 6.9.85 – Dagmar + Grand + Palads + Bio 5 (Aalborg) + Palads (Århus) + Kino (Odense) + Bio (Roskilde) + Bio (Næstved) + Lido (Vejle).



Den gamle instruktør Sam Fuller (tv) spiller fotograf i »Tingenes tilstand«, her sammen med Wim Wenders' alter ego, instruktøren Fritz Munro (Patrick Bauchau)

TINGENES TILSTAND

Wim Wenders' »Der Stand der Dinge« (Tingenes tilstand) er en instruktørfilm, hvis man med dette begreb forstår auteur-filmen *par exelence*. En film hvor instruktøren sætter sig selv som kunstner i centrum for at tematisere sit eget mere eller mindre selvskabte univers af initierede symboler og myter. Det er auteurens eksklusive identitetssøgende ransagelse af det kunstneriske ståsted, af sit medium og af kunsten, og hvorunder filmen dokumenterer sin egen tilblivelse og hyldes i selvreflekterende meta-lag.

Filmen omfatter alle de velkendte Wenders-elementer. Isolationen, ensomheden, den rodløse helt, rejsemotivet, venskabet mellem to mandlige modpoler, dødsfascinationen, pessimismen og et univers, hvor modløshed er indikator, og som er så intenst billeddyrkende manifesteret, at det får et dragende præg af uvirkelighed – hyperrealitet – over sig. Endvidere er der, som så ofte hos Wenders, tale om et cineastisk univers. Der tales om film, enkelte steder høres velkendte »main-themes« *en passant* i baggrunden, og på rollelisten finder man Samuel Fuller, der spiller fotografen Joe, samt Roger Corman i en lille rolle som sagfører. Hertil kommer fotografens replik: »livet er i farver, men sort-hvid er mere realistisk« og de tilbagevendende reflektioner over det at fortælle historier, som altsammen er med til at distancere den filmiske virkelighedsillusion og understrege filmens bevidsthed om sig selv som film. Ikke mindst fordi »Der Stand der Dinge« – hvilket synes at være uomgængeligt for instruktørfilmen – handler om at lave film.

Velkendt, ligesom skildringen af fremmedgørelsen, tabet af identitetsfølelsen til virkeligheden, er det. Men det sættes også i relief af, at »Der Stand der Dinge« ikke blot skildrer dette identitetstab gennem fiktive personer på handlingsplanet, således som Wenders har gjort det i sine andre film om rodløse helte, de rejser uden at have noget fikseret mål. Filmen er selv et billede af denne tilstand, og modsætningsfyldt og labyrintisk udvikler den sig uden at snøre sig sammen omkring faste holdepunkter.

»Der Stand der Dinge« starter som en film i filmen. »The Survivors« hedder den (og skulle iøvrigt udgøre en slags remake af Allan Dwans »The Most Dangerously Man Alive« fra 1961). Det afsnit vi ser af den, viser en lille gruppe overlevendes vandren gennem et øde post-katastrofisk område, søgende efter et fast sted at slå sig ned. »Vi går mod et budskab« lyder det lidt kryptisk fra gruppens leder. Efter at have passeret en forgiftet skov, når gruppen frem til det brusende åbne hav. En lille pige spejder ud over havet og siger: »Nu har vi et hjem«. Så afbrydes filmen (i filmen), og vi befinder os *on-location* i Portugal sammen med instruktøren Friedrich Munro, kaldet Fritz. Han er løbet tør for penge og råfilm, og tvinges hertil at indstille optagelserne af »The Survivors«, indtil filmens amerikanske producent Gordon vender tilbage.

Og under den lange venten på Gordon får Wenders i denne første halvdel af filmen tematiseret ventetiden, stilstanden og den tiltagende oplevelse af meningsløshed, denne ufrivilige stranding fører med sig. Gordon dukker imidlertid aldrig op. Han er tilsyneladende forsvundet, så Fritz rejser til Los Angeles for at finde ham.

Det viser sig, at Gordon er gået under jorden, på flugt fra en mafiaorganisation, som han har fået til at investere penge i Fritz' film uden at orientere dem om, at der var tale om en sort-hvid film og herved et økonomisk urentabelt projekt. Mødet mellem de to mænd udspiller sig som en lang natlig køretur i Gordons *Mobile home*, hvor europæisk auteur-ånd (»Han er det mest kedelige menneske, jeg kender«, siger Gordon om Fritz) bringes i uforenelig dialog med amerikansk underholdningspragmatik og *storytelling* tradition. Trods modsætningerne er de to mænd venner. Et velkendt wendersk venskabsforhold, hvor det ikke er de fælles referencepunkter, men snarere en mystisk dragning, en følelse af samhørighed og skæbnefællesskab, der binder mændene sammen.

Fritz og Gordon kommer da også til at dele skæbne. Da de henad morgengry kravler ud af bilen for at tage hjertelig afsked med hinanden, bliver de begge dræbt af mafiaens kugler.

Der er blevet skrevet en del om filmens forbindelse til »Hammett«. Wenders lavede »Der Stand der Dinge« i løbet af én af de pauser, han blev påtvunget under arbejdet med

»Hammett« hos Francis Coppola i Zoetrope. Som det vil være Kosmoramas læsere bekendt[1], så forløb samarbejdet med Coppola ikke glat, og siden Wenders film handler om en instruktør, der svigtes af sin producent, og da Wenders iøvrigt har fortalt,at han befandt sig i et »sombre mood«[2], da han gik igang med »Der Stand der Dinge«, har det været nærliggende at opfatte filmen som Wenders' direkte kommentar til det fatale møde med Hollywood og den auteur-kvælende kommercielle filmindustri.

Med lidt god vilje kan man da også tolke »Der Stand der Dinge« som en refleksiv gennemspilning af »Hammett«-affæren. Friedrich Munro er det nærmeste Wenders er kommet et *alter ego*, og via dette alter ego's cineastisk klingende navn, påberåber Wenders sig en samhørighedsfølelse med Friedrich Murnau og Fritz Lang, begge tyske instruktører, der gjorde deres erfaringer i udlandet med det kommercielle maskineri. Wenders så iøvrigt en serie af Langs film, da han kom til USA, og det gjorde et stort indtryk på ham at konstatere, hvor tiltagende vanskeligt det blev for Lang af manifestere sin kunstnerpersonlighed i den amerikanske produktion[3]. Altså: Wenders er Fritz Munro, og hvis man har sans for hverdagslivets psykopatologi, kan man konstatere, at der er to O'er i Gordon, – ligesom der er i Coppola og Zoetrope.

Wenders ønskede oprindeligt at optage »Hammett« i sort-hvid, men det blev forpurret. Kun farver er kommercielt gangbare, så i »Der Stand der Dinge« må det ende med at både den foretagsomme producent og instruktøren bliver skudt ned. Mafiaen kan i denne sammenhæng tolkes symbolsk, som det anonyme (Gordon og Fritz ser aldrig drabsmændene) kommercielle systems tilintetgørelse af producenten, der går ud over de konventionelle rammer, og af kunsten. Hollywood har brug for penge og for historier, ikke strukturløs søgende og virkelighedsreflekterende auteurfilm i sort-hvid. Så eksponenten for dette, Fritz, ryger med i købet, – farvel til Amerika.

Selv har Wenders afvist den tætte forbindelse: »Der Stand der Dinge« »is really not about Zoetrope and Hammett, and Gordon is really not Francis«[4], har han forsikret om bl.a. ved at henvise til, at han i 6 år har haft planer om at lave film om film. »Der Stand der Dinge« er realiseringen af dette projekt. På den anden side vedkender Wenders, at erfaringerne med Hollywood ændrede de oprindelige planer, og det er nok rimeligt at fastholde »Hammett« som ihvertfald en ydre anledning uden herved at reducere »Der Stand der Dinge« til blot at handle om dette.

Til venstre Patrick Bauchau og Wim Wenders. Herunder lidt tidsfordriv på hotelværelset i »Tingenes tilstand«

På ét plan fremstår filmen som en sammentænkning af Wenders' to »tilstande«: den europæiske, hvor rodløsheden har rødder, og det amerikanske drømmebillede. Filmen falder i sådanne to klare afsnit.

Wenders' *Europa* er et billede på indre tomhed. Portugal-lokaliteten, der udgøres af et isoleret sommerhotel i øde efterårskulde, formidler dette indtryk. Filmholdet ses isoleret på anonyme hotelværelser med udsigt til et tomt svømmebassin samt et uroligt tidevandshav som det eneste dynamiske element. Her fordriver de ventetiden med passionsløse samlejer og hobbyer af forskellige slags i et forsøg på at fastholde en identitet overfor den meningsløshed, virkeligheden fremstår som, når fiktionen ophører. I denne sammenhæng leverer Fritz sit filosofiske statement: *»Stories exist only in stories, while time pass by without the need to turn into stories«.*

Ovenpå denne stilstand og ventetid intoneres Holllywood-afsnittet effektfuldt. Intense billeder af tomme storby-gader i hyperreel fremtoning bryder stilstanden i et forløb præget af konstant bevægelse, handling og i et vist omfang fortællemæssig sammenfatning, idet rejsen har et mål, at finde Gordon, og endvidere får en uigenkaldelig finale, – ligesom fortællingen.

»Der Stand der Dinge« afvikles uden plot-mæssig overskuelighed i traditionel forstand. Filmen er også blevet til gennem den improviserende metode, Wenders foretrækker, hvor forløbet sættes igang ud fra en grundlæggende idé og så udvikler sig undervejs. Netop det totale fravær af fortællingens meningsstrukturerende sammenkæden af begivenheder er dét, der giver Europa-afsnittet karakter af mere og mere at være en absurd tildragelse med den ustandseligt omtalte Gordon i rollen som Godot. Med USA skifter filmen altså og bryder stilistisk, således at den på een gang bliver mere fortællende og mere fiktiv så at sige. Alligevel er også Hollywood-afsnittet fortalt med så tilbageholdt plotmæssig overskuelighed, at Wenders får betonet rejsen i sig selv højere end målet. Igen er det billedintensiteten, der skaber dynamikken og ikke handlingsforløbet. Og pointen er vel også at vise, at Fritz ikke finder noget. Gordon finder han nærmest tilfældigt og mødet med ham bekræfter kun Fritz i, at han er en fremmed, og det fører ham ikke tilbage til »The Survivors«.

Fritz er, som John Wayne i »The Searchers« (Forfølgeren), en fremmed i den virkelighed, der omgiver ham. Og når »The Searchers« nævnes, er det fordi, Wenders selv insisterer på denne reference – såvel Fords film, som man ser blive sat på plakaten i en biograf i Hollywood, som Alan Le Mays roman, der udgør Fritz kæreste eje og eskapistiske trøst under Portugal-opholdet.

USA repræsenterer ikke blot det

guddommelige blændværk, som Wenders så her gennemhuller (i bogstaveligste forstand). Gennem filmens kontrastfulde komposition kommer USA til både at fremstå som og symbolisere noget fundamentalt anderledes, – et helt andet sted. Wenders' »America is an imagined place, and it flowers more freely away from the real thing«[5] skriver David Thomson. Det er et uvirkelighedens land, hvor fiktion og virkelighed er så tæt forbundne, at det transformeres, og det er i en sådan grad, at Fritz begynder af ligne en ensom Hammettlignende detektiv, som hvileløst bevæger sig rundt i en film noir verden. På afstand bekræfter landet muligheden for forestillingernes virkeliggørelse. Dette er den magiske tiltrækning, som giver tidevandshavet i filmens første del dets særlige anledning til at manifestere sig som udtryk for det ophøjede og det sublime. Således som det sker i den patetiske scene, hvor havet i et sandt elementernes rasen skyller så voldsomt op, at en vildtflyvende trækrude glassplintrende flyver ind gennem et vindue, hvorved den associeres til den »forrevne krop«, der beskrives i »The Searchers« i en passage, Fritz er i færd med at læse op. Isolationen brydes, det forestillede sanseliggøres udenfor fiktionen. I relation hertil er der scenen, hvor Robert fra filmholdet fortæller om sin barndom. Antageligvis en ret ulykkelig barndom præget af ensomhed, bumser og tandbøjle. Robert beretter om det humoristisk distancerende og med poetisk frihed. Han *fortæller* netop, hvorved han omslutter fortiden, så den er til at leve med. Også her påkaldes naturens orden, da havet begynder at slå over muren. Det er da også Robert, der modsiger Fritz' tese ved at sige: »Et liv uden historier er ikke værd at leve«.

Man kan se »Der Stand der Dinge« som et udtryk for den totale rodløshed formaliseret til en kunstnerisk vision. Instruktørens romantiske søgen efter et sted, hvorfra uvirkeligheden kan gennembrydes, men som han ikke finder og ihvertfald ikke kan fastholde som andet end en forestilling modsat de overlevende (»The Survivors«) i fiktionen, der finder et hjem, – betegnende nok er det et *mobile* home, Fritz' afgørende møde med Gordon finder sted i. Fiktionens distancering af virkeligheden stilles overfor oplevelsen af uvirkelighed udenfor fiktionen. En stadig udveksling finder sted her imellem, der til sidst sætter døden på programmet. Først da sluttes forløbet og fuldendes tiden – ligesom i fortællingen.

Wim Wenders' film er de rodløse heltes rejse set indefra. Selvreflekterende prøver filmen at udvide de grænser, som virkeligheden – eller forestillingen om virkelighed – og den traditionelle fortælling på hver sin måde sætter. Den fremstår ikke som en gennemtænkt helhed på samme måde som den efterfølgende »Paris, Texas« gør det. Det er kunst for kunstens skyld, film for Wenders' skyld, men også et konstant flertydigt og fascinerende værk.

Steen Salomonsen.

NOTER:

1 Jfr. Jan Kornum Larsens artikel om »Hammett«, KOSMORAMA, nr. 163, 1983, pp. 35ff.
2) Paul Pawlikowski: »Wenders« (interview), STILLS, nr. 6, 1983, p. 34.
3) Jfr. Jan Kornum Larsens artikel om Wenders, KOSMORAMA, nr. 151, 1981, p. 36.
4) John Galagher: »Wenders« (interview), FILMS IN REVIEW, nr. 6, 1983, p. 358.
5) David Thomson: *A Biographical Dictionary of the Cinema*, 2. udg., Secker og Warburg, London, 1980, p. 656.

TINGENES TILSTAND
The State of Things. **Tysk titel:** Der Stand der Dinge. USA/Portugal 1982. **P-selskab:** Gray City/VO Filmes. For Road Movies/Wim Wenders Produktion/Pro-ject Filmproduktion. I samarbejde med Pari Film/Musidora/Film International/Artificial Eye. I samarbejde med Zweites Deutsches Fernsehen. **P:** Chris Sievernich. **As-P:** Paulo Branco, Pierre Cottrell. **P-samordnere:** Liyan Sievernich, Birgit Lelek, Judy Mooradin. **P-ledere:** Antonio Concala, Steve McMillin. **Instr:** Wim Wenders. **Instr-ass:** Carlos Santana, Greg Gears. **Manus:** Robert Kramer, Wim Wenders. **Foto:** Henri Alekan, Fred Murphy. **Klip:** Barbara von Weitershausen. **Dekor:** Ze Branco. **Kost:** Maria Gonzaga. **Musik:** Jürgen Knieper. **Sange:** »Standin' at the Big Hotel«, »Fools Fall in Love« af Butch Hancock, med Joe Ely; »Tom's Song« af og med David Blue; »Hollywood, Hollywood« af og med Allen Goorwitz; »Girl's Imagination«, »Lies to Live By« med The Del Byzanteens; »Los Angeles«, »Beyond and Back« med X. **Tone:** Maryte Kavaliauskas, Michael Carton.
Medv: Isabelle Weingarten (Anna), Rebecca Pauly (Joan), Jeffrey Kime (Mark), Geoffrey Carey (Robert), Camilla Mora (Julia), Alexandra Auder (Jane), Patrick Bauchau (Friedrich »Fritz« Munro), Paul Getty III (Dennis, forfatter), Viva Auder (Kate, scripter), Samuel Fuller (Joe Corby), Artur Semedo (Produktionsleder), Francisco Baiao (Lydmand), Robert Kramer (Kameraoperatør), Allen Goorwitz (Gordon), Roger Corman (Advokat), Martine Getty (Sekretær), Monty Bane (Herbert), Janet Rasek (Karen), Judy Mooradin (Servitrice).
Længde: 121 min. **Udl:** Kommunefilm. **Prem:** 9.8.85 – Grand.

DEN RØDE ROSE FRA CAIRO

»I just met a wonderful new man. He's fiction, but you can't have everything«

I 1977 modtog Woody Allen en O'Henry Award for sin novelle »The Kugelmass Episode« (Kugelmass episoden). Den handler om en midaldrende mand, professor Kugelmass, som er træt af sin kedelige dagligdag og især af sin kone. Han vil have mystik og romantik i sin tilværelse og går derfor til en tryllekunstner, som ved hjælp af en magisk æske tryller Kugelmass ind i Gustave Flauberts »Madame Bovary«. Der starter han et lidenskabeligt forhold til Emma Bovary og beslutter at tage hende med sig ud af romanen til sit tyvende århundredes New York.

På sin vis er Woody Allens 13. film, »The Purple Rose of Cairo« (lidt klodset oversat med »Den røde rose fra Cairo«) en visualisering af ideen, der ligger til grund for »The Kugel-

Mia Farrow og Jeff Daniels er det romantiske par i »Den røde rose fra Cairo«

mass Episode«. Filmen, som Allen ikke selv medvirker i, foregår i en kedelig by i New Jersey i 1935, midt under depressionen. Dens hovedperson, Cecilia (igen bruger Allen sin fortidenværende veninde, Mia Farrow) er en lille udslidt mus, der arbejder som servitrice; et job hun ikke er særlig god til på grund af sin tendens til at dagdrømme om de film, hun næsten hver aften ser i den lokale Jewel biograf. Hendes mand, Monk (Danny Aiello) en stor, brutal dovenlars, behandler hende mildest talt rædsomt, og derfor er de romanstiske Hollywood film en velkommen flugt fra Cecilias triste hverdag.

Pludselig en aften, da hun ser ugens film »The Purple Rose of Cairo« for fjerde gang, henvender den mandlige hovedperson, Tom Baxter (Jeff Daniels), en smuk ung opdagelsesrejsende, der forgæves leder efter Cairos legendariske røde rose, sig direkte til hende. Han vil gerne tale med hende, siger han, og han forlader derfor lærredets sort/hvide verden og kommer ud til Cecilia i farver. Resten af historien er kaotisk: Tom forelsker sig i Cecilia og vil ikke tilbage til sin film. De andre personer i filmen (eller rettere filmen indeni filmen) nægter at fortsætte handlingen uden ham. Tom viser sig at være totalt hjælpeløs i »den virkelige verden«, fordi han kun kender det univers, som drejebogsforfatterne, Irving Sachs og R. H. Levine har skabt til ham. Han kan således kun tale i klicheer, prøver at betale for en middag med »filmpenge«, og da han får bank af Cecilias jaloux mand, kommer hverken hans tøj eller hår i uorden. Skuespilleren Gil Shepherd, der spiller Tom Baxter (også spillet af Jeff Daniels) kommer fra Hollywood sammen med filmens producer for at prøve at overtale Tom til at vende tilbage til lærredet. Undervejs forelsker Gil sig i den søde og forstående Cecilia, der altså nu har to ens udseende, men temmelig forskellige tilbedere. Cecilia er meget forvirret og siger desperat til Gil om Tom: »I just met a wonderful new man. He's fiction, but you can't have everything.«

Efter mange forviklinger er tingene ved filmens slutning vendt tilbage til deres normale tilstand, og de tre hovedpersoner til deres rette plads: Tom på lærredet, Gil til sin karriere og Cecilia til sin plads i Jewel biografen, som nu spiller Fred Astaire filmen »Top Hat«.

Der er visse aspekter ved »The Purple Rose of Cairo«, der er nye og overraskende i en Woody Allen sammenhæng. Især er dens omgivelser fascinerende. Hvem ville have troet, at Allen kunne skildre miljøet i et lille provinshul med samme ægthed og overbevisning, som han i sine foregående film skildrede sit elskede Manhattan? Den handlingsmæssige ramme om Allens senere film, det som han selv har kaldt »the contemporary conflicts«, konflikterne, som den moderne narcissismens kultur fører med sig, er ligeledes blevet erstattet af andre, mere basale konflikter, nemlig mulighederne for at overleve en økonomisk depression, fysisk såvel som emotionelt (en konflikt Allen også beskæftigede sig med i sit seneste skuespil, »The Floating Lightbulb). Hele dette »small town« depressions miljø er meget smukt, og for Allen usædvanligt, filmet i bløde gyldenbrune farver; det, som Pauline Kael har kaldt »the deep *Godfather* browns«.

Men på trods af filmens mange overfladeoverraskelser ligger den på et dybere tematisk niveau uhyre tæt op ad Allens foregående værker. Som de fleste af disse fra »Take the Money and Run« (Mig og moneterne, 1969) helt op til »Zelig« (1983) behandler den nemlig temaer som fantasi vs. virkelighed, fiktion vs. faktum og den indflydelse Hollywoods magiske verden har på vores dagligdag.

Lige siden Allen i 1960'erne begyndte at optræde med sine komiske monologer, har det grundlæggende element i hans komedie været hans efterhånden så velkendte persona, den lille neurotiske New Yorker, som ikke kan fordrage naturen og har problemer med sit kærlighedsliv, fordi han helst ikke vil »tilhøre en klub, der vil have sådan én som mig som medlem«. Denne persona er i høj grad inspireret af den jiddische kulturs klassiske *shlemiel* figur, hvis hovedfunktion var ved hjælp af sin troskyldighed og tillid til andre mennesker at bevise, at selv om de rent fysisk var stærkere end ham, havde han moralsk set ret. I det russiske *shtetl* samfund med dets evige problemer blev denne figur brugt som et middel til at bevare den jødiske befolknings selvrespekt under den evige kamp med anti-semitiske elementer.

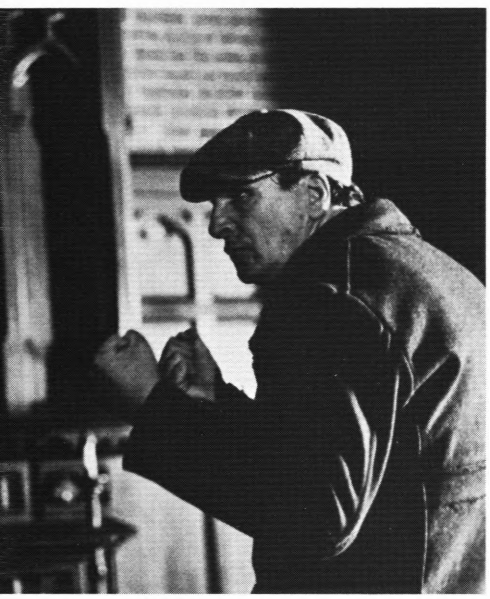
I sit komiske univers har Allen brugt mange elementer fra *shlemiel* traditionen, men hvor dennes rolle traditionelt var at indgyde sindsro i *shtetl* samfundet, bruger Allen sin figur til at gøre ligeså i nutidens samfund. Han antyder, at i et samfund, hvor man risikerer at blive overfaldet eller overfuset ikke blot af bøller, men også af Humprey Bogart, New Yorks politi og gamle damer på gaden, er den fødte taber muligvis det eneste moralsk tilregnelige menneske. Det som Allens persona (og alle vi som identificerer os med ham) kæmper imod, er da heller ikke så meget anti-

Øverst Mia Farrow og søsteren Stephanie Farrow som de to dagdrømmende servitricer i »Den røde rose fra Cairo«

semitisme, som det tyvende århundredes iboende værdier, mekaniske aggregater, bureaukratier og de normer, det moderne menneske ifølge *Playboy Magazine* forventes at leve op til. Allen har således taget sin *shlemiel* ud af den rent jødiske kontekst og gjort ham universel: hans »fjender« er velkendte for os alle.

Derudover, eller måske i virkelig-

heden som følge deraf, har der altid i Allens værker ligget et dybt skel mellem fantasi og virkelighed, faktum og fiktion: det, som ens hjerne kan forestille sig, og som ens krop ikke kan leve op til; det, som Hollywood film og *Playboy Magazine* lover, men som den virkelige verden ikke kan opfylde. Tænk blot på Allens populæreste skuespil, »Play It Again, Sam!« (Mig



Herover: Jeff Daniels og Danny Aiello belaver sig på en drabelig kamp om pigen

og Bogart, 1969) og Herbert Ross' filmatisering af det (1972), hvor stakkels Allan Felix prøver at leve op til Humprey Bogarts standard. Eller på Virgil Starkwells ambitioner som gangster vs. hans virkelighed i »Take the Money and Run«. Eller på den Ragtime-lignende blanding af faktum og fiktion i »Zelig«.

Emnet er behandlet med stor tvetydighed i Allens film. Da kroppen er så upålidelig og fejlbarlig, som den er, må man i stor udstrækning sætte sin lid til hjernen og dens evne til at hæve sig over virkeligheden. På den anden side er fantasiverdenen ikke nødvendigvis virkeligheden overlegen i Allens værker. Og hans personer fra Allan Felix til Leonard Zelig har alle bedre mulighed for et værdigt og tilfredsstillende liv, efter de opgiver deres umulige og slutteligt utilfredsstillende forsøg på at leve i en drømmeverden.

I Allens tidligere film er den centrale dichotomi forholdet mellem ens krop og ens hjerne. Således er hans persona i de tre film »Bananas« (Mig og revolutionen, 1971), »Sleeper« (Mig og fremtiden, 1973), og »Love and Death« (Kærlighed og død, 1975) placeret i et fjendtligt univers, som truer hans fysik, og som han ved hjælp af verbal snilde skal søge at redde sig ud af. Disse film indeholder også en for Allen forholdsvis stor mængde »slapstick« elementer, som vi sjældent finder i hans senere film.

Fra og med »Annie Hall« (Mig og Annie, 1977) skifter perspektivet en del. For det første forsvinder de »fysiske« komiske elementer til en vis grad. Da Allen-persona'ens styrke jo netop er hans intellektuel og ikke hans fysiske evner, vinder den verbale komik næsten fuldstændigt. Selv om der således stadig er et skel mellem fantasi og virkelighed, bliver konflikten mellem det fysiske og det hjernemæssige i stedet erstattet af en konflikt mellem det intellektuelle og det følelsesmæssige. I stedet for en grundlæggende modsætning mellem kroppen og hjernen, finder vi nu en modsætning mellem hjernen og hjertet; og personerne i Allens film i perioden fra »Annie Hall« til »Stardust Memories« (Mig og mine fans, 1980) kan klart og entydigt opdeles i de intellektuelle og de emotionelle.

Der sker i denne periode et andet interessant skift i Allens film: hvor Allens persona selv førhen var den personificerede *shlemiel*, begynder han nu at overlade den status til sine kvindelige hovedpersoner. Det er således Annie og ikke Alvy, der har *shlemiel'*ens livgivende karakteristika i »Annie Hall«: han er den cerebrale, hun den emotionelle. Hvor han er lettere morbid og besat af døden, er hun den poetiske og kludrende person; en fordeling som klart ses i deres valg af bøger. Som Annie siger, da de flytter fra hinanden: »All the books on death and dying are yours. And all the poetry books are mine.« (Alle de bøger, der handler om døden er dine, og alle digtsamlingerne er mine). Det er hende, der (ligesom *shlemiel*'en) har livskraften og overlevelsesinstinktet. Pearl i »Interiors« (Rene linier, 1978) har klart samme funktion, og i »Manhattan« (1979) får den unge pige Tracy lov til at afslutte filmen med den mest rendyrkede *shlemiel* replik i nogen Allen film: »You have to have a little faith in people.« (Du må have lidt tillid til folk).

På baggrund af alt dette er »The Purple Rose of Cairo« altså knap så overraskende og eksperimenterende, som Allen selv ifølge sine interviews i forbindelse med filmens premiere gerne synes at ville tro. Den lille Mia Farrow person, som sætter sin fulde lid til mændene i sit liv og bliver så grueligt snydt er blot en fortsættelse af denne tendens til at overlade *shlemiel*-rollen til den kvindelige hovedperson. Det er Cecilia med sin ubegrænsede »tillid til folk«, der er filmens virkelige helt, ikke hverken den glamourøse Tom Baxter eller narcissisten Gil Shepherd; ligesom det sluttelig var Allan Felix og ikke Humphrey Bogart, der var den ægte helt i »Play It Again, Sam!«

På baggrund af sidstnævnte film og »Zelig« er det heller ikke overraskende, når de realistiske normer brydes, og Tom træder ned fra lærredet til Cecilia. Og vi har før set, at et forsøg på at overføre Hollywoods normer til rigtige mennesker nødvendigvis må ende i kaos. Derfor er Toms manglende evne til at fungere i »den virkelige verden« ikke spor overraskende. Ligesom Bogart-figuren er han to-dimensionel, klichéagtig og begrænset. Hans normer er sluttelig hverken mulige eller ønskværdige at efterleve.

En af de mere interessante ting i filmen (som vi før har set i »Stardust Memories«) er den lag- eller graddeling af virkeligheden Allen viser. Da Cecilia skal vælge imellem den fiktive Tom Baxter og den faktiske Gil Shepherd, siger hun: »No matter how tempted I am, I have to choose the real world.« (Ligegyldigt hvor fristende det er, er jeg nødt til at vælge den virkelige verden). For sent må hun sande, at Gil Shepherd heller ikke er en del af »den virkelige verden«. Han er ligeså uhåndgribelig for hende som den fiktive Tom, og hendes eneste virkelighed er, om ikke hendes mand, Monk, så det lille hårde sæde i

Jewel biografen. Ligesom Tom i filmen indeni filmen har hun forgæves søgt efter den legendariske »Purple Rose of Cairo,« men, siger Allen, det er ens søgen, der virkelig betyder noget, ikke om man når målet eller ej. Ligesom det er *shlemiel*'ens (og Cecilias) »tillid til folk,« der tæller, ikke om folk lever op til forventningerne eller ej. Denne konklusion minder om den, vi så i »A Midsummer Night's Sex Comedy« (En midsommernats sex komedie, 1982), hvor det var troen på naturens magiske kræfter, der talte.

I denne forbindelse er det skæbnens ironi, at der var visse, som under optagelserne af »The Purple Rose of Cairo« følte, at Allen ikke selv levede op til deres tillid. Han havde besluttet at bruge den lille by Piermont, der ligger ca. 20 km nord for New York City som location for sin film. Man regnede med at påbegynde filmarbejdet i starten af november, 1983, og være færdig i løbet af 10-14 dage. De første problemer opstod, da ikke alle ville stille deres hjem til rådighed for de 200 $, man havde tilbudt dem. Nogle slog til, da de blev tilbudt 300 eller 400 $, andre først, da beløbet nåede en størrelse af 1000 $. Resultatet var, som én husejer, Len Sullivan, udtalte, at de, som havde taget imod de 200 $ var »madder than hell.«

Problemerne var endnu ikke ovre. Da byen ikke havde den lokale biograf, som er så essentiel i filmen, måtte man bygge en falsk facade. Derudover forlangte Allen, at indbyggerne for et syns skyld skulle fjerne deres stormvinduer. Da alt dette omsider var gjort, var november måned næsten omme, og en voldsom snestorm satte ind, netop som stormvinduerne var fjernet. Skaderne var store, udbedringerne tog lang tid, og selve optagelserne tog tre en halv uge i stedet for 10 dage. Juletiden nærmede sig, men hovedgaden, hvor alle butikkerne lå, var spærret af på grund af optagelserne, således at den lokale befolkning ikke kunne foretage deres juleindkøb dér. Som følge deraf gik en del forretninger fallit og søgte skadeserstatning. I maj 1984, syv måneder efter de første teknikere ankom for at forberede filmen, arbejdede man stadig på at give Piermont sit vante ansigt tilbage. Intet under, at dens befolkning følte sig en smule forrådt.

På baggrund af filmens store menneskelige omkostninger kan man vel spørge sig selv, om den var det værd. Den er fantastisk smukt filmet, og skuespillet er fint. Udover Mia Farrow er Jeff Daniels, der spillede Debra Wingers mand i »Terms of Endearment« (Tid til kærtegn) og Dianne Wiest, der har en birolle som luderen Emma og spillede Meryl Streeps veninde i »Falling in Love«, værd at bemærke. Men alt i alt er »The Purple Rose of Cairo« en smule skuffende. Ikke så meget fordi den (ligesom »Zelig« og »Broadway Danny Rose«) er en »lille« film med kun én grundlæggende idé, men fordi dens budskab og tematik virker noget fortærsket på baggrund af Allens tidligere film. Den kan anbefales, fordi den unægtelig får én til at føle sig godt tilpas undervejs, og fordi det miljø, den skildrer, er uventet og smukt filmet.

Woody Allen har nu afsluttet sin 14. film. »Hannah and her Sisters« (igen med Farrow i hovedrollen) og netop påbegyndt sin 15. Trods stor beundring for Woody Allen og størstedelen af hans værker, ville jeg til tider ønske, at han tog sig lidt længere tid ind imellem sine film til at genoplade batterierne.

Annette Wernblad

DEN RØDE ROSE FRA CAIRO
The Purple Rose of Cairo. USA 1985. **P-selskab:** Orion. A Jack Rollins-Charles H. Joffe Production. **Ex-P:** Charles H. Joffe. **P:** Robert Greenhut. **As-P:** Michael Peyser, Gail Sicilia. **P-samordner:** Helen Robin. **P-leder:** Michael Peyser. **Instr:** Woody Allen. **Instr-ass:** Thomas Reilly, James Chory. **Manus:** Woody Allen. **Foto:** Gordon Willis. **Kamera:** Dick Mingalone. **Klip:** Susan E. Morse. **P-tegn:** Stuart Wurtzel. **Ark:** Edward Pisoni, Prudence Farrow. **Dekor:** Carol Joffe, Justin Scoppa, Dave Weinman, Kevin McCarthy. **Kost:** Jeffrey Kurland. **Garderobe:** Bill Christians, Patricia Eiben. **Musik:** Dick Hyman. **Musiksamordner:** Joe Malin. **Sange:** »Cheek to Cheek« af Irving Berlin, med Fred Astaire; »I Love My Baby, My Baby Loves Me« af Bud Green, Harry Warren; »Alabamy Bound« af Ray Henderson, B. G. DeSylva, Bud Green. **Tone:** Dan Lieberstein, Frank Graziadei, Walter Levinsky, Roy B. Yokelson, James Sabat, Richard Dior.
Medv: Mia Farrow (Cecilia), Jeff Daniels (Tom Baxter/Gil Shepherd), Danny Aiello (Monk), Irving Metzman (Biografleder), Stephanie Farrow (Cecilias søster), David Kieserman (Cafeteriaejer), Elaine Grollman, Victoria Zussin, Mark Hammond, Wade Barnes, Joseph G. Graham, Don Quigley, Maurice brenner (kunder i cafeteriet), Paul Herman, Rick Petrucelli, Peter Castellotti, Milton Seaman, Mimi Weddell, Tom Degidon, Mary Hedahl, Ed Hermann, John Wood, Deborah Rush, Van Johnson, Zoe Caldwell, Eugene Anthony, Ebb Miller, Karen Akers, Annie Joe Edwards, Milo O'Shea, Peter McRobbie, Camille Saviola, Juliana Donald, Dianne Wiest, Margaret Thompson, George Hamlin, Helen Hanft, Leo Postrel, Helen Miller, George Martin, Crystal Field, Ken Champin, Robert Trebor, Benjamin Rayson, Jean Shevlin, Albert S. Bennett, Martha Sherrild, Gretchen MacLane, Edwin Bordo, Andre Murphy, Thomas Kubiak, Alexander H. Cohen, John Rothman, Raymond Serra, George J. Manos, David Tice, James Lynch, Sydney Blake, Michael Tucker, Peter von Berg, David Weber, Glenne Headley, William Tjan, Lela Ivey, Drinda La Lumia, Loretta Tupper.
Længde: 82 min. **Udl:** Nordisk. **Prem:** 20.9.85 – ABCinema + Dagmar + Bio Center (Odense).

Den gamle trapezstjerne Lazlo (Mario David)

ASBJØRN SKYTTE OG TIM VOLDSTED I SAMTALE MED ANDERS REFN OM »DE FLYVENDE DJÆVLE«

EN UDDØENDE PROFESSION

Efter 7 år siden den forrige er Anders Refn omsider barslet med sin tredie spillefilm, en film, som har haft usædvanligt vanskelige tilblivelsesvilkår på det forberedende plan. Den er en del af en svensk-dansk filmpakke, som også indeholder Bo Widerbergs »Manden fra Mallorca« og Stig Björkmans »Bag jalousien« i en co-produktionsaftale mellem Svensk Filmindustri og Nordisk Films Kompagni med støtte fra de to landes filminstitutter. Imidlertid fik den danske isbjørn kolde fødder og sprang fra i sidste øjeblik; efter nye forhandlinger trådte Erik Crone til, og selve produktionen kom derfor først i gang med to års forsinkelse.

»De flyvende Djævle« er tillige i sit ambitionsniveau en usædvanlig dansk film. Stilistisk set er den imponerende flot afviklet, og tematisk ligger den lige så flot i forlængelse af Anders Refns foregående to film, der også skildrede kompromiløse, men enfoldige fantaster. Med »De flyvende Djævle« satser Refn endvidere på det internationale marked med en rollebesætning, som er hentet fra mange forskellige lande, og filmen begynder i København, men ender – via Frankrig og Vesttyskland – i en italiensk udørk. Denne »udanskhed« samt det faktum, at filmen foregår i et eksotisk miljø, er blevet givet som forklaring på, at filmen – trods gennemgående endog meget fine anmelselser – indtil nu er gået katastrofalt dårligt herhjemme.

I den følgende samtale taler Kosmorama med instruktøren om inspirationen bag filmen og om dens tilblivelse; om de høje ambitioner: drømmen om at udføre den firedobbelte salto i trapezen og vinde Burt Lancasters 250.000 $; drømmen om at få samme Lancaster til selv at medvirke – og være meget tæt på at få den til at gå i opfyldelse; og også om drømmen om kun at lave film i cinemascope og at gøre det på en personligt engageret måde, men samtidig til det store publikum.

A.S.

Dit oprindelige afsæt var Herman Bangs novelle »De fire Djævle«

Ja, men den røg meget hurtigt ud af billedet. Herman Bang er en vidunderlig forfatter, men hele den dér kønsskræk er meget farvet af sin tid og svær at sætte på film i dag. Det ville virke postuleret. Derfor valgte Sigvard Olsson og jeg på et meget tidligt tidspunkt at vippe Bang af og finde frem til vores egen historie. I seks uger rejste vi rundt i Europa og så alt, hvad der var af cirkus. Dér mødte vi alle de der trapeztrupper, som nat efter nat øvede sig som sindssyge for at komme fire gange rundt i luften, og dér hørte vi historien om Burt Lancasters 250.000 $. Og vi mødte motorcyklisterne og børnemishandlingerne. Vi oplevede hele denne verden, før vi skrev manuskriptet, og der er ikke én eneste person i historien, som ikke har haft en levende model. Men vi har naturligvis byttet om på det under udformningen af rollerne.

Vi mødte også Lee Stath, som er *Mister* Trapeze, og som stuntede for Burt Lancaster i Carol Reeds film »Trapeze« i 1956. Den 8 mm film, vi bruger i filmen, er hans private, som han kørte for mig i sin campingvogn, mens hans kone, som to gange har brækket halsen, gik og lavede kaffe.

Stunter han også i din film?

Nej, jeg mødte ham helt tilbage i 1981 i et italiensk cirkus og snakkede meget med ham, men to år senere holdt han op og rejste hjem til Staterne.

Dear Anders,

Thank you very much for your letter of March 15th and the video casette of your film, »The Flying Devils«. Enclosed you will find the signed release as requested.

Regarding the film itself; I was extremely surprised. We've all seen too many attempts to portray the life of the circus artist and generally they are ridiculess. I'll have to admit that this is the best storyline, of our life on the road, that I have seen to date. Unfortunately, you'll probably bomb before the public. In any case my sincere congratulations to you all for the first honest interpretation of the circus artists' existence.

In the credits, I hope you remember how to spell my name correctly. What will that be under, »Story by – – – « or »Technical Advisor«? And in the future, I'd welcome a more active rolle in your next production. After all, where else can you find a mature individual with a teen agers body *and* acting ability?

Once again my sincere congratulations on a job well done in dealing with a difficult theme. We plan to be in Europe next month to visit for six months. Hope to run into you all again.

All best wishes.

Yours truly
LEE STATH

Følgebrev til Anders Refn fra Lee Stath, som giver sin tilladelse til, at hans private 8 mm film må anvendes i »De flyvende Djævle«

Havde du fra starten en fascination af cirkusmiljøet?

Nej, egentlig ikke på den måde. For mig handler filmen først og fremmest om en kunstners vilkår i en verden, der er uinteresseret i at forstå, hvad han vil fortælle. Det var det emotionelle udgangspunkt. I den sammenhæng er cirkus den primitiveste og enkleste form for kunst. Filmen kunne lige så godt handle om en forfatter eller en filminstruktør. Den handler om denne besættelse og denne vildskab, som er nødvendig for at gennemføre sine drømme, om mennesker, der tør satse alt, og der er et smukt og poetisk billede i denne drøm om at flyve.

Samtidig ville jeg gerne fortælle noget om sammenhold, om prisen for at holde sammen, om hvor svært det er, og på hvis vilkår. Og igen, synes jeg, er der et smukt billede i, at de er nødt til at gribe fast i hinanden. Uden dette klask hver aften er der ikke noget show, og dertil kommer, at det er farligt – de risikerer at tabe hinanden. Men det er helt bevidst, at jeg ikke lader dem dø, for det ville jo være så indlysende, og det sker jo tit i de trupper. Jeg syntes, det var mere spændende at vise, hvordan dette sammenhold psykologisk går i opløsning indefra.

Dødsmotivet har du i stedet plantet i baggrunden – med Lazlos kone.

Ja, det er den historie, som bliver hans banemand. Han har engang i sit overmod såret et menneske, nemlig Oscar, som aldrig vil tilgive ham. Og nu, hvor tid og lejlighed byder sig, er det jo netop Oscar, som mere eller mindre knuser Lazlos drømme. Han forhindrer Amerika-turneen, han introducerer Nina, og i virkeligheden er det ham, der som en Mefisto forvarsler katastroferne. Og Lazlo er – som mange kunstnere – for uskyldig og naiv.

»The confusion of the simple mind,« som Morten Piil skrev i sin anmeldelse i Information med et flot F. Scott Fitzgerald-citat.

Ja, Lazlo tror, at alt, hvad der kommer forfra, kan han sagtens klare – han kan jo altid slå nogen på tæven, men det

der kommer bagfra, har han sværere ved at forstå, og det der kommer nedefra og indefra, det forstår han slet ikke.

Morten Piil påpeger endvidere et klart slægtskab mellem Lazlo og dine to Jens Okking-figurer i »Strømer« og »Slægten«. Er du selv bevidst på det?

Jeg tror, at man som kunstner forsøger at formulere de problemer, som man ikke rigtig kan løse i sit eget liv. I starten opfattede jeg ikke mig selv som *auteur*, med det går mere og mere op for mig, at det er jeg nu nok alligevel. Mine film er i virkeligheden udtryk for ét langt slagsmål med mig selv. Det er mine egne nederlag, jeg prøver at gestalte på film. Så selv om mine egne film hører hjemme i vidt forskellige genrer, kan jeg godt selv på afstand se, at der er mange tematiske og psykologiske strømme, som glider over fra den ene film til den anden; ikke kun i måden at bygge scenerne op på, men også i de personer, jeg skildrer.

Og det er jo dét, der er så fantastisk ved at lave film i modsætning til teater. »It's the director's medium,« som Chaplin sagde. Som filminstruktør har man fuld råderet og skal kun være loyal mod sig selv. I det øjeblik, du har opnået det, du vil med dine spillere, har du total kontrol. Pludselig er der dét blik, som du vil have. Tak, så behøver vi ikke se dét mere, for nu sidder det på filmen. Jeg har selv suverænt bestemt, hvilke personer, der skal være på lærredet, og jeg har selv været med til at klippe filmen, så derfor er der dette sammenfald mellem filmene, bl.a. i mine hovedpersoners temperament. De er jo voldsomme mennesker, som er besatte, og som ikke bare lader stå til. De er mere ildfulde og passionerede, end danskere normalt er, og måske er det derfor, at »De flyvende Djævle« har svært ved at nå ud til publikum herhjemme.

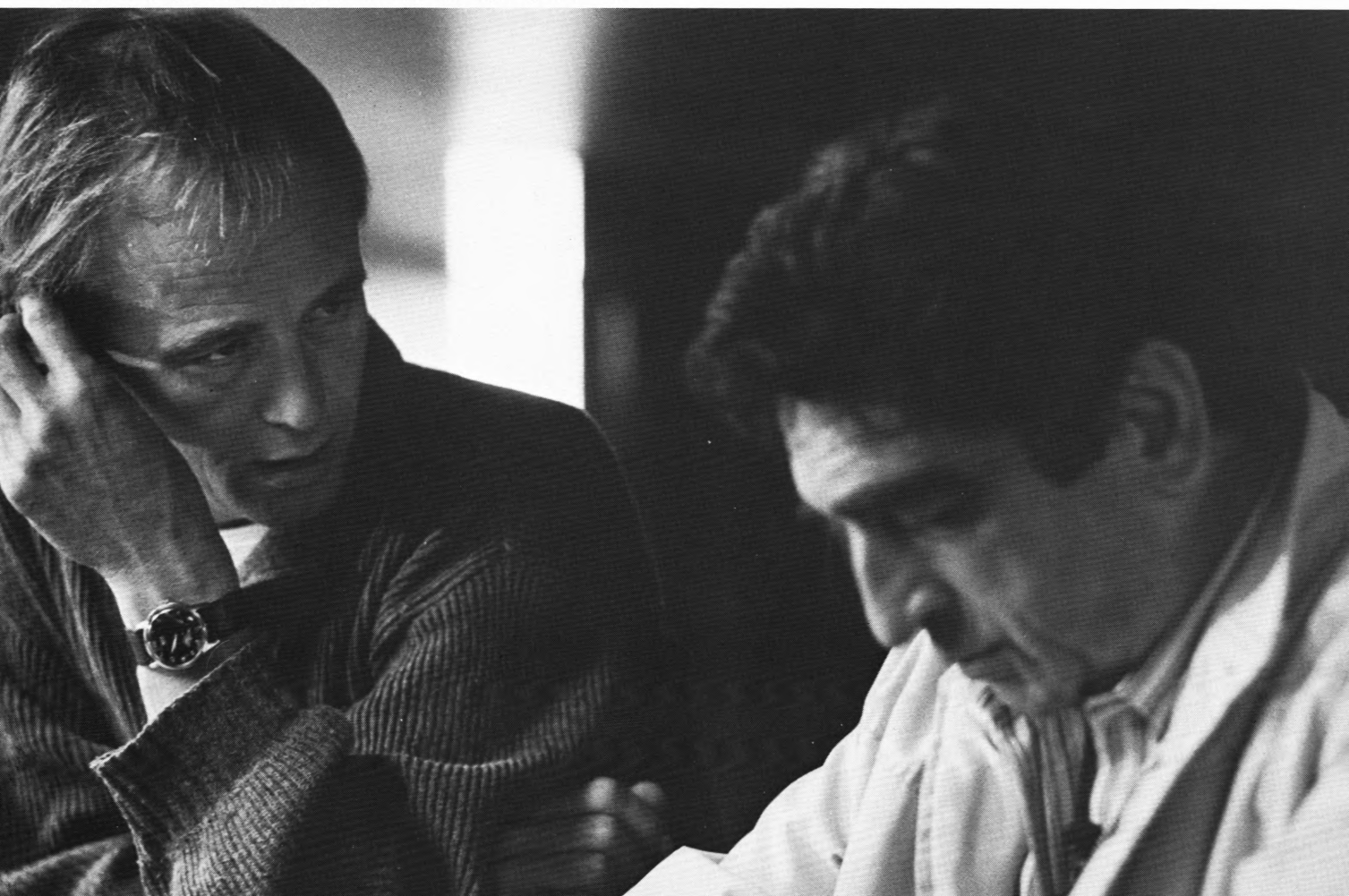
Ja, vi har måske en tendens til at indtage en tilbagelænet, medlidende holdning over for den slags desperadoer, og måske virker de ligefrem afskrækkende, når vi får dem præsenteret på film?

Ja, danskere er alt for blufærdige til den slags direkte følelser. Men jeg har altid syntes, at det er vigtigt, at de personer, man sætter op på lærredet, flytter sig; at de, når der er gået halvanden time, ikke er de samme som i starten af filmen. Christian Hartkopp, som klippede »Slægten« sagde engang: »Det er mærkeligt, Anders, dine film er så fulde af skæbne, hvorimod andre danske film er fulde af tilstande.«

Den Lazlo, som står tilbage på asfalten, er ikke den samme Lazlo, som glad står og forlover sin datter i København. På samme måde med Jens Okking i »Strømer«, som begynder på en frisk, men ender på en tosseanstalt, og Jens i »Slægten«, som er den glade tyran, men ender som et tudende pattebarn. De gennemlever deres livs afgørende periode i løbet af filmen.

Morten Arnfred er instruktørassistent på alle mine film, og jeg klipper alle hans, men vores film ligner ikke hinanden en skid. Under »Der er et yndigt land« havde vi et meget alvorligt diskussionspunkt, som kan belyse det her. Jeg synes, det er helt forkert, at de står og kysser hinanden ude i baghaven til slut, fordi jeg mente, at Morten var gået så langt i sin optrapning af konflikten, at nu *måtte* der komme en eksplosion. For mig at se, var der kun én vej ud for den her bondemand, og det er ud ad planken. Han kan

Anders Refn og Mario David diskuterer rollen som trapezstjernen Lazlo



skyde sig selv, eller han kan skyde bankdirektøren, men et eller andet *skal* der ske, ellers er det snyd. Men Morten er af et andet temperament, og han ville have, at der trods alt skulle være en form for håb til slut.

»De flyvende Djævle« er en dansk produceret film, men én af forklaringerne på den udeblevne publikumssucces er, at den i øvrigt i sin historie og rollebesætning ikke er en dansk film. Hvad siger du til det?

Det er sikkert én af årsagerne, men jeg synes, det ville være forfærdelig sørgeligt, hvis man ikke kan kombinere på nye og utraditionelle måder med dansk film, og at der med død og djævlens vold skal være *local stars* i alle rollerne. Det er et skrækkeligt perspektiv at se frem til. Hvis alt det, vi går og laver, skal have nogen mening, må der være mulighed for nogle vildere sving ind imellem. Det kan jo ikke nytte noget, at det bliver Erik Balling, der sætter normen for, hvilke film vi kan lave i Danmark. Så kan vi sgu lige så godt nedlægge Filminstituttet.

Men det ligger ligesom i luften, at frem over må vi nok hellere blive hjemme hos småkårsfolket i den danske provins.

Ja, det ville kunstnerisk set være en meget ufrugtbar beslutning. Selvfølgelig skal vi da lave alle typer film. Jeg synes da, Nils Malmros skal blive ved med at lave film om Århus, og Bille August om forstæderne, og Morten om landbruget, eller hvad han nu finder på. Det, som jeg for Guds skyld ikke håber, bliver konsekvensen af min film er, at man selvcensurerer sig selv og slår sig til tåls med, at dét kan altså ikke lade sig gøre – for selvfølgelig kan det dét.

Gjorde du dig klart fra starten, at filmens internationale satsning måske ville skade dens muligheder herhjemme?

Jeg havde naturligvis set i øjnene, at det ikke ville blive nogen Olsen-Bande-succes, men jeg havde da forventet, at den havde en nogenlunde rimelig kontaktflade til det danske publikum. Jeg har aldrig bestræbt mig på at lave smalle film, selv om jeg beundrer mange instruktører, der gør det. De to andre film, jeg har lavet, er jo heller ikke film, der vender ryggen til publikum og ikke vil fortælle en historie. Jeg synes også, at »De flyvende Djævle« er ret enkel og letforståelig i sin historie og tematik. Og hvis vi kigger ned gennem filmhistorien, findes der jo bunker af film, som har haft en krank skæbne ved kasseapparaterne, men senere har fundet sit publikum. Jeg tror desværre, at når »De flyvende Djævle« bliver vist i fjernsynet, vil den få et stort publikum, som vil sige: »Jamen, det er jo en god film!« Den har sin fremtid for sig.

Men det er jo mærkværdigt, at filmens historie bliver dens egen skæbne. Den handler om manden, der vil udføre det umulige og gør det, men ingen ser det. Og på samme måde er det gået filmen indtil nu. (Latter).

Filmen virker ikke særlig bundet af sin tid. Tror du, det skyldes, at den skildrer et miljø, som er ved at udleve sig selv?

Ja, på den måde ligner cirkus- og filmmiljøet hinanden. Jeg kan huske, da jeg startede i sin tid hos Flemming John Olsen ude på Saga. Dér opretholdt man total hånds- og halsret over medarbejderne. Vi knoklede løs fra morgen til aften og var glade, når vi havde fri om søndagen.

Fotografen Mikael Salomon demonstrerer, hvordan man ved hjælp af et hulspejl kan stå nede på jorden og lave nærbilleder oppe i trapezen. Til højre Morten Arnfred, Anders Refn og Pete Lee Wilson

Det er en uddøende profession, som du også understreger det et par gange med parallellen til fodbold.

Ja, det oplevede jeg i Stuttgart, hvor de havde slået cirkusteltet op lige ved siden af det store fodboldstadion. Mens der sad 40 regnvåde tilskuere til cirkusforestillingen, kunne man gang på gang høre brølet fra fodboldkampen, når det lykkedes for hjemmeholdet at få svedsken ind. Jeg fik den idé, at man skulle høre dette brøl i det øjeblik, den firedobbelte lykkes for dem. Jeg prøvede det også, men det virkede forkert – som om der pludselig var udsolgt til cirkusforestillingen.

Dine tre film er alle i Cinemascope.

Ja, og jeg er den eneste instruktør i Danmark, som *kun* vil arbejde i Cinemascope! For mig er film det store lærred i biograferne, og med Cinemascope har man meget større spilleplads. Du får en helt anden mulighed for at arbejde med montagen inde i billedet, hvorimod du i widescreen hurtigt bliver tvunget til at klippe tingene op. I scope har du en koreografisk frihed – den ene halvdel af billedet kan være et nærbillede og den anden et totalbillede – og på den måde kan du arbejde helt anderledes med dybden i dine billeder. Deudover mener jeg, at specielt når man arbejder med action og laver dynamiske klip, så får man en helt anden *pay-off*, fordi man flytter så stor en del af filmlærredet, som man gør. Et brutalt klip i scope er ganske anderledes effektfuldt.

Se blot på den ulykke om natten, hvor masten falder. I virkeligheden består den scene af fire mand, et tov og en traktor i silende regnvejr. Men i kraft af de stærke diagonaler, som trækker modsat hinanden tværs gennem billedfladen, får man en langt voldsommere virkning.

Ikke kun dér, men også i de rolige tableauer. For mig at se er nogle af de magiske øjeblikke i dine film de scener, hvor du lader et opgør mellem to personer spille sig ud uden at krydsklippe. Det smukkeste eksempel er stadigvæk det store opgør mellem Jens Okking og Helle Hertz i »Slægten«, og en del af magien ligger i, at man oplever Okking gå op og ned i sine store ture i ét stræk.

Nils Malmros elsker også den scene, men han fortalte mig, at han syntes, jeg havde lavet en scene, der var lige så god, i Djævlene, nemlig den, hvor Lazlo møder sin gamle partner. Selv i en helt traditionel scene som denne giver scopebilledet en helt anden, klar præsentation af miljøet omkring personerne, og miljøet her, som helt bevidst er et internationalt, anonymt miljø, bliver en kommentar til det psykologiske spil mellem de to gamle venner. It could be anywhere in the world, og her møder Lazlo den eneste ven, som har et kælenavn til ham, den eneste, som omfavner ham, den eneste, som viser ham en form for ømhed, og alligevel går det ad helvede til, fordi han er den følelsesfulde psykopat, som han er.

Der er også en scene i »Strømer«, som jeg synes, er lykkedes. Det er den mellem Okking og Bodil Kjer, hvor man har den mærkelige kontrast mellem en tosset politibetjent og en fordrukken kone, og samtidig dette sorgløse sommerlandskab omkring dem. Dér, på en rigtig dansk sommereftermiddag, hvor alle andre er taget til stranden, sker det så pludselig for hende, at hun ryger på røven.

Igen giver scope-billedet her en helt anden fortællekraft. Og jeg er da fortvivlet over den udvikling, der sker. Når man i dag siger Cinemascope, så rynker de allesammen på næsen, desværre. Så jeg ved ikke, om jeg får lov til at lave flere scope-film, men jeg *vil*! Så vil jeg hellere vente, til jeg får lov.

Du har brugt *casting director* på filmen. Den eneste før dig herhjemme var vist Lars von Trier på »Forbrydelsens element«.

Ja, jeg fandt hurtigt ud af, at det var vigtigt for denne film. Det var afgørende, at mine personer var troværdige. Hvis man ikke tror på, at de er artister, ville hele filmens illusion falde fra hinanden. Det er jo klart, at hvis det var Axel Strøbye eller Ole Ernst, der hang og gyngede deroppe, så var der ikke en djævel, der ville tro på det – så ville alle bare sidde og vente på stunt-klippet. Hovedproblemet var naturligvis at finde Lazlo – en skuespiller, som havde fysik til at være denne artist og tyran. Derfor var det vigtigt at bruge casting-folk, som vidste, hvem det var muligt at få fat i – ikke kun inden for vores finansielle rammer, men også med hensyn til, hvordan de var i stand til at udfylde rollen.

Det er en spændende proces. Jeg brugte folk i London, Paris og Rom, som jeg sendte manuskriptet til. Derudover skriver jeg altid en lang biografi på hver enkelt person, en slags blå bog – hvor de er født, i hvilket miljø de er opvokset, og hvad de har gennemgået, inden de træder ind i filmen. Og det hjælper naturligvis *casting director'en* til at finde ud af, hvad det er, jeg har tænkt mig. Derefter kommer jeg rejsende, og blader mig igennem 50 skuespillere til Lazlos rolle. Næste dag møder jeg de 10-12 stykker, som jeg har valgt. Jeg havde så skrevet en lille monolog til hver af dem, som jeg tog på video – og det er altså dyre skuespillere, som sidder der og læser højt for mig, og det er noget, man gør i udlandet.

På dette grundlag satte jeg det hele sammen. Og det øjeblik, hvor du vælger dine personer, er jo en meget afgørende fase i en filmproces. Uanset hvordan man vender og drejer det, så et det deres udstråling, som skaber dine personer, som puster liv i dem.

Det må have været meget anderledes at arbejde med disse professionelle udlændinge?

Ja, det har været en utrolig oplevelse at få lov at arbejde med skuespillere som Erland Josephson og Warren Clarke. Det er forbløffende at opleve, hvor godt de kender deres personer, før de kommer på lærredet. De giver dig en helt anden feedback, end jeg har været vant til før, og samtidig har de en enorm tillid til instruktøren. De siger: »Hvis du vil have det sådan, så gør jeg det.« Film er deres levebrød, hvorimod danske skuespillere er mere afhængige af teatret. Og det er jo to helt væsensforskellige arbejdsformer.

Filmen kan vel godt blive en slags gennembrud for Pete Lee Wilson, som spiller sin rolle fantastisk godt?

Ja, og han var enormt svær at finde. I skulle se nogle billeder, som jeg fik sendende fra Rom med nogle trækkerdrenge af Guds nåde! Det var så indlysende at gøre ham til en dukkedreng. Pete er jo ikke særlig køn, men han har en enorm udstråling.

Det var også svært at finde en skuespiller til Max' rolle. Han skulle have det der timide som ham, faderen allerede har knækket, og som aldrig bliver til noget stort, men som har fundet sin niche og er loyal og samvittighedsfuld.

Til gengæld er det ikke lykkedes helt så godt med Senta Berger.

Nej, hun er det svageste led, og det sidste, der kom til i filmen. Jeg havde kontakt med Lisa Eichhorn, og hun ville

skidegerne være med, men de andre syntes, der var mere box-office i Senta Berger. Der var en uge, til vi skulle starte, og jeg var helt oppe i ringhjørnet, for jeg havde heller ikke fundet Max endnu. Så jeg bøjede mig. Men jeg fandt hurtigt ud af, at det ikke var dér, jeg skulle hente gnisterne, og derfor er hun så perifer, som hun er, i handlingen. Desuden var det jo truppen, som var filmens centrum, så jeg syntes, det var legitimt nok. Jeg vil dog også gerne forsvare Senta. Jeg synes, hun fungerer fint som det element, der kommer udefra og sætter hele processen i gang. Og filmen handler jo frem for alt om manglen på kærlighed. Endelig synes jeg, hun er helt fremragende i restaurationsscenen med Lazlo. Her er hun på hjemmebane.

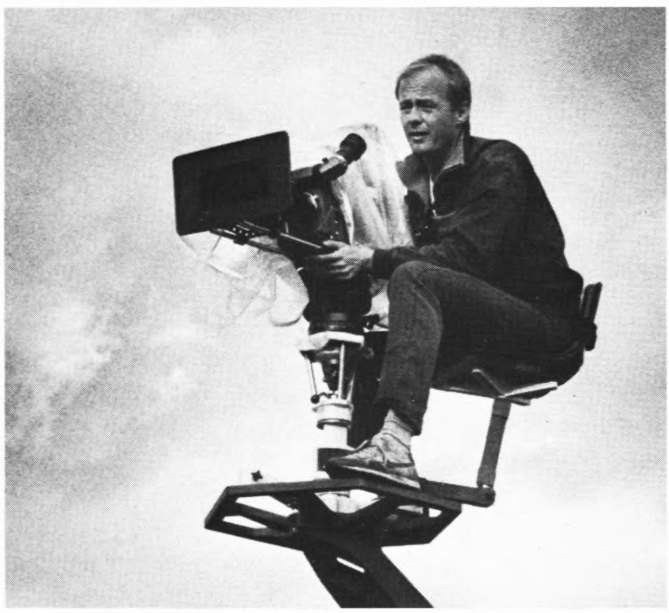
Hvad med Karmen Atias?

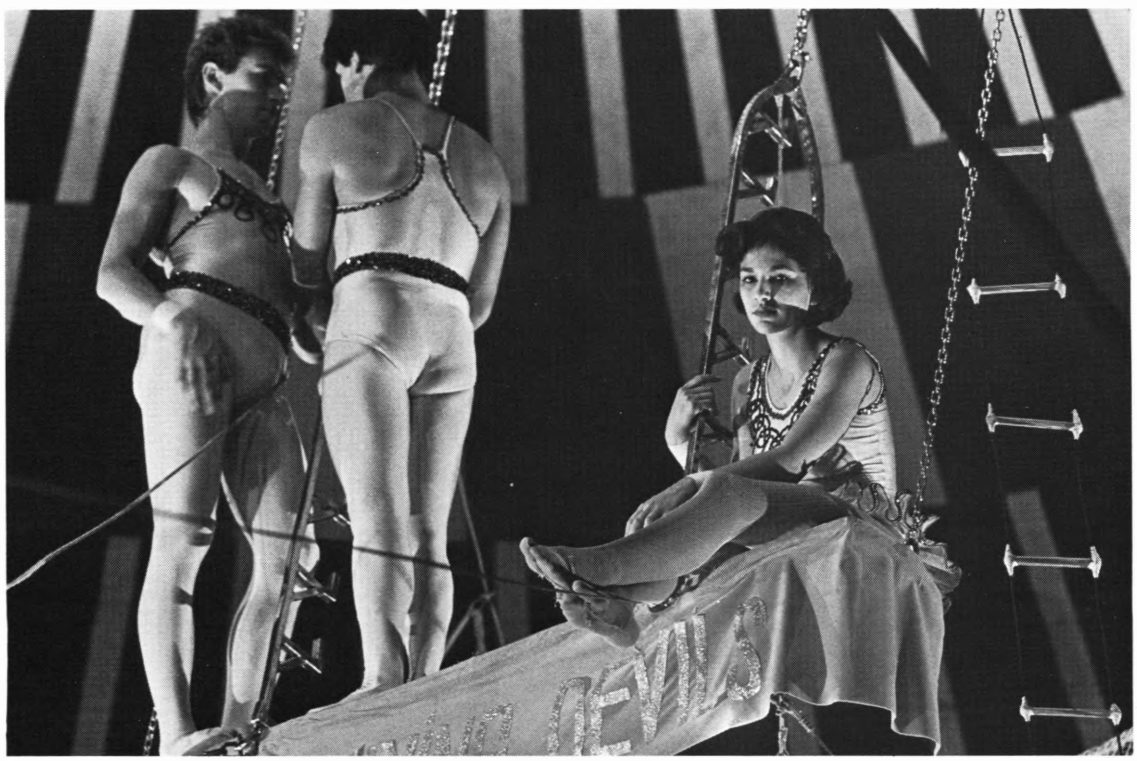
Hun er en meget mærkelig pige, som jeg fandt i Paris. Hun er chilener. Hendes far var fremtrædende kommunist under Allende, og siden sit 8. år har hun rakket rundt som politisk flygtning sammen med sin mor og er havnet i Paris. Hun har ikke spillet film før, men der skete noget forunderligt, da vi skulle lave scenen, hvor Lazlo vil slå hende, og hun siger: »Pas på, hvor du slår! Jeg er 2000 DM værd!« Vi optog den først i total og skulle bagefter ind i nærbillede. Da hun havde sagt replikken, tog hun hænderne op for ansigtet og begyndte at græde, rigtige ægte menneskетårer, som piblede ud mellem fingrene, og det ser man sgu sjældent på film. Desværre var vi ude i totalen, så man kan ikke skelne det på filmen.

For at vende tilbage til troværdigheden, så er sammenhængen mellem skuespillere og stunts netop noget, der lykkedes fantastisk flot i filmen. Man tror virkelig på, at det er dem selv, der udfører trapeznumrene, og man ser dem jo faktisk også hænge deroppe.

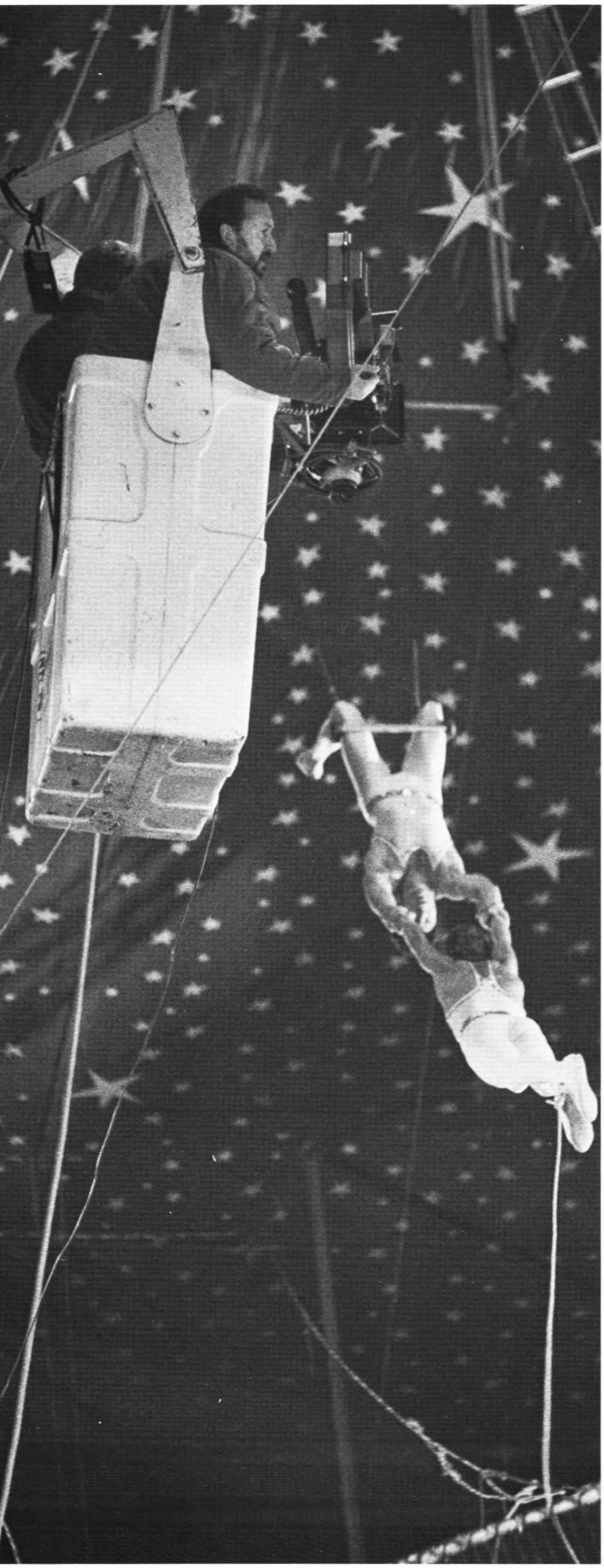
Ja, det trænede jeg med spillerne og stuntgruppen. De kunne svinge sig ud og falde ned i nettet; alt andet et stunts. Mario David var imponerende! Allerede i foråret før optagelserne gik han på trapezskole i Paris og begynde at træne sig op og tabte 15 kilo. Han lærte sig alt det, der lægger op til de svære ting, og manden er 56!

Han kravlede i armgang op i et iskoldt tysk cirkus kl. 6 om morgenen og hang med hovedet nedad og slog selv det syntetiske blod ud i øjnene. I vores naivitet havde vi troet, at man kunne fire trapez'en ned i jordhøjde til den slags scener, men det er umuligt. Opspændingen er nøje udregnet til det stræk, den har. Pludselig skriger han deroppefra: »Jeg er blind, jeg kan ikke se!« Vi stod på kamerakranen og kunne ikke komme op til ham, og man kan ikke sætte en stige op til en trapez, men omsider fik vi svunget et tov over til ham, som han kurede ned ad. Så fik han tørret øjnene, og så kravlede han sgu op igen! Vi var fantastisk heldige, at der ikke skete ulykker af den slags. Et enkelt skridt ved siden af kunne være fatalt – og der er faktisk atten meter deroppefra og ned til gulvet.





Øverste billede: Anders Refn under optagelserne af »De flyvende djævle«. Til højre: Pete Lee Wilson som Mory, Jean-Marc Montel som Max og Karmen Atias som Miranda. Næste side: Mikáel Salomon under cirkuskuplen for at få nærbilleder af trapezarbejdet



Selv om vi blev bestjålet i Paris, og lynet var ved at slå os allesammen ihjel i Italien, så var vi forskånet for ulykker – og vi var faktisk hjemme en uge før tiden i forhold til produktionsplanen.

Det må hænge sammen med, hvor grundigt du er forberedt. Hvor nøje har du skitseret de enkelte optagelser på forhånd?

Jeg har altid undgået *storyboards*, fordi jeg synes, det giver en falsk tryghed, og når man står derude og pludselig ser en helt ny fantastisk mulighed, så er det forfærdeligt tungt at slå om.

Jeg er altid medforfatter på mine projekter, dels fordi samarbejdet er spændende, og dels fordi man i den fase stadig frit kan flytte rundt på det hele, uden at det koster en krone. Bagefter skriver jeg scenerne ud i en drejebog – og det gør jeg selv – og da ser jeg allerede inden i mig selv den billedopbygning, jeg vil arbejde med. Selvfølgelig er det vigtigt, at man i stuntscenerne på forhånd nøje har gennemtænkt, hvilke muligheder og løsninger, man har, men ellers giver det en frihed, at det kun er mig, som sammen med fotografen har ideerne inde i hovedet. I den forbindelse er det også en fordel, at Mikael Salomon og jeg kender hinanden enormt godt. Vi behøver ikke at sige så meget. Han ved stort set altid, hvor jeg vil hen, og det er meget betryggende.

I øvrigt var der på denne film aldrig nogen vej tilbage. Vi så først de optagelser, vi havde lavet i Paris, da vi var i Italien, og så fremdeles. Så hvis vi ikke havde det første gang, var der kage i det.

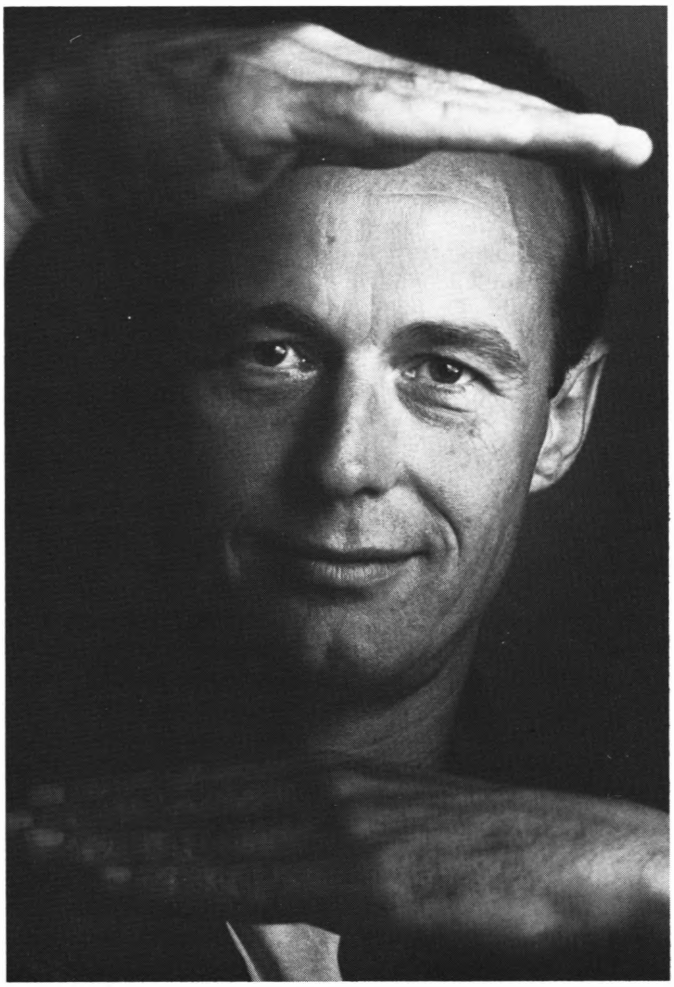
Var det ikke meningen, at Burt Lancaster skulle have medvirket?

Jo, jeg havde skrevet en lille åbningsvignet. Filmens første billede skulle være helt opfyldt af et flammehav, hvorefter man zoom'er ud og afslører, at det er røven på en Apolloraket på vej op i evigheden med fuldt drøn på lydsiden. Derefter toner man over til en scanner, men ikke i kontrolrummet, viser det sig. Faktisk er vi nu i VIP-rummet i Los Angeles Airport, og kameraet glider tilbage fra TV-skærmen og hen til fire mænd, der sidder og spiller poker, og det er Ben Gazzara, Mickey Rooney, Dean Martin og Burt Lancaster. Der er mange penge i puljen, men Gazzara er mere optaget af, hvad der foregår på TV, og han siger: »Det er jo helt utroligt, hvad vi kan. Det er fantastisk. Mennesket kan alt. Der er ingen grænser mere.« Hvortil Lancaster svarer: »Jo, der er stadig ingen, der har slået den firedobbelte saltomortale.« Det snakker de frem og tilbage om. »Hvad skal det gøre godt for?« spørger Gazzara. »It's a piece of art,« svarer Lancaster, »og hvis I hører om nogen, som kan gøre det, har jeg udsat en pris på 250.000 $.« Dernæst vinder Lancaster og skraber puljen til sig, de deler kort ud igen og lægger hver 10 $ i puljen. Pludselig sidder Gazzara nu med fire konger på hånden, og så er han naturligvis ikke interesseret i andet. Nu er det hans tur. Men i det samme lyder sidste udkald til maskinen til Las Vegas, og de tre andre rejser sig og siger: »Nå, farvel, vi ses.« Og Gazzara bliver helt desperat: «Nej, vi skal da lige spille færdig, I kan sgu da ikke gå nu!« o.s.v. Men der sidder han så med de sølle 30 $, han har vundet, og glor ud på flyveren, der forsvinder op i himlen. Og her skulle der så komme credits på, og det næste, man ser, er Mory, der falder fra himlen ned i nettet i Tivoli – ligesom i filmen nu.

Det ville have været flot! Men det lykkedes altså ikke.

Nej, desværre, men vi var tæt på. I 1983 var jeg med på

Scandinavia Today, hvor »Slægten« var åbningsfilm på UCLA. Der spurgte jeg Annett Wolf og hendes stab, om de ikke kendte en *casting director*, fordi jeg skulle finde nogle skuespillere, som kunne de ting. Jo, der var en, der hed Lynn Stalmaster. Jeg anede ikke en skid om, at han er den store kanon på det felt, og jeg ringede til hans kontor og fik at vide, at han var ikke at træffe. Men der var en enorm flink pressesekretær, som blev ved med at ringe, og han fik omsider lavet en aftale. Jeg kørte derhen i min lille udlejningsvogn og kom selvfølgelig en halv time for tidligt. Efter at jeg havde siddet og ventet og ventet, godt svedig i hænderne af nervøsitet, kom han endelig – en lille mand, der ligner Frank Sinatra. Jeg fortalte ham filmens plot, og han



Anders Refn

sad og lyttede. »Very interesting, Anders, very good, I think it's the right time for a circus movie.« Så jeg masede på, og for at prøve ham af, fortalte jeg ham om denne åbningsscene. Han sagde: »No problem, Anders, Burt's one of my best friends, I just saw him yesterday, and he's looking very well.« Så jeg tænkte: helt fedt og rejste hjem og fortalte, at jeg have fundet manden, som kunne hjælpe os.

På det tidspunkt var projektet med i en pakke, der skulle laves af Nordisk Film og Svensk Filmindustri i samarbejde med det svenske og det danske filminstitut. Men så skete der det, at Nordisk Film lavede den svinestreg, at de trak sig ud af det – ikke i 11. time, men klokken kvart over tolv. Det forkludrede forholdet til Stalmaster, og da vi omsider kom i gang med Erik Crone som producent, besluttede vi at caste den i Europa. Men da vi var færdige med optagelserne, tog jeg kontakt med Stalmaster igen – for det kunne jo være fantastisk at få Lancaster med – og Lynn sagde: »no hard feelings,« og snakkede med Lancaster og hans agent. Og Lancaster syntes, det kunne være skægt – han kunne pludselig huske »the old days on the road with the circus«, og han ville godt være med. Men to dage før vi skulle flyve derover og møde ham, ringede Lynn og sagde, at Lancaster havde fået lungebetændelse og var deprimeret og ikke ville være med til noget som helst. Desværre.

Nu, hvor du har gennemført den firedobbelte salto, så kommer den store karriere i USA?

Nej, (høj latter) jeg har ingen ambitioner om at sidde i Hollywood og lave B-film. Jeg vil gerne lave film, som har betydning for mig, og jeg vil gerne lave dem for så mange som muligt. Derfor er det dobbelt ironisk, at der ikke kommer et øje.

I stedet skal du filmatisere en G. W. Pehrsson-krimi i Sverige?

Nej, det har jeg lige sagt nej til.

Er det fordi, du ikke kan putte noget personligt ind i den?

Ja, jeg ved ikke, hvad jeg skal stille op med den. Jeg kunne sikkert lave den bedre end så mange andre, men hver gang koster det to år af dit liv. Jeg har sagt nej til en helvedes masse tilbud, for indtil nu har jeg insisteret på en kompromisløshed. Jeg vil først lave det, når det er tilfredsstillende for mig selv. Der skal være krop bag slagene.

Men hvad så?

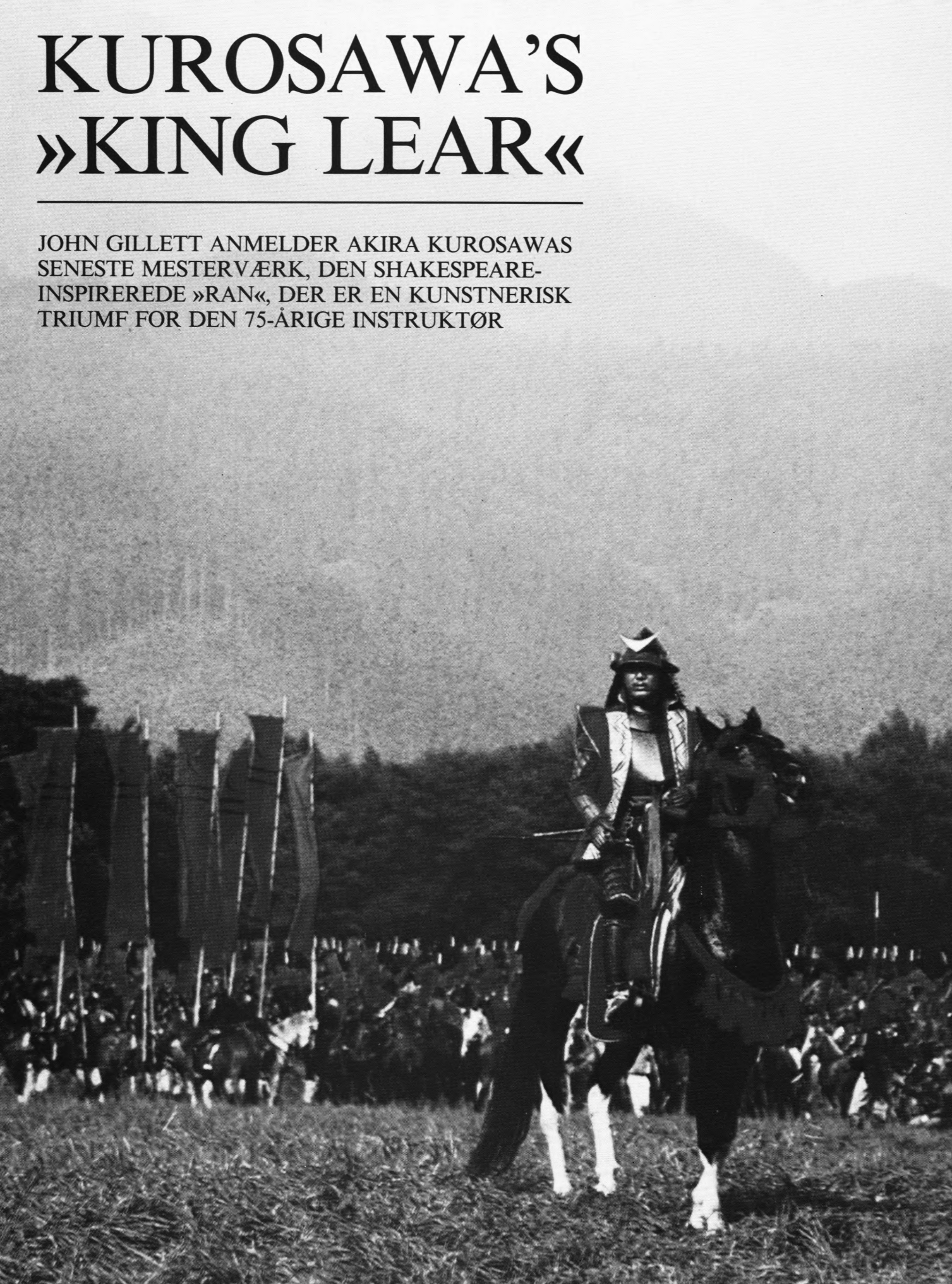
Flemming Quist Møller og jeg har netop skrevet en TV-serie i seks afsnit, hvor vi arbejder videre med Strømer-figuren. I 1976 skabte vi en person, der havde retfærdigheden som sin besættelse, og som røg på røven, og vi syntes, det kunne være skægt at se, hvordan det går ham 10 år senere, hvor han er kommet ud fra tosseanstalten og er blevet anbragt på en retrætepost som pasbetjent i Kastrup. Vi har lavet en historie om en mand, som ikke vil rodes ind i noget som helst, for han *har* dummet sig mere end nok, men så får han alligevel fingrene i klemme og bliver suget ind i en sag om våbensmugling. Vi vil vise, at problemerne sandelig ikke er blevet mindre i løbet at det tiår, der er gået, tværtimod.

Vi ved ikke endnu, om de antager den, men hvis vi får lov, vil jeg lave den som entreprise-produktion med Mikael Salomon og det sædvanlige hold.

DE FLYVENDE DJÆVLE
The Flying Devils. Danmark 1985. Med støtte fra Det danske Filminstitut/Svenska Filminstitutet. **Ex-P:** Benni Korzen. **P:** Erik Crone. **P-leder:** Michael Christensen, (Italien) Roberto Bessi. **Instr:** Anders Refn. **Instr-ass:** Morten Arnfred. **Manus:** Sigvard Olsson, Anders Refn. **Scripter:** Kerstin Sundberg. **Foto:** Mikael Salomon/**Ass:** Jens Schlosser. **Farve:** Eastman. **Grip:** Jimmy Leavens. **Klip:** Kasper Schyberg/**Ass:** Camilla Schyberg. **Dekor:** Søren Krag Sørensen. **Rekvis:** Peter Hiort. **Kost:** Malin Birch-Jensen. **Garderobe:** Stine Gudmundsen-Holmgren/**Ass:** Lina Ellinger, Bente Ranning. **Musik:** Kasper Winding. **Titelsang:** Kasper Winding, Murray Head, med Murray Head. **Tone:** Niels Arild, Per Meinertsen, (musik) Henrik Lund. **Lyd-E:** Jerome Levy.
Medv: Mario David (Lazlo Hart), Senta Berger (Nina Rosta), Pete Lee Wilson (Mory), Karmen Atias (Miranda), Warren Clarke (Arno), Erland Josephson (Oscar), Ole Ernst (Erik), Guy Godefroy (Gavin), Marcel Guy (Schumacker), Fred Gärtner (Heinz), Nadeem Razag Janjau (Mischa), Margaretha Krook (Hildegarde), Trevor Laird (Sepp), Jean-Marc Montel (Max), Ole Michelsen (journalist), Wolf-Rüdiger Ohlhoff (mand på toilet), Romana Puppo (Grev Corleone), Jutta Richter-Ghaser (Gabriella), Flemming Quist-Møller (journalist), Carlos Valles (Hassan), Venantino Venantina (Luigi), Johnny Wade (Tony), Erik Clausen (domptør), Claus Hesselberg. **Stunts:** The Flying Germaines, The Flying Jimenez, Los Fassmont.
Længde: 115 min., 3150 m. **Censur:** Grøn. **Udl:** Warner & Metronome. **Prem:** 16.8.85 – Dagmar + Grand + Bio X-Y-Z (Lyngby) + Royal (Århus) + Bio 5 (Aalborg) + Kino (Odense) + Lido (Vejle).

KUROSAWA'S »KING LEAR«

JOHN GILLETT ANMELDER AKIRA KUROSAWAS SENESTE MESTERVÆRK, DEN SHAKESPEARE-INSPIRERede »RAN«, DER ER EN KUNSTNERISK TRIUMF FOR DEN 75-ÅRIGE INSTRUKTØR



Verdenspremieren i Tokio for Akira Kurosawas nye film »Ran« var en personlig og kunstnerisk triumf for denne omstridte, 75-årige instruktør. Tilskuerkøer, der gik rundt om hushjørnerne og rekordstort billetforsalg synes at garantere en betydelig økonomisk succes, der formentlig vil gøre det lettere for Kurosawa at komme i gang med sin næste film. På grund af hans omhu når han arbejder, og hans behov for et stort budget, har Kurosawa lidt under den økonomiske nedtur i den japanske filmindustri. »Ran« har kun været mulig at lave takket være en co-produktions aftale med den franske producent Serge Silberman, der også vågede over alle Buñuels senere film.

Kurosawas ry for at være ødsel har ikke gjort ham populær hos hans kolleger (siden 1965 er det kun lykkedes ham at lave én film hvert femte år). Hjemme i Japan er han også blevet kritiseret for den påståede *vestlige* tone i meget af hans arbejde. Ligesom hans store indiske samtidige, Satyajit Ray, er han en kunstner med vide kulturelle interesser. Fra han var helt ung, er han blevet præget af vestlig musik, litteratur, film og maleri.

Men hvad består den egentlig af, denne vestlige *flavour* i Kurosawas film? Dét, der især slog ikke-japanere, da de første gang stødte på hans værk i 1950'erne, var dets »anderledeshed« – det næsten uhyggeligt *fremmede* i billederne og måden, hvorpå Kurosawa greb sit stof an.

Nogle føler det stadig sådan.

At Kurosawa er den mest kendte japanske instruktør i den vestlige verden, skyldes imidlertid ikke kun distributionsmæssige luner. Hans film vises, fordi det er de japanske film, vestlige tilskuere føler sig mindst afskrækket af. I Kurosawas bedste film følger manuskriptet en logisk linie af årsag og virkning.

Hvilket langt fra er normal praksis i Japan.

Japanske film er, for størstepartens vedkommende, ikke synderligt optagede af plottet. De skrider frem som en serie af vignetter, i hvilke et menneskes liv og karakter beskrives igennem en følge af isolerede hændelser og situationer. Dette opmuntrer atmosfære og nuancer i beskrivelsen. Nogle af de mest typiske scener i japanske film er dem, der vækker en følelse, som kaldes *mono no aware*. Hvilket kan oversættes som »medfølende melankoli« – en slags glæde ved at være trist. På lærredet græder japanske skuespillere meget ofte. Det er så almindeligt som at sige goddag.

Og i Kurosawas film – som er energiske, kraftfulde og, dybest set, maskuline – er der kun sjældent plads for tårer.

Betegnende nok er adskillige genopstået – med minimale ændringer – som westerns eller endog rumoperaer. »De syv Samuraier« blev til »The Magnificent Seven« og senere »Battle Beyond the Stars«. »Yojimbo« blev pudset op som springbræt for Clint Eastwood i »A Fistful of Dollars«. Og selv »Rashomon« endte som en noget kunstlet Paul Newman-film ved navn »The Outrage«.

Alt dette har kun været muligt, fordi kløften imellem vestlige film og Kurosawa er langt mindre end den først forekommer. »Rashomon«, filmen der introducerede ham til Vesten i 1950 og som man på samme tid betragtede som eksotisk og typisk japansk, forekom faktisk det hjemlige publikum at være meget mere mærkelig. Dens Pirandello-agtige besættelse af sandhedens mange lag forvirrede i høj grad japanerne.

Herover og foregående side: Jiro (Jinpachi Nezu) i spidsen for sin hær

Når man ser på Kurosawas måde at lave sine film på, slås man ligeledes af hans slægtskab med vesten. Hans action-scener er således karakteristiske ved de virtuose *tracking shots* og en klipperytme, der synes at bevæge sig på kanten af hysteri. Filmene er spændende at se på og adskiller sig egentlig ikke væsentligt fra en western eller en amerikansk krigsfilm. Det er kostumerne og sproget, der fordunkler sammenligningen.

I forhold til de fleste andre japanske instruktører, er det netop *tempoet*, der adskiller dem fra Kurosawa. Den langsomme kontemplative stil der kendetegner Yasujiro Ozu; Kenji Mizoguchis maleriagtige egenskaber og Keisuke Kinoshitas følsomhed gør deres værker mere grundlæggende japanske end Kurosawas, hvor der ofte trækkes på specifikke vestlige litterære forbilleder. Selv når dette ikke er tilfældet, synes det som om det burde have været tilfældet. Plottet i »Den drukne engel« og »Rødskæg« forekommer at tilhøre den samme verden som Dostojevski, og i »De syv Samuraier« forekommer scenen, hvor Toshiro Mifune prøver hvad hans brøstfældige deling af landlige fodfolk dur til, at ligne Falstaf i færd med at eksercere sine tropper.

Kurosawas serie af filmatiseringer af vestlige romaner og skuespil begyndte, temmelig ildevarslende med en udgave af Dostojevskis »Idioten« (1951), der led under gevaldige problemer under optagelserne og endte som en dyster, dæmpet version med glimtvis strålende personbeskrivelser. Den forekom at blive hængende imellem to verdener. Derimod kastede de to 1957-film: »Blodets trone« – efter Shakespeares »Macbeth« – og Gorkis »Natherberget« nyt lys på originalerne. De mørke konspiratoriske drifter i »Blodets trone« gjorde »Macbeth« til mere end et spil om moral – en middelalderlig gangstersaga, tilført overtoner af Noh-teater. Ingen sceneudgave har overstrålet Kurosawas udgave af Macbeths opadstigen, hvor han, førend borgen er blevet erobret, forvandles til en menneskelig nålepude af bølge efter bølge af pile.

Gorki-filmatiseringen fanger meget af forfatterens indadvendthed og medfølelse; denne begrædelse af liv der er lige så fortabte og besudlede som de hensmuldrende hytter, de lever i. Og alligevel er der en bestandig, selvsikker *drive* i historien, kulminerende i en stiliseret glædesløs dans, som russerne fandt aldeles passende.

Kurosawas møde med vestlige kriminalromaner – Ed McBains »King's Ransom«, der blev til »Himmel og Helvede« (1963) – kaster sig hurtigt ud i en detaljeret undersøgelse af moralen hos de rige, set i modsætning til de desperate fattige i den spraglede by langt nede.

Nu, i »Ran«, bearbejder Kurosawa en klassisk vestlig tekst (idet han ændrer Shakespeares tre døtre til tre sønner) på en måde, så den kommer til at

klinge sammen med en skikkelse i middelalderens Japan: Fyrst *Mori*, der »kunne have forenet Japan«. Kurosawa forestiller sig, hvad der kunne være sket, hvis Mori havde haft tre dårlige sønner – i stedet for de tre gode, han havde i virkeligheden – der skændtes og ødelagde sig selv i en forgæves stræben efter magt og ære. Lear-skikkelsen (her kaldt Fyrst Hidetora Ichimonji) fremstilles som en tyran, der ødelægger sin ældste søns svigerfamilie, hvorfor dennes ambitiøse hustru udvikler et uforsonligt ønske om hævn, hvilket giver endnu en ikke-shakespearesk pointe (omend skikkelsen i al sin ondskab har et ret så nært slægtskab til Lady Macbeth). Spillet af den fortræffelige Mieko Harada, har hun en formidabel scene, hvor hun først angriber og siden forfører den næstældste søn. Altsammen filmet i to eller tre lange indstillinger, med kameraet langsomt kørende tværs igennem værelset, imens hun først lukker én af dørene, og derpå den næste.

Noget af filmens styrke er dens præcise placering af historien og dens desperate menneskeskikkelser indeni et udstyrsstykke af sammenstødende hære og store masseoptrin, som let overgår de temmelig forvirrede slagscener i Kurosawas foregående film »Kagemusha«. Angrebet på den første borg er en af Kurosawas største bravura sekvenser – en mareridtsagtig vision af brændende pile, sammensunkne kroppe og vrinskende heste gjort endnu stærkere af den manglende naturlige lyd. Her leverer Toru Takemitsus Mahler-inspirerede filmmusik en brændende klagesang for de døde. Sekvensen ender med et magtfuldt »Shakespearesk« billede af Lear, der i flagrende hvide klæder og nu helt sindssyg går ned ad trapperne i den brændende borg for at stille sig ansigt til ansigt med den angribende hær, som, målløs, viger til side for at lade ham komme igennem.

Tatsuya Nakadais fortolkning af Hidetora/Lear ligger meget tæt på sædvanlige vestlige måder at spille denne rolle på, omend han gør vekslen mellem forstand og sindssyge usædvanlig tydelig. Den måske mest dristige rollebesætning er Peter, en kendt transvestit-skuespiller, som Narren, der veltalende antyder det mærkelige bånd mellem herre og tjener. Som han bryder ud i smålige udbrud af arrigskab og vrede, bliver

Kaede (Mieko Harada) hævner sig på Jiro (Jinpachi Nezu)

hans reaktioner på Lears tiltagende galskab vidunderlige spontane ømhedsytringer.

Alt som historien skrider frem – og bortset fra en smule usikkerhed i begyndelsen bærer den til fulde filmens 160 minutter – kommer forskellige elementer til syne, som forklarer Kurosawas åndsslægtskab med et af Shakespeares mindst muntre skuespil. Da Lear efterhånden kun har sin yngste søns varme følelser tilbage (denne minder ham om Cordelia) ser han hærene angribe den sidste borg: farverne bliver pludselig giftige, krigsførende generaler ødelægger hinanden i panisk forvirring, hele verden fordunkles af slør af bitter røg og af de udmattede fodfolks falankser. En påberåbelse af Buddha forbliver ubesvaret – her er menneskene alene optaget af at ødelægge hinanden.

I en presseudtalelse har Kurosawa åbent overført denne grumme vision til en advarsel: »Menneskeheden må lære at leve livet uden at sætte sin lid til Gud eller Buddha. Vi må prøve med alle vore midler at bygge en fremtid, ellers vil intet andet ske end en endeløs rækkefølge af krige. Mennesker i dag anstrenger sig for at være ulykkelige, i stedet for at være lykkelige.«

Dette epos, der forener både vest og øst i sit billedsprog og hensigt er vidunderligt lavet. Brugen af farver, kostumer, dekorationer, lyd og musik vidner om et samarbejde af talentfuldhed og hengivenhed.

Det forekommer usandsynligt, at 1985 vil bringe en film af lignende statur.

®The Economist, London.

RAN
Ran. Japan/Frankrig 1985. **P-selskab:** Herald Ace Inc. – Nippon Herald Films Inc./Greenwich Film Production S. A. En Serge Silberman produktion. **Ex-P:** Katsumi Furukawa. **P:** Serge Silberman, Masato Hara. **P-chef:** Ully Pickardt. **P-ledere:** Satoru Izeki, Seikishi Iizumi, Teruyo Nogami, Takashi Ohashi. **Instr:** Akira Kurosawa. **Manus:** Akira Kurosawa, Hideo Oguni, Masato Ide. **Ark:** Yoshiro Muraki, Shinobu Murabi. **Foto:** Takao Saito, Masaharu Ueda, Asakazu Nakai. **Kost:** Emi Wada. **Musik:** Toru Takemitsu. **Spillet af:** Sapporos Symfoniorkester. **Dir:** Hiroyuki Iwaki. **Tone:** Fumio Yanogushi, Shotaro Yoshida. **Mixing:** Claude Villand.
Medv: Tatsuya Nakadai (Hidetora), Akira Terao (Taro), Jinpachi Nezu (Jiro), Ryu Daisuke (Saburo), Mieko Harada (Kaede), Yoshiko Myazaki (Sue), Masayuki Yui (Tango), Kazuo Kato (Ikoma), Peter (Kyoami), Hitoshi Ueki (Fujimaki), Jun Tazaki (Ayabe), Norio Matsui (Ogura), Hisaki Ikawa (Kurogane), Kenji Kodama (Shirane), Toshiya Ito (Naganuma), Takeshi Kato (Hatakeyama), Takeshi Nomura (Tsurumaru).
Længde: 161 min. **Import:** Palle Fogtdal. **Udl:** Camera. **Prem:** 11.10.85 – Grand + Café Biografen (Odense) + Palads (Århus).

INTERVIEW MED AKIRA KUROSAWA

AF JAN KORNUM LARSEN

Først da Kurosawa omsider viste sine følelser og brød ud i et bredt grin, var jeg sikker på, at det virkelig var ham, jeg havde siddende foran mig.

Naturligvis var omstændighederne heller ikke de mest afslappede: Jeg var troppet op i Paris i forbindelse med det storslåede arrangement, som »Ran«s producent Serge Silberman i samarbejde med den franske kulturminister Jack Lang havde foranstaltet. Egentlig skulle filmen have været vist ved årets Cannes festival, men da den ikke blev færdig i tide, besluttede man – for at understrege den specielt ***franske*** *indsats ved »Ran«s tilblivelse – at overrække Kurosawa en forsinket Cannes-pris ved en særlig Europa-premiere forestilling, som skulle finde sted på pladsen udenfor kulturpaladset Centre Pompidou,* ***en plein air****, med 3500 indbudte gæster og med et kæmpelærred placeret op ad Centre Pompidous facade.*

Da Kurosawas film i juni havde verdenspremiere i Tokio, vakte det en del opsigt, at han valgte at blive i sit sommerhus nedenfor Fuji bjerget. Og – med hans forrige værk »Kagemusha – krigerens skygge« i tankerne – strejfede det mig et øjeblik, at han måske havde fundet på noget lignende for at undgå postyret. Nok skulle han hædres – og han føler sig så dårligt behandlet i sit hjemland, at dette øver en vis tiltrækning – men samtidig skulle han besvare utallige spørgsmål og træffe utallige mennesker, hvilket kan være nok så anstrengende, når man efterhånden er blevet 75 år gammel.

Men han var der altså. Ikke ligefrem hjertelig; med en vis distance, som ikke kun skyldtes de mørke briller, og ganske tydeligt med nogle ting, han gerne ville fortælle om og andre ting, han absolut ikke ønskede at komme ind på.

Og med disse pludselige glimt af sprudlende, grum humor, som man kender fra hans film. I værelset i Hotel Tremoille.

Akira Kurosawa fotograferet under indspilningen af »Ran«. Næste side: Masayuki Yui som den gevaldige kriger Tango

Mennesket Kurosawa

Kosmorama: »Ran« drejer sig i høj grad om fysiske ting, naturen, jorden, klædedragterne, husene – alle disse fundamentale livsnødvendigheder. Og samtidig gør De meget ud af at pynte på naturen, forbedre den ved hjælp af diverse kunstige midler . . .

Akira Kurosawa: I »Ran« har vi ikke nogen »kunstig« natur. Vi prøvede ganske vist at male græsstråene med guldfarve, for at de kunne få dét præcise skær, jeg ønskede. Men jeg var ikke tilfreds med resultatet, så jeg udelod scenen.

K: Jo, men filmen virker da ihvertfald overordentlig *gylden!*

A.K.: Ja, men det skyldes de forskellige linser, jeg har brugt. Hvis man opsøger de steder, hvor vi optog filmen, vil man ikke helt kunne genkende, hvad man ser i filmen. Jeg tegner et billede inden i mit hovede, som er smukkere end det, jeg *ser.* På den måde har De selvfølgelig ret i, at jeg forbedrer naturen.

K: Det forlyder, at De bruger en slags *method-acting* metode, når De arbejder med Deres skuespillere; udsætter dem for voldsomme fysiske strabadser og sætter dem i nogenlunde samme situation, som de filmpersoner de skal spille. Jeg har hørt rygter om, at Nakadai (som spiller den gamle Fyrst Hidetora) hele tiden var sammen med Peter (som spiller fyrstens nar, Kyoami) . . .

A.K.: Nej, nej, nej, det er helt forkert. Vi forbereder os i et almindeligt værelse nogenlunde som det, vi sidder i nu og rejser først derpå ud til de forskellige locations. Jeg forlanger skam ikke, at mine skuespillere skal være sammen hele tiden.

K: Det er altså en af de myter, der opstår undervejs?

A. K.: (Grinende) Jeg er skam ikke så ond. Jeg beder ikke om noget så ondskabsfuldt.

Hvorpå den kvindelige tolk – grinende – bryder ind og forsikrer, at Kurosawa da så sandelig er en venlig ældre herre. Se blot på ham!

Perioden

K: Hvorfor bruger De så ofte Middelalderen som periode i Deres film?

A.K.: Jeg holder meget af denne specielle periode i Middelalderens slutning, lige før Feudalismen for alvor slår igennem. I det øjeblik den feudale tidsalder begynder, ophører også menneskene med at være frie. Fra da af er de tvunget til at overholde en masse formelle regler, og dermed er deres liv forudbestemt af disse omgangsformer og ritualer. Middelalderen, derimod, var en periode af frihed, hvor selv en bonde kunne ende som hærfører. Denne frie konkurrence betyder, at mennesket har mulighed for at vælge og bestemme sit liv og udtrykke sig frit og fuldt. En meget spændende tid.

Noget andet er, at jeg holder meget af dragterne i denne periode. De udtrykker det enkelte menneskes personlighed og originalitet.

K: Kan man omsætte en hvilken som helst historie til denne periode?

A.K.: Ja, jeg tror, at enhver historie kan lægges i denne tidsalder. Men det er ikke den eneste grund til, at jeg har valgt den. Jeg vil også gerne vise de unge japanere, hvor smuk og vidunderlig kulturen var på den tid. Japanere af idag har overhovedet ingen anelse om den sande japanske kultur. Alt er imitation. Derfor vil jeg gerne vise, hvad den egentlig var, engang. Og jeg vil gerne vise, at folk dengang var meget følsomme og bevidste overfor *skønhed.* De ønskede at omgive sig med skønhed, hvilket ses, når man betragter deres huse, rustninger etc. Det er noget at vise verden – og de unge japanere. Skønheden. Meget af denne skønhed afspejles i rustninger og klædningsdragter. Det er derfor, jeg har gjort mig så stor umage med at basere alt dette i »Ran« på allerede eksisterende originaler.

K: Og det er det, der har gjort filmen så dyr . . .

A.K.: Det er ikke kun et spørgsmål om penge, men også om *tid.* For at få farverne frem, måtte vi indfarve de enkelte tråde på en speciel måde, før vi vævede dragterne. Og det lykkedes kun, takket være den enestående samarbejdsvilje, der blev udvist.

K: Var det en gammel drøm at lave »Kong Lear«?

A.K.: Nej, det har jeg faktisk aldrig tænkt mig at gøre. Hvis jeg blot havde ambitioner om at lave en japansk udgave af Shakespeares stykke, skulle jeg da skamme mig. Det ville have været totalt utilstrækkeligt. Jeg ønskede at fortælle en historie, der tilfældigvis lå tæt på »Lear«, og derfor kom dette skuespil ind i billedet og blev blandet med min oprindelige idé om at lave noget, der var inspireret af den oprindelige skikkelse, Fyrst Motonari Mori (1497-1571).

Musikken

K: Musikken i «Ran« minder undertiden meget om Mahler. Var det noget, De udtrykkeligt bad om på forhånd, eller var det noget komponisten Takemitsu fandt på?

A.K.: Det var fuldt ud mit valg. Selvfølgelig var det et vanskeligt problem, for hvis vi havde brugt Mahler selv, ville det have været noget helt andet. Jeg ville gerne have noget *i stil med* Mahler.

Og her henvender Kurosawa sig så til John Gillett – som har skrevet den foranstående anmeldelse af »Ran« og har fået lov at være bisidder under denne seance med Kurosawa – for at høre hvordan han synes, det ville have virket, hvis man havde benyttet Mahlers egen musik i »Ran«. Ville det have været godt?

Hvortil Gillett på sit meget britiske engelsk svarer, at det mener han bestemt ikke. Når man bruger musik af allerede kendte komponister, eller uddrag heraf, så trækkes hele komponistens atmosfære med, og man ville med det samme begynde af få associationer til Mahler, som i grunden er filmen uvedkommende.

Kurosawa virker glad og siger, at Mahler vel ikke rigtigt ***går*** *i forbindelse med det 16. århundredes Japan. Hvorpå Gillett fremhæver, at det netop er godt, at Takemitsu ikke* ***skjuler*** *gælden til Mahler. På denne måde bliver det en slags vision af Mahler og ikke noget, hvor man siger til publikum, at dette er* ***ikke*** *Mahler – men hvor det* ***lyder*** *som Mahler.*

I øvrigt mener Gillett ikke, at Mahler ville have haft noget imod det. Hvis han havde levet lidt længere, havde han utvivlsomt tjent en masse penge på at lave filmmusik.

Herover Tatsuya Nakadai som Hidetora

Herunder Tango (Masayuki Yui), Kyoami (Peter) og Hidetora (Tatsuya Makadai)

SERGE SILBERMAN – JAPANERNES JØDISKE VEN

AF JAN KORNUM LARSEN

»Film er ikke en nationalistisk kunstart. For mig at se er det netop typisk, at film kan forstås i alle lande. »Ran« gik jeg i gang med af tre grunde: For det første kunne jeg virkelig godt lide drejebogen; der var noget i den, der gav utrolig genlyd i mig. For det andet kunne jeg lide Kurosawa som instruktør, simpelthen fordi jeg holder af film. For det tredie – og det skyldes et tilfælde, som det meste i mit liv – traf jeg ham takket være Toscan du Plantiers (den tidligere chef for den tidligere produktionsgigant »Gaumont«) mellemkomst. Og vi kom godt ud af det sammen, vi to mennesker fra to vidt forskellige dele af verden. Ellers ville Kurosawa næppe heller have accepteret mig som producent af sin film. Men overalt i verden kan man finde mennsker, som man kan have et fællesskab med.

Nu, efter at »Ran« er blevet færdig, kan jeg da også sige, at jeg er enormt rørt over, at det hele har kunnet lade sig gøre. Hvis jeg kunne skaffe penge til det, ville jeg da godt lave endnu en film i Japan. Hvorfor ikke? Filmkunsten er ikke et bur, hele verden står åben for én. Og hvor der findes talentfulde mennesker, må man prøve at komme til at arbejde med dem.«

Sådanne *deklarationer* – denne stammer fra pressemødet efter »Ran«s pariserpremiere – er der sikkert mange producenter, der kunne finde på at komme med. Det ganske særlige i tilfældet Serge Silberman er, at han faktisk efterlever en målsætning om at lave filmkunst og opsøge talenter.

Han er født i Lodz den 1. maj 1916, er jøde og lærte Tyskland at kende indefra – som turist, ynder han at sige – da han under 2. verdenskrig blev flyttet rundt til diverse koncentrationslejre – blandt andet Auschwitz, hvor hans forældre siden døde – for omsider at ende i Ludwigslust, hvor sengene var huller, man selv gravede i jorden. Men pludselig en dag var det forbi. Kreaturvognen, han og hans medfanger var losset op i, blev stående på sporet, og om morgenen ankom nogle amerikanske soldater.

Takket være Røde Kors fik han visa til Frankrig og endte altså dér.

Som *uafhængig* filmproducent.

Og i tidens løb har han produceret ikke så helt få vigtige film: Jean-Pierre Melvilles »Bob le Flambeur« – hvor hverken Melville eller Silberman havde nogle penge – Jacques Beckers »Le Trou«, som blev dennes sidste film,og som faktisk kom til at betyde noget for at Silbermans mest kendte samarbejde kom i stand. Da han fik arrangeret et møde med en vis Señor Buñuel, var noget af det første, han spurgte om, hvad Silberman tidligere havde produceret, og heldivis holdt Buñuel meget af »Le Trou«, som han betragtede som en slags surrealistisk film.

I sin erindringsbog »Mit sidste suk« omtaler Buñuel varmt venskabet med Silberman og benævner ham i øvrigt som den bedste filmsælger, han kender. Hvem kunne – sammen med Pressen – ellers skaffe en så svær film som »La Voie Lacté« den succes, som den faktisk fik. For ikke at glemme »Borgerskabets diskrete charme«, »Frihedens spøgelse« og »Begærets dunkle mål«.

Og det er Silbermans særlige talent: at kunne skabe interesse omkring svære film, samtidig med at han har formået at give instruktørerne så meget ro – personligt og økonomisk – at deres oprindelige intentioner har kunnet bibeholdes. Hvilket en og anden mere nutidig producent nok kunne lære af.

Åbenbart i ganske særlig grad i Japan. Oprindelig var det Kurosawas hensigt at lave »Ran« før »Kagemusha«, men han blev nødt til at ændre planer på grund af problemer med finansieringen af filmen – »Kagemusha« blev kun til noget takket være Francis Ford Coppola og George Lucas – og det var først, da Toscan du Plantier blandede sig og foreslog Silberman som Kurosawas producent på grund af dennes *hånd* med gamle mestre, at »Ran« projektet begyndte at ligne noget.

Noget helt andet er så, at Toscan du Plantiers firma »Gaumont« i 1983 kom ud i så alvorlige økonomiske besværligheder, at det var tæt på at krakke og derfor blev tvunget til at annullere den støtte, man havde lovet Silberman.

Hvorefter Silberman og hans forholdsvis lille produktionsselskab »Greenwich Film« pludselig stod med et mere end 100 millioner kr. dyrt projekt, som de skulle få til at hænge sammen.

Takket være den betydelige opmærksomhed fra vestlige nyhedsmedier – igen Silbermans særlige talent – fattede den japanske gigant »Nippon Herald« tilstrækkelig interesse til at gå ind i projektet og det samme gjaldt »Fuji Television«, som sikrede sig TV-rettighederne til filmen.

Det var derfor med nogen forbavselse – alle disse forhindringer *in mente* – at jeg så denne særegne producent, der åbenbart er i stand til at bide skeer med de store mediemastodonter. I de nydelige, men langt fra pralende, kontorlokaler i Rue François I[er] dukkede en lille Chagall-jødisk herre op, hilste venligt og *meget* fraværende, indbød de mennesker jeg var sammen med og mig – for nu at tage det i den rigtige rækkefølge – ind på et tomt kontor, underholdt os en kort stund og smuttede derpå ud for at lave et eller andet.

Efterladende os med en fornemmelse af at vi nok burde være gået på denne travle dag for ham – »Ran« skulle vises

Akira Kurosawa fotograferet under pressemøde i Paris. Yderst til venstre producenten Serge Silberman

ved en speciel Jack Lang-forestilling uden for Centre Beaubourg om aftenen og skulle samtidig have sin verdenspremiere *uden for* Japan.

Dér stod og sad vi så med rigelig tid til at tænke over, hvor syg han så ud – noget, der blev sat yderligere i perspektiv af, at hans personale forsikrede, at han havde set meget dårligere ud, end han gjorde nu.

En arrig bemærkning fra Silberman ude i forkontoret om, at han alligevel ikke ville sælge filmen til engelsk distribution, fordi han ikke ville acceptere, hvad han benævnte som »afpresning«, gav imidlertid en lille idé om, hvad der holdt ham i gang.

Kampånden.

Og en lille historie fra den engelske kritiker John Gillett – som har en tendens til hele tiden at dukke op i disse spalter – om at denne under sit besøg i området ved Fujibjerget, hvor nogle af scenerne til »Ran« blev optaget, fik besked på at låne en trøje af Silberman på grund af den ret så slemme kulde. Da han bagefter gjorde sig den ulejlighed at levere trøjen tilbage, var Silberman lettere forbavset. Han havde ventet, at den ville forsvinde, ligesom så mange andre af hans trøjer åbenbart var forsvundet. Fornøjet gik han hen til en af sine medarbejdere og udbredte sig om, at ikke alle havde glemt, hvad høflighed var.

Hvilket man så kan placere i kategorien jødisk *mothering*, hjertelighed, sentimentalitet og en anelse forstokkethed.

Men, uimodsigeligt, *flot*.

Farverne

K: »Ran« virker utroligt gennemarbejdet i dens brug af farver . . .

A.K.: Min hensigt var at få farverne til at leve, som de gjorde det i det 16. århundredes Japan. Dragterne, som mændene bar på det tidspunkt, var ganske særligt *strålende.* Egentlig skulle man tro, at disse dragter var beregnet for kvinder, men det var altså mændene, der bar dem. Interessant nok er meget af det design, og de mønstre de brugte dengang, meget mere avanceret end i dag.

Jeg har også brugt farverne til at markere, hvem der er hvem i slagscenerne. Normalt er det jo lidt svært at overskue. For at undgå alt for megen forvirring, besluttede jeg derfor at give hver hær *sin* farve. Den ældste søn, Taro, fik farven *gul,* den mellemste søn, Jiro, fik farven *rød,* den yngste søn, Saburo, fik farven *blå,* hans svigerfar, Fujimaki, *hvid* og den anden af Hidetoras vasaller, Aybe, *sort.* Blot for at orientere, altså. For at gøre det klart.

K: Er der da ikke en symbolik i disse farver?

A.K.: Jo, selvfølgelig. Når Taro tildeles farven gul, skyldes det, at hans karakter er så uselvstændig og ubekræftet. Som Kyoami synger, så vajer han lidt hid og did, frem og tilbage. Mens den yngste søn, Saburo, for eksempel, igennem den blå farve karakteriseres som frisk og ren.

Jeg vil gerne lige tilføje, at det naturligvis også spiller en rolle *hvilken* nuance af rød, gul, blå etc. jeg har valgt. Vi søgte således længe efter lige netop dén ganske særlige røde farve, der beskriver Jiro.

Østen og Vesten

K: Hidetora kommer til at betale for sine gerninger. Er det ikke en moral, man normalt støder på i den jødisk-kristne kultur?

A.K.: Nej, det er absolut japansk. Et japansk ordsprog siger, at dét, man har bedrevet i sit liv, falder tilbage på én selv. Det enkelte menneske bør altid gøre op, hvad han har præsteret her på jorden. Det er fuldt ud en orientalsk idé – og dermed også en japansk. Før Hidetora har nået sin nuværende position, har han gjort en masse utiltalende ting. Og det må han altså nu bøde for.

K: Hvad får Dem til at vende tilbage til denne periode, fremfor at beskæftige Dem med dagens japanske virkelighed?

A.K.: Når man laver film, ønsker man, at så mange som muligt skal komme til at se dem. Hvis jeg havde ladet »Ran« foregå i nutidens Japan, ville der være opstået et antal problemer med hensyn til det emne, jeg ønsker at fortælle om, og der ville være kommet en hel masse indvendinger fra banker og producenter. Man tror altid, at Japan er et fuldstændig frit land og at der ingen som helst censur eksisterer. Men der er en *usynlig* censur, der ikke er mindre farlig og virkelig. Og det ville næsten ikke være til at bære, hvis man hele tiden skulle tænke på de usynlige forhindringer, der ville blive lagt i vejen for sådan en film. Hvis man lavede en film om dagens Japan, var det umuligt at forudse, hvordan den blev behandlet, om emnet ville blive ændret, og om den overhovedet ville blive distribueret på en blot nogenlunde acceptabel vis.

K: Er det menneskets fornedrelse, »Ran« viser?

A.K.: Næh, jeg viser tingene, som de er: det, der er i vejen, er jo, at menneskene bliver ved med at gentage de samme dumheder hele tiden. Hvordan skal man ellers se alle disse blodige og voldsomme aktiviteter rundt omkring i verden. Jeg spørger ofte mig selv, hvor længe folk bliver ved med disse absurditeter.

Og jeg viser menneskene, som de er. Umiddelbart kunne man tro, at Kaede (Taros kone) er filmens onde skikkelse. Men i virkeligheden har hun jo alle grunde til at ønske hævn, efter som Hidetora har ødelagt hele hendes familie.

K: Hvilken forskel er der imellem den måde »Ran« er blevet modtaget på her i Europa og modtagelsen hjemme i Japan?

A.K.: Forskellen består vel hovedsageligt i, at et europæisk publikum viser følelser, bliver rørt og *reagerer,* mens japanere forbliver tillukkede og tilsyneladende uberørte. Og jeg foretrækker langt den første måde at se film på. Filmen skulle gerne fremprovokere nogle reaktioner. Når man ingen følelser sporer hos publikum, har man hele tiden på fornemmelsen, at man har gjort et eller andet galt. At ens film ikke fungerer, som man havde tænkt sig.

John Ford

K: Der er mange mindelser om John Ford i Deres film. Både billedmæssigt set og med hensyn til perioden, hvor mennesker stadig havde en masse muligheder og måtte kæmpe sig vej igennem et morads af forhindringer. Vi kom især til at tænke på »The Searchers« . . .

A.K.: Jeg holder personligt meget af John Ford, og han behandlede mig meget venligt. Måske er jeg blevet inspireret af hans film. Jeg ved det ikke.
. . . her trækkes Gillett endnu en gang ind i samtalen, idet han lige vil gøre opmærksom på, at Kurosawa første gang mødte John Ford i London, i 1957. Og Kurosawa tilføjer, at han sidenhen var sammen med ham mange gange.

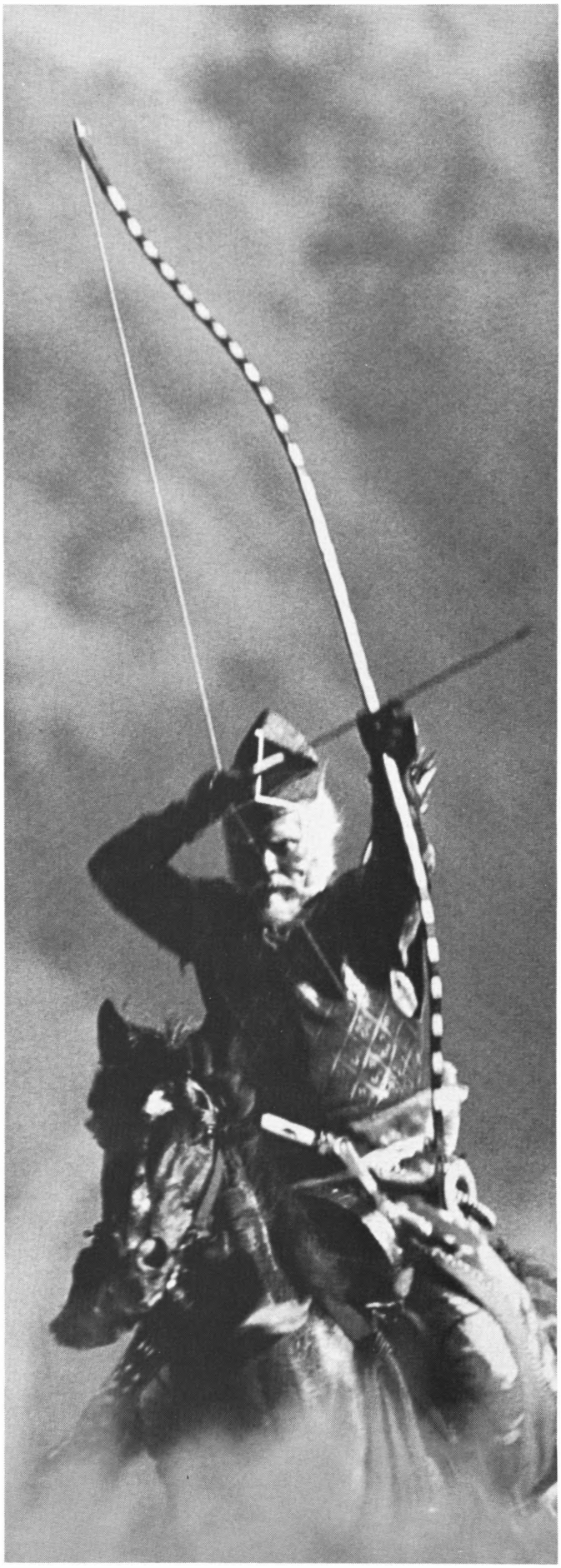
Projekter

K: I Japan har De sagt, at »Ran« var Deres livs værk.

A.K.: Dermed mente jeg ikke, at der var tale om et *testamente,* men at jeg har lagt alle mine erfaringer i denne film. Tværtimod skulle den gerne føre mig ind på noget nyt, være en slags ny start.

K: Hvad vil De lave nu?

A.K.: Det kan jeg ikke sige. Lige for øjeblikket stiller alle mig det spørgsmål. Men først er jeg nødt til at glemme »Ran« og med alle de spørgsmål, jeg stilles om denne film for øjeblikket, er det lidt af en umulighed. Filmen bliver ved med at køre rundt i mit hovede, og jeg overvejer hele tiden, om jeg skulle have ændret eller forbedret et eller andet. Så længe jeg ikke kan få lov at distancere mig til »Ran«, er det umuligt at komme i gang med noget nyt.



Tatsuya Nakadai som Hidetora

JAN KORNUM LARSEN

Filmfestival i Venedig

»The aim of the 42nd Festival is to bring the cinema, both as an art form and as entertainment, to the attention of the public, to encourage its creative vitality and to promote its development and growth in the context of a rapidly changing society, by means of comparison and study.«

Sådan lød formålsparagraffen for årets *Mostra Internazionale del Cinema.* Og ingen kan vel egentlig være uenig i, at dette er en god, velformuleret og hensynstagende målsætning for en seriøs filmfestival.

For nogle år siden var Mostra'ens mål i særlig grad at gøre opmærksom på *italiensk* films eksistens – og så desuden være et sted hvor de gode film blev vist. Men efter den katastrofale nedgang i antallet af producerede film i Italien, og den tilsyneladende totale mangel på nye talenter, må Venedig festivalen stille sig tilfreds med ambitioner om at være *den* seriøse filmfestival – og så ellers håbe på at veteraner som Scola, Bertolucci, Olmi, Antonioni, brødrene Taviani eller gamle Fellini har noget at byde på. Hvilket ikke var tilfældet i år. Ganske vist havde Fellini så småt lovet, at hans nye »Ginger og Fred« ville blive færdig. Om det så skyldes hans kapriciøse natur eller virkelige problemer, at den ikke kom med, kan man kun gisne om.

Men »Ginger og Fred« lyder ikke uspændende. Mange undrede sig, da Fellini for nogen tid siden påtog sig at lave TV-reklamer, men åbenbart blev han så fascineret af denne specielle verden, at han bestemte sig for at lave en film over sine erfaringer. Først var det meningen, at filmen skulle have været en TV-film og at den skulle være en episode i en serie af ialt seks film, hvoraf de øvrige blandt andet skulle instrueres af Antonioni, Carlo Lizzani og Franco Zeffirelli. Efter diverse udskiftninger af producenter m.m. endte det hele så med, at Alberto Grimaldi producerede, og Fellini lavede en hel spillefilm alene som har form af et TV-show, hvor gamle stjerner kommer på besøg og præsenterer de numre, som for tyve år siden gjorde dem berømte – italiensk film i en nøddeskal! Naturligvis spiller Marcello Mastroianni og Giulietta Masina med i »Ginger and Fred«.

Hvad angår Scola, hvis »Maccheroni« også skulle have været med, forlød det ligeledes, at han af en eller anden grund ikke *ønskede* at blive færdig med sin film i tide til at den kunne komme med på Mostra'en.

Øverst stemningsbillede fra Venedigs strand. Til venstre Marcello Mastroianni, Giulietta Masina og Frederico Fellini under optagelserne til Fellinis »Ginger og Fred«, der ikke nåede frem til Venedig

KONKURRENCEFILMENE

Dermed var Rondi – festivallederen – nødt til at lade sig nøje med at præsentere Carlo Lizzanis »Mamma Ebe« og Alberto Bevilacquas »La donna delle meraviglie«. Lykkeligvis for Rondi – og for os tilskuere – var der lavet en regel

Claudia Cardinale, Ben Gazzara og Lina Sastri i Alberto Bevilacquas »La donna delle Meraviglie«

om, at intet land måtte have mere end to film med i konkurrencen. Begge de italienske bidrag var *rædselsfulde:* »Mamma Ebe«, en forskruet historie om forskruede mennesker i et forskruet samfund, beretter om en ung pige, Laura (Barbara De Rossi), som pludselig en dag lukker sig inde i en kirke og truer med at begå selvmord, hvis hun ikke får lov til at se en vis Mamma Ebe. Det viser sig, at denne er en bizar midaldrende dame, der hævder at være i besiddelse af evnen til at *helbrede.* Hvilket har fået unge mismodige til, i stort tal, at slutte op omkring hende og lade sig indrullere i hendes frivillige arbejdsstyrke – som ikke mindst har til opgave at gøre Mamma Ebe tilpas.

Efterhånden som *Mamma* lægger sig ud med mere autoriserede helbredere – den katolske kirke – får hun problemer med myndighederne, og der startes en retssag mod hende.

Lizzani, der i tidernes morgen lavede glimrende neorealistiske film, satser højt med dette nye opus; han ønsker at fortælle om behovet for mystik og tryghed, og sågar om sandhedens relativitet. Tilmed bygger hans film på en virkelig, nulevende skikkelse. Men dagen efter premieren forkyndte de italienske aviser med store overskrifter, at Mamma Ebe protesterede over den måde, hvorpå filmen skildrede hende.

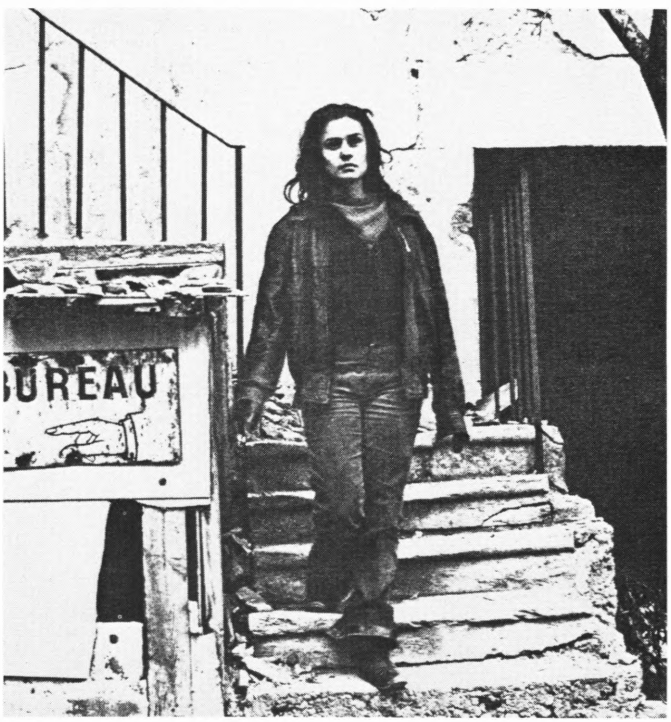
Det kunne man sandelig godt forstå.

Og meget bedre var det ikke at se den gamle Zavattinimedarbejder Bevilacquas bidrag. Jeg skal tilstå, at Ben Gazzara hører til mine helte, men unægteligt især når han spiller med i Cassavetes' film. I »la donna delle meraviglie« (undernes kvinde) spiller han en forfatter, som har mistet sin livslyst. Nu tuller han rundt i sit elektronikspækkede arbejdsrum og begræder, hvad livet har bragt ham. Indtil underet en dag sker og han – pr. telefon, som regel – kontaktes af en kvinde, der tilsyneladende er bekendt med hele hans fortid og alle kvalerne i hans nutid. Lidt efter lidt får hun ham til at se anderledes på livet, giver ham lyst til igen at *bearbejde* og *opdage.*

Trods også Claudia Cardinales tilstedeværelse forbliver »La donna . .« en helt rungende manifestation af de præstationer, der – ubærligt – forveksles med kunst. Mest spændende i denne sammenhæng var en episode før forevisningen. Jeg var blevet forhindret i at se filmen på grund af forevisningstidspunkter, der undertiden greb ind i hinanden og måtte derfor prøve at *fange* den ved en af de ordinære, offentlige forestillinger, hvor man skulle stå i kø i timevis for at sikre sig en billet. Uheldigvis var der udsolgt efter et stykke tid, og jeg prøvede derfor at skaffe mig et »sort« adgangskort, hvilket da også lykkedes. Men da hovedparten af publikum var blevet lukket ind i friluftsbiografen »Arena«, lukkede politiet pludselig portene. Hvorpå vi ca. halvtreds tiloversblevne billetindehavere naturligvis gav os til at protestere. Uden at nogen tilsyneladende reagerede på den uretfærdige behandling, vi var blevet udsat for. Og det endte med, at de forreste begyndte at skubbe til portene; noget, som hurtigt resulterede i, at også vi andre gav et nap med, indtil der pludselig var fri adgang og vi kunne styrte ind forbi de målløse politifolk.

At det så ikke rigtigt var umagen værd, er en anden sag. Ikke mindst i Venedig er der en virkelighed uden for lærredet og biografsalene.

Men der deltog også gode film i konkurrencen. Stærkest stod Frankrig med Maurice Pialats »Police« og Agnès Vardas »Sans Toit ni Loi« (Uden hjem og uden for loven). »Police« er allerede sikret dansk

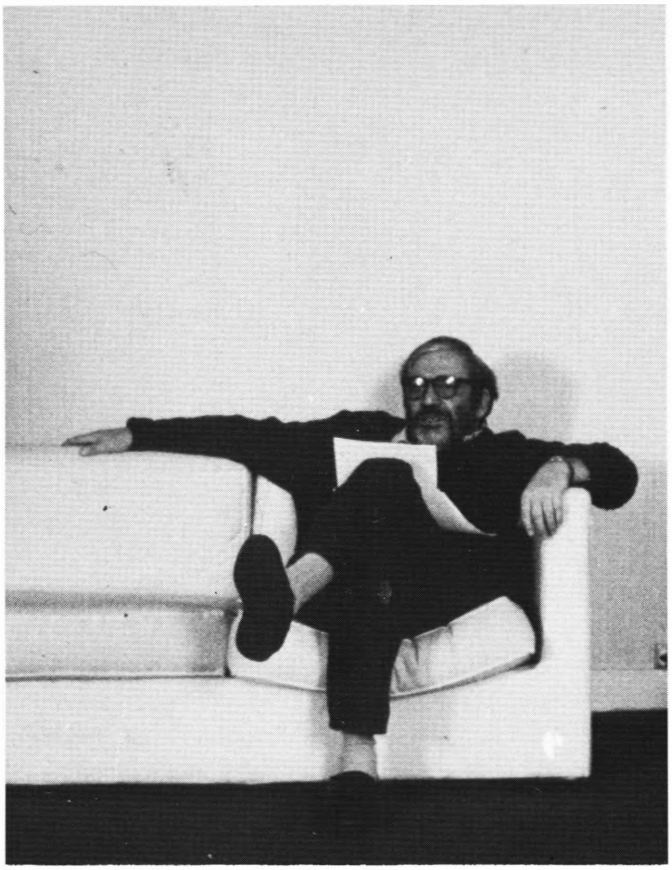


Sandrine Bonnaire i Agnès Varda's vinderfilm »Sans toit ni loi«

distribution, og Kosmorama vil i denne anledning, samt fordi Pialats forrige »A nos Amours« i den nærmeste fremtid ligeledes vises herhjemme, bringe en analyse af hans film i næste nummer.

Maurice Pialat er en stor modsiger. Man kan næsten altid være sikker på, at han er uenig i alt, hvad der bliver sagt. Han tror tydeligvis på, at intet er entydigt og enkelt. Kærlighedsforhold så lidt som alt muligt andet. Og »Police« handler netop om mennesker, der lever med en indstilling til livet og menneskene. Mangin (Gérard Depardieu) er en succesrig politimand, der skiftevis charmer sig igennem, skiftevis slår sig igennem forbrydernes forsvarsattituder. Men hele tiden med det formål at få dem til at tale og tilstå. Og hele tiden med politimandens indgroede mistænksomhed og overbevisning om at alle i virkeligheden er *skyldige.*

Mangin involveres i en narkotikaaffære, hvor de skyldige – i overensstemmelse med de bedste fordomme – er nord-



Maurice Pialat

afrikanske indvandrere. Imidlertid har hovedmanden i banden en fransk veninde, Noria (Sophie Marceau), og denne er ikke så let at placere. Hendes familie tror, at hun går på en eller anden sekretærskole i Paris, hvilket hun lader dem tro. Hun indrømmer gerne, at hun har et mere end afslappet forhold til sandheden. Og hun lægger ikke over for Mangin skjul på, at hendes forhold til moral er så pas ukonventionelt, at hun kommer sammen med sin araber, fordi det give hende de penge og den *frihed*, hun ønsker.

Netop dette, at Mangin ikke rigtigt kan placere Noria, får ham til at forelske sig i hende. Til trods for – eller snarere på grund af – at hun fortsætter med at lyve for ham og er årsag til, at han ender med at blive lige så skyldig som narkohandlerne, idet han sørger for at levere det *stof* tilbage til dem, som Noria har stjålet. For at redde hendes liv.

Noget af det vidunderlige ved Pialats film er, at der ikke er et gran *støv* i dem. De er lige så rå, voldsomme og forvirrende som virkeligheden. Befinder sig i rummet mellem det følsomme og det barske, det selvbevidste og det sarte, provokationen og det medfølende. Afhængigt af øjeblikket. Og det er formentlig, fordi Depardieu netop i sine bedste præstationer svinger imellem alt dette, at han er så fortræffelig under Pialats instruktion.

Agnès Varda var så småt med i »La Nouvelle Vague«. Især hendes film fra 1961 »Cléo fra 5 til 7« sikrede hende en velfortjent berømmelse og på en vis måde er der paralleller imellem den overfladiske, mondæne sangerinde, der i »Cléo fra 5 til 7« får lidt mere substans i sit liv i løbet af de to timer, hvor hun afventer en besked om, hun har kræft eller hun ikke har kræft, og pigen Mona i »Sans Toit ni Loi«, der allerede i filmens begyndelse *har* mødt døden.

Et sted i Sydfrankrig, ikke langt fra Nîmes, finder en vingårdsarbejder en morgen liget af den ca. 20-årige Mona (Sandrine Bonnaire). Sandsynligvis er hun død af udmattelse og kulde. Og Varda prøver i sin film at give en fornemmelse af, hvem denne pige i grunden var. »Jeg har set filmen som et vinterlandskab, hvori en vild ung kvinde kommer gående imod os. Og næsten når at røre ved os,« siger Varda om sit værk. Det er dette *næsten,* der er det særegne og stærke ved filmen. Mona er et menneske, der har betalt prisen for at have den fulde frihed, vi alle sammen mere eller mindre hyppigt drømmer om. Hun er den, der *aldrig* går på kompromis og aldrig bøjer af. Det er der selvfølgelig lavet mange romantiske film om; hvor hovedpersonen sejrer i kraft af sin styrke, selv om han i grunden ligner os andre, på bunden. Mona, derimod, er ubetinget *mærkelig.* Ligesom en så konsekvent frihedstrang er mærkelig. Og sjælden.

Vardas *tema* er, hvordan folk udvikler sig, afhængigt af, hvad de møder og oplever undervejs. I »Cléo« over en kort periode på kun to timer, mens det eksempelvis i hendes næstseneste – og herhjemme senest viste – »L'une chante, l'autre pas« drejede sig om to veninders forskellige udvikling i løbet af en periode på femten år.

Ind imellem sine efterhånden sjældne spillefilm har hun lavet masser af kortfilm og dokumentarfilm – fra så forskelligartede steder som Rue Daguerre i Paris, hvor hun på et tidspunkt boede, Vietnam, Iran og USA – og det meget overbevisende i »Sans Toit ni Loi« skyldes just dette konstante møde imellem fiktionen og den meget påtrængende reelle verden. Samt skuespilleren Sandrine Bonnaire, der er *utrolig* god i rollen som Mona. Hun bliver det helt store i fransk film i de kommende år.

Og der var flere gode film.

Den russiske instruktør Vadim Abrasitovs »Planeternes parade«, eksempelvis, som myndighederne *derovre* siges at have syltet i lang tid, fordi den af og til er lidt mystisk. Hvilket den også er, men på en meget menneskelig måde. Instruktøren kalder sin film for en *quasi-fantasi,* og efter titlen at dømme kunne man godt tro, at der var tale om en science fiction-film. Derom er der imidlertid ingenlunde tale. Det er i højeste grad det sovjetiske samfund af i dag, Abrasitov sigter efter.

»Planeternes parade« begynder så hverdagsagtigt som noget. Fem forskellige familiefædre med vidt forskellig kulturel og social baggrund – man turde næsten kalde dem et udsnit af den russiske befolkning – indkaldes til tjeneste i *reserven.* Under en større militærøvelse viser de sig at fungere fortræffeligt sammen, og det lykkes dem at tilintetgøre indtil flere »fjendtlige« tanks med den kanon, de har fået tildelt. Hertil skal lige føjes, at soldaterne i disse tanks måske ikke er helt så engagerede, som de burde være. Og de jubler, de fem, indtil en officer kommer hen til dem og meddeler, at de godt kan tage hjem igen. De er nemlig blevet ramt af en *raket* og skal derfor betragtes som *døde.*

Turen tilbage til deres provinsby foretages til fods. Igennem skiftende landskaber. Og fra det øjeblik hvor de har fået den bizarre ordre *ovenfra*, skifter filmen karakter. Fra at være en hverdagskomedie, bliver den mere og mere en poetisk rejse ind i en verden, hvor de midaldrende mænd konfronteres med en virkelighed, der forekommer dem bekendt, men som alligevel synes mærkelig og fantastisk.

Blandt andet når de frem til en by, hvis indbyggere alle er yngre kvinder, som enten er i overskud eller blot har valgt stedet for at være i fred for deres åbenbart konstant vodkadrikkende mænd.

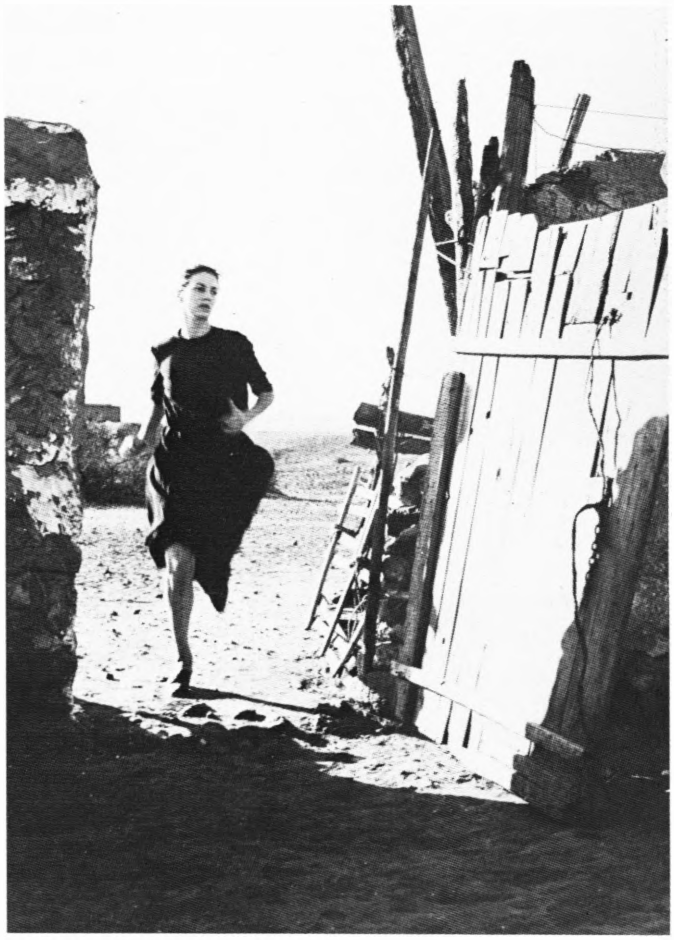
Senere kommer vore reservister til en ny by, som denne gang er beboet af lutter *gamle* mennesker. Pensionister,

hvoraf én mener blandt de nyankomne at kunne genkende sin forsvundne søn. Og denne – der er videnskabsmand – indvilliger i at gå ind på den gamle dames fantasier og foregive, at han virkelig er hendes søn. Faktisk røres han så meget af hende, at han kun modvilligt rejser sig, da en sygeplejerske beder ham gå.

Man bør naturligvis altid være en smule forsigtig med at udnævne instruktører, som man ikke har set mere end én film af, til genier og vidundere. I tilfældet Abrasitov (f. 1945) anes imidlertid mere end blot et almindeligt talent. Der er Tarkovski'ske øjeblikke af filmisk magi i hans film, uden at der på nogen måde er tale om »inspiration«. Begge beskæftiger sig med mystikken og underet i hverdagen, men hvor Tarkovski er dunkel og kompliceret, er Abrasitov klar og enkel.

Af spændende nye bekendtskaber var også den belgiske Marion Hänsel (f. 1949), der i adskillige år har arbejdet som skuespiller i Belgien og Frankrig og som i sine to spillefilm har trukket meget på en evne til at få noget ud af andre skuespillere. »Dust« – hendes festivalbidrag – bygger på en roman af den sydafrikanske forfatter G. M. Coetzee. Trevor Howard og Jane Birkin spiller far og datter, *tyran* og *slave* på en ensomt beliggende sydafrikansk farm. Et gudsforladt sted, hvor alene det forskruede forhold imellem disse to mennesker synes at give livet mening. Især for pigen Magda, der aldrig har haft lejlighed til at træffe andre mennesker og som nu er vokset sammen med den rolle som servil perbermø, hendes far har påtvunget hende. Faderens tværhed og utilfredshed synes et øjeblik at vige, da der kommer en ny *sort* tjenestepige til farmen, og han pludselig får lejlighed til at genopfriske sine mere kødelige interesser. Noget, der blot forstærker Magdas følelse af mindreværd og som for alvor sætter fart i den sygelige side af hendes personlighed. Jo mere han giver los for sin seksualitet, desto mere kommer også Magdas seksuelle tiltrækning af sin far til udtryk.

Atmosfæren, det stærke sollys, støvet, lydene virker stærkt i »Dust«. Der er en følelse af sanselighed og friskhed i filmen, som står i stærk kontrast til de lidt »uldne« og fortænkte periodestykker, der var at finde blandt festivalfilmene. Og Trevor Howard er monumentalt rigtig som den modbydelige, men ingenlunde uinteressante gamle horebuk. En præstation, som Jane Birkin fuldt ud levede op til med det intelligente, nøgne, noget ekshibitionistiske spil, hun efterhånden har specialiseret sig i. I grunden har hun vel egentlig spillet rollen før: sammen med Michel Piccoli i Jacques Doillons »Den fortabte piges hjemkomst«. Men denne nye variation over temaet skibbrudent-forhold-imellem-far-og-datter formår i en meget stor del af filmen at gribe og røre.



Jane Birkin i Marion Hänsels »Dust«

De eneste konkurrencefilm, der på forhånd var sikret dansk distribution, var selvfølgelig de *amerikanske*: John Hustons »Prizzi's Honor« og Jerzy Skolimowskis – første amerikanske produktion – »The Lightship«. Rygtet om at Huston skulle have lavet en *pris*værdig film talte ikke helt sandt. »Prizzi's Honor« foregår i mafia miljø, handler om *killeren* Charley Partanna (Jack Nicholson) der forelsker sig i *killeren* Irene Walker (Kathleen Turner), som *tilfældigvis* har fået en kontrakt på Partannas hovede.

Der er absolut veloplagte scener i Hustons film, men det der i grunden skulle bære det hele: Nicholsons spil i rollen som den lasket-bondske mafioso, der naturligvis er nok så kvik, når det kommer til stykket, er – for mig at se – endnu en af de studier i Nicholson-manerer, som han synes at være kommet ind i en stime af. Og er filmens morale, at man ikke skal stole på nogen, ganske forfriskende i sin gravsorte kynisme, må man også konstatere, at det næppe er noget, man kan have synderlig gavn af.

Skolimowskis »The Lightship« bygger på en roman af Siegfried Lenz og har ligesom Hustons film stjerneskuespillere i hovedrollerne. Klaus Maria Brandauer spiller fyrskibskaptajen Miller, der tager sin søn Alex med ud på havet for at knytte ham tættere til sig, så han ikke konstant roder sig ind i problemer med politiet. Og Robert Duvall er den særprægede gangster Caspary, der – sammen med sine to tomhjernede kumpaner – formelig border fyrskibet, på flugt efter et kup.

Mødet mellem skibets besætning og de tre skrupelløse mænd skildres så højstemt som overhovedet muligt. Der er overtoner af »The Ancient Mariner« ombord på dette fastankrede, skuldersnævre skib midt i det store, vilde, frådende ocean. Myterne og symbolerne farer omkring. Og lydsiden får alt, hvad den kan trække af skinger, skærende illustration af personernes indre konflikter.

Ved pressekonferencen fortalte Skolomowski, at mange scener var optaget *on location*. Faktisk havde både Brandauer og Duvall accepteret at bo et stykke tid på havet. Og der havde tydeligvis ikke rigtigt været plads til dem begge på det ukomfortable, temmelig klaustrofobiske fyrskib. Efter sigende skulle Brandauer have været ganske forfærdelig at være sammen med for de øvrige medvirkende, hvilket sandsynligvis dels skyldtes, at det er hans temperament at være sådan *og* at Duvall havde fået den rolle som oprindelig var tiltænkt ham: den smådansende, psykopatiske Cas-

Robert Duvall om bord på fyrskibet i Skolimowskis »Lightship«

pary. Nu kan man så i stedet få en idé om, hvordan Duvall ville have optrådt, hvis han skulle have spillet »Mephisto«.

Ikke desto mindre har spændingerne under optagelserne resulteret i, at der vitterligt fornemmes en betydelig grad af anspændthed og eksaltation i filmen og ihvertfald vover Skolimowski at give los. Jeg er temmelig spændt på at se, om filmen *holder*, eller om den kun er et bravour-stykke, når den kommer til København engang.

Selvfølgelig er der nogle af konkurrencebidragene, man ikke når at se. Enten fordi de ikke lyder synderlig interessante – der er jo trods alt grænser for, hvad man skal belaste sit sansesystem med – eller fordi nogle af filmene i de mindre glamourøse kategorier af en eller anden grund udøver en speciel tiltrækning på én. Ved festivaler er der altid folk, der prøver at give andre dårlig samvittighed ved at betvivle de – uundgåelige – valg, der træffes. Der er altid film, man *burde* have set. Og i år synes jeg at være gået glip af Alain Tanners »No Man's Land«, en tilsyneladende typisk Tanner-film om eksistentielle problemer i grænselandet imellem liv og død, håb og desperation. Jeg holder faktisk – ofte – meget af Tanners film og skal skynde mig at anføre, at grunden til at jeg ikke så denne var, at jeg just var ankommet til Venedig, da filmen vistes i begyndelsen af festivalen. Endvidere skal Fernando Solanas fransk-argentinske »Tangos. L'Exil de Gardel« og Pantelis Voulgaris' græske krønike »Petrina Chronia« have været meget seværdige.

Og når man således har vejet, vurderet og udvalgt et antal omtalelsesværdige film, kan man passende gøre opmærksom på Maurice Pialats rammende bemærkning om, at der er noget *spejderlejr* over alt dette med at give medaljer og priser og ærefulde omtaler. Hvis der skal være rebelske tanker og stridbare kunstnere i sådanne festivaler – og det skulle der jo gerne – er det naturligvis en absurd tanke, at de skal have en guld- eller sølvmedalje som et skulderklap for det.

Men Pialats »Police« fik et sådant, idet Depardieu – der ligeledes ynder at provokere og gav et ypperligt bevis herpå under sin pressekonference – fik prisen som bedste mandlige skuespiller.

Festivalernes diskrete charme.

OG DE ANDRE . . .

Hvis man så vender tilbage til Mostra'ens målsætning: »at gøre opmærksom på filmen som kunstart og underholdning samt opmuntre de mere kreative elementer« – ja, så var Rondi og co. ganske heldige med deres valg og formuleringer. Det er først, når man kommer til den resterende del af hensigtsparagraffen, at det for alvor begynder at blive svært. Hvis man – som de siger – regner med at sammenligninger og studier af forskellige slags film vil gøre det muligt at promovere filmens udvikling og vækst i dette »rapidly changing society« stiller sagen sig noget anderledes. Ikke mindst fordi Rondi i år foranstaltede en ny serie »Venezia Giovanni« (Ung Venedig), der fra forskellig side – med rette synes jeg – blev betragtet som et knæfald for de magtfulde amerikanske filmkæder, han ellers har søgt at undgå. Der var enkelte undtagelser, men tilstedeværelsen af Robert

Den magiske og mystiske stumme pige, der fører hovedpersonen tilbage til sin traditionsbestemte livsform i Nacer Khemirs »Les baliseurs du désert«

»Romancing the Stone« Zemeckis nye USA-topper »Back to the Future«, Ron »Splash« Howards ligeledes meget sælgende »Cocoon«, Michael Ritchies anstrengt morsomme »Fletch«, som vi allerede har haft lejlighed til at stifte bekendtskab med herhjemme, Paul Verhoevens »Flesh and Blood« – titlen siger alt, – Lawrence Kasdans nye »Silverado«, hvor han forsøger sig med western-genren og George Millers tredie Mad Max-film »Mad Max Beyond Thunderdome«, hvori Mel Gibson har fået selskab af Tina Turner! – Alle disse film synes mest af alt at være placeret i programmet for at sikre en passende PR, før de kastes ud på det italienske – og europæiske – marked.

Hvis dette med sammenligningerne og studierne skal holde, må man ihvertfald konstatere, at mange i festivalens hede lod deres behov for let, uforpligtende underholdning løbe af med dem, idet de så disse film, for til gengæld at skippe dem, de egentlig skulle sammenligne med: specialserierne, der blandt andet bød på Zanussis Dostojevskiinspirerede »Il Potore del Male«, Soutters mærkeligt dragende »Signé Renart«, Chung Jin-Woos ugebladsagtige, men ikke uinteressante sydkoreanske »Janyo-Mok«, Klimovs voldsomme krigsepos »Idi i Smotri«, som jeg undgik, fordi jeg herhjemme havde en af mine mest anstrengende filmoplevelser med hans forrige »Agnia«, men som skal have været ret så interessant. Foruden en serie »Venezia Genti« med film fra forskellige etniske grupper, en serie med videoclips – der eksempelvis bød på Ray »Kinks« Davies' fortræffelige »Return from Waterloo« og Julian Temples ligeledes glimrende »The Rolling Stones Video Rewind«, en serie af bemærkelsesværdige TV-film omfattende både engelske TV-produktioner og rækken af genindspilninger af Hitchcocks gamle TV-gysere. Og endelig var der også den meget spændende kritikerserie *Settimana internazionale della critica*, der præsenterede os for Daniel Helfers schweizisk-tyske »Der Rekord« som veloplagt og stimulerende fortæller om to unge videospecialister, Rico og Banana, hvis piratvirksomhed med at afspille film direkte fra biografens forevisningssal, igennem telefonnettet og ind på videokassetter i parrets forretning, afsløres af politiet. For at komme i gang igen, finder de på at foranstalte et rekordforsøg, der går ud på, at Rico skal se fjernsyn i ti døgn. I træk. »Der Rekord« udvikler sig fra en almindelig ungdomsfilm til noget af en vision over, hvordan fremtiden vil blive, når vi alle sammen sidder foran skærmen hele tiden. Og det er ganske skræmmende perspektiver, Daniel Helfer tegner. Samtidig med at filmen er særdeles morsom og uhyre velspillet, især af Uwe Ochsenknecht – årets mest lovende skuespiller i Tyskland.

Af mere utraditionelle, men gode, filmoplevelser var der også i dette kritikerudvalg Nacer Khemirs tunesiske »Les baliseurs du désert«. En smuk og meget personlig beretning om, hvad der synes at være et hyppigt optrædende tema i øjeblikkets film: *Underne* og *mystikken* i hverdagen. Det synes, som om mange filmskabere pludselig er begyndt at se sig omkring – frem eller tilbage i tid og tradition – i stedet for blot at føle sig mere og mere lukket inde. I »Les baliseurs du désert« kommer en ung mand til en landsby midt i ørkenen for at blive stedets nye lærer. Mens han rasler afsted i bussen på vej til sit nye job, ser han en flok mænd ude i sandet, i færd med at rydde den næsten usynlige og hele tiden tilsandende vej imellem landsbyen og den store civiliserede verden udenfor ørkenen.

Og da han ankommer til bestemmelsesstedet, tiltrækkes han mere og mere af tidløsheden, magien og mystikken. Det viser sig, at der faktisk ingen skole er, og han ender med at søge den stumme datter i husets selskab. For til sidst at blive opslugt af alt dette nye, gamle. Den politimand, der ankommer fra storbyen for at efterforske, hvad der er sket, har selvfølgelig ikke held til at finde ud af noget som helst.

Sådan kan man alligevel stadig overraskes. Naturligvis var der også en mængde dårlige film i årets Venedig festival, men blot dette at der stadigvæk dukker nye interessante navne op, er nok til, at man tør nære en vis optimisme. Ikke alt er stivnet i popularitetssøgende indavl. Dét, der først og fremmest er i færd med at ødelægge filmoplevelsen i de fleste europæiske lande, er utvivlsomt, at distributionen er blevet for automatisk underholdningsorienteret til at nogen efterhånden tør byde biografpublikummet noget, der blot stiller de mindste krav til fordybelse.

Og det er vel i grunden, hvad Rondi mener med »rapidly changing society«.

PRISERNE I VENEDIG:

Guldløven: »Sans toit ni loi« af Agnès Varda.

Sølvløven for bedste første eller anden film:
»Dust« af Marion Hänsel.

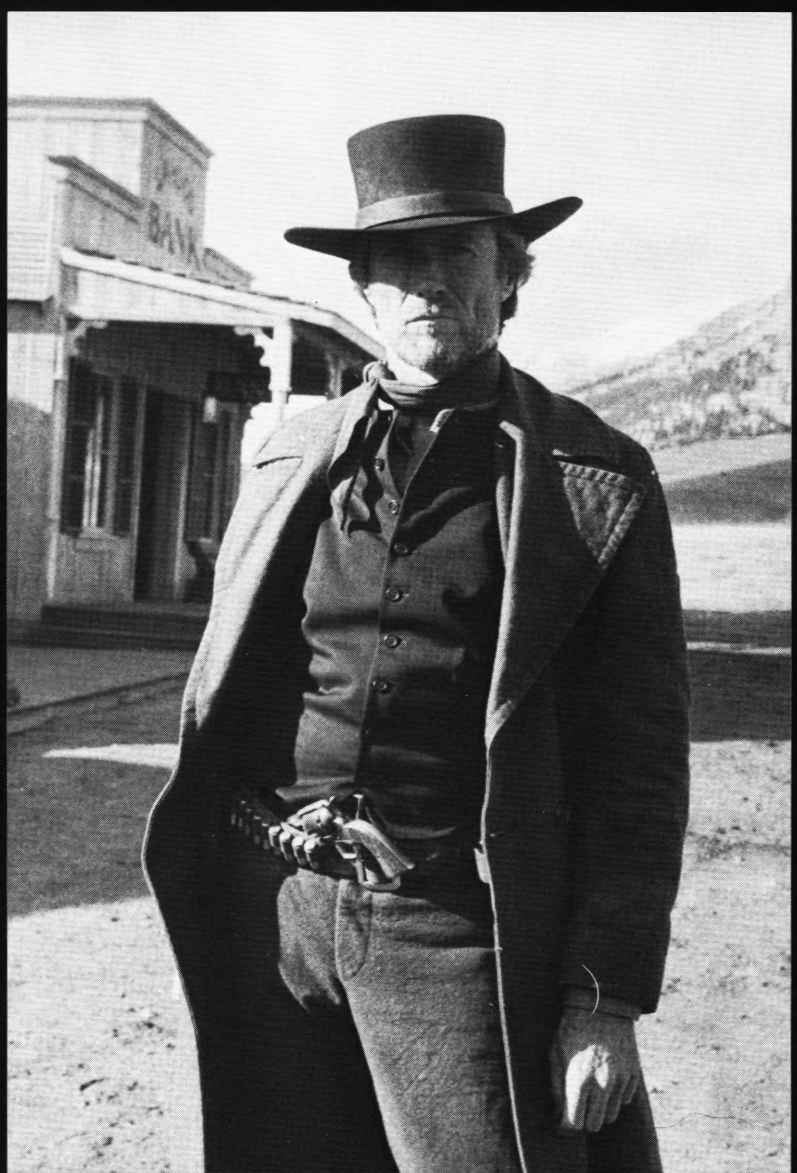
Bedste mandlige skuespiller: Gérard Depardieu i Pialats »Police«.

Bedste kvindelige skuespiller: Her mente juryen, at det måtte være tilstrækkeligt, at »Sans toit ni loi« og »Dust« havde fået en pris hver, men nævnte, at man ellers ville have belønnet Sandrine Bonnaire og Jane Birkin. I stedet uddelte juryen specielle omtaler til Themis Bazaka for »Petrina Chronia« af Pantelis Voulgaris, til Galja Novents for Albert Mkrtcians »Tanga nasego detstva« (Min barndoms tango) og til Sonia Savit for Boro Draskovics »Zivot je lep« (Livet er skønt).

Juryens specialpris: »The Lightship« af Jerzy Skolimowski.

Juryens Grand prix special: »Tangos, l'exil de Gardel« af Fernando Solanas.
og endelig *Speciel Guldløver* for værker til: John Huston og Manoel de Oliveira.

HOLLYWOOD OG JAGTEN PÅ DEN FORSVUNDNE SUCCESOPSKRIFT



Hollywood selv er stjernen i de nye Hollywood-film. Og i Kaare Schmidts beretning om amerikansk films møde med de hårde realiteter uden for studieparadisets beskyttende mure og rejsen tilbage til drømmefabrikkens fantasiverden, fra Clint Eastwoods apoteose til John Landis' oplevelser ved nattetide i filmbyen

Engang var Frank Capra stolt over at se sit navn ovenover filmens titel – så stolt, at han kaldte sin selvbiografi »The Name Above the Title«. Skulle Clint Eastwood få lyst til at skrive sin selvbiografi, kan han passende kalde den »The Man With No Name«, i sikker forvisning om hvilket navn, der vil lyse op på den indre nethinde i tårnhøje neonbogstaver. Og med den underforståede finte til sine instruktørkolleger, at siden instruktørerne i Hollywood fik deres navn over titlen – magten over filmene – er interessen for instruktøren som den store kunstner lige så stille dalet.

Når man snakker om amerikansk film, tænker man på underholdning og temaer, kunst og instruktører. Når man snakker om Hollywood-film, tænker man på magi og glamour, genrer og stjerner. Drømmefabrikken drejede nøglen om engang i 50'erne, men drømmen om drømmefabrikken ville ikke dø. For amerikansk film blev den til drømmen om Hollywood-filmen. Hvor var den magiske nøgle, der kunne genåbne kisten med succesopskrifterne? Man prøvede stjernerne, men de spurgte blot det store spejl på væggen, og så var man lige klog. Så prøvede man producerne og instruktørerne, men de krævede bare deres eget spejl. Man var lige ved at fortvivle, da der pludselig var nogen, der sagde: Skråt op med nøglen, nu laver vi en film om os selv og hele postyret med jagten på den forsvundne skat. Det blev en rigtig Hollywood-film, og nu kunne alle pludselig se, at nøglen lå der, hvor den altid havde ligget, hjemme i Hollywood. Så nu kigger hele filmbyen på det store special effect spejl, hvor man ganske tydeligt kan se drømmefabrikken, selv om den slet ikke er der.

Mens »Hooray for Hollywood« umærkeligt afløses af »Home on the Range« går vi videre i teksten.

»Pale Rider«: En ærlig mand (Charles Hallahan) myrdes midt på hovedgaden af lejemordere iført lange spaghettiwestern-frakker. Lederen i midten (John Russell) minder om Eastwoods gamle modspiller fra Sergio Leonetiden, Lee Van Cleef, men svarer ellers til Jack Palance i »Shane«

DEN TAVSE RYTTER RIDER IGEN

Clint Eastwoods nye film, »The Pale Rider«, er en western. Men den er ikke et genreprodukt, for westerngenren, den engang udødelige genre, har været død i mange år. Og dog: den har overlevet i drømmen om Hollywood. »Pale Rider« er en fimatisering af denne drøm. Hovedpersonen uden navn – han kaldes blot Preacher (prædikant) – er den figur, der gjorde Eastwood til stjerne tilbage i 60'ernes spaghettilandskab, en slags Hollywood i exil. Historien er dog hentet fra den mest arketypiske af alle amerikanske westerns, »Shane«.

Ligesom Shane dukker Preacher op af det blå og hjælper et lille samfund af guldgravere (i »Shane« småbønder) mod skrupelløse mineindustrialister (i »Shane« kvægkonger) for derefter at forsvinde ud i det blå igen med sin aura af noget mystisk, overmenneskeligt, som egentlig dækker genrens mystik, dens fascinationskraft, og i »Pale Rider« også stjernens, Eastwoods egen, fascinationskraft.

Helt ned i detaljerne er historien den samme, det fælles arbejde (i »Shane« fjernes symbolsk en træstub, i »Pale Rider« en klippeblok), heltens forelskelse i kvinden på stedet, den lille mand der skydes ned i hovedgadens mudder, heltens opgør med den af skurken tilkaldte lejemorder, etc. Og nok så væsentligt synsvinklen, fortællingen set gennem et barns øjne, drengen, der naivt som westernfilmens publikum ser Shane som idol, og pigen, der oprigtigt som Eastwood-filmens publikum elsker den store mand.

»Shane«: Nedskydningen på hovedgaden med Elisha Cook som offeret og Jack Palance som morderen

Det særlige ved »Shane« er, at den tilbage i 1953 bevidst handlede om sin egen genre. Ikke blot havde den de genretypiske ingredienser, den fortalte gennem drengen, *at* den havde dem. »Shane« blev dermed en af de første biografilm, der tematiserede sig selv som film. Bevidstheden om sin egne kunstneriske status er egentlig kunstens adelsmærke og var inden for filmen først og fremmest set hos avantgardens eksperimentalfilm, der ville bevise, at filmkunst var væsensforskellig fra den filmunderholdning, som biograferne præsenterede. »Shane«s selvbevidsthed angik en populærgenre, d.v.s. at den kunstnerisk karakteriserede sig selv – og filmkunsten – som underholdning.

Selv om »Shane« med sin genrereference peger bagud, så peger dens selvbevidsthed fremad. Fremad mod 80'ernes Hollywood, hvor genreparafrasen har afløst genrerne som succesopskrift. Og fremad mod 50'erne, hvorfra de fleste af westernfilmens hovedværker stammer. 50'erne er den periode, hvor produktionen af B-film og dermed masseproduktion efter genreskabeloner gradvis ophører. Westerngenrens hovedværker er da heller ikke tilfældigt vellykkede B-film, men netop kunstnerisk bevidste, godt instruerede, dyre stjernebesatte film (»Rio Bravo«, »The Searchers«, etc.). »Shane« blev sådan et hovedværk.

»Shane« var en A-film over en B-film-skabelon. Gennem henvisningen til »Shane« gør »Pale Rider« opmærksom på, at den ikke handler om genren, nemlig alle B-filmene, som »Shane« sammenfattede, men derimod henholder sig til genrens hovedværker,. »Pale Rider« kan ses som et forsøg på at genfinde Hollywood-filmens magi, og som sådan hævder den, at westernfilmens magi findes i hovedværkerne. Dem med stjerner i. Store stjerner. Historien kan tolkes som en beskrivelse af Hollywood selv: modsætningen mellem på den ene side den store industri, der blot arbejder for pengenes skyld og derved ødelæggger miljøet, og på den anden side individualisterne, håndværkerne, der skal leve af arbejdet, og hvor arbejdet er en livsform. De små er ved at blive tromlet ned, men til undsætning kommer den store stjerne, og stjernen redder livsformen – det ægte Hollywood.

Det er naturligvis en rablende overfortolkning, »Pale Rider« handler om the Wild West. Men jeg tror ikke, at nogen af, råber pigen op mod bjergene: »We all love you – I love you – Thank You – Goodbye«.

Enten er stjernen større end nogensinde, eller også ser vi de sidste krampetrækninger. Allerede i »The Outlaw Josie Wales« kringlede Eastwood problemet ved at lade den af overmagten indkredsede Outlaw »dø«, mens Josie/Eastwood snød alle og levede videre (»Dyin' ain't much of a livin'«) – for at dukke op som reinkarneret hævner i »High Plains Drifter«. Når the Pale Rider forsvinder ind i de blå bjerge, så er det ind i magiens landskab og med den sikre overbevisning, at der vil blive brug for ham – for stjerner – igen. Stjernerne *er* Hollywood-magien.

Når Eastwoods insisteren er værd at opholde sig ved, så er det fordi, stjernernes magt ikke er så indlysende mere, som den har været. Biograffilmens publikum er stærkt decimeret i forhold til de gode, gamle dage, og Eastwood sætter så at sige sin film ind på at bevise, at det, der savnes, er den ægte vare. Han underbygger sin påstand ved at præsen-

»Silverado«, 1985's anden store western, der opdaterer den klassiske stil. Kevin Costner og Kevin Kline skyder sig vej ud af byen Turley

Vogntoget, det åbne landskab og banden på flugt hører til de genretypiske ingredienser i »Silverado« (Danny Glover, Scott Glenn og Kevin Kline)

gen, der ser filmen, er i tvivl om, at den også er en hyldest til sin stjerne, Eastwood selv. Når »Shane«s dreng som publikumsrepræsentant og »fortæller« udskiftes med en teenagepige, så er det også Eastwoods (forfængelige?) håb, at ikke kun det filminteresserede publikum, som kender ham i forvejen, men lige så vel det friske teenagepublikum vil se ham som en stor stjerne og som uundværlig for Hollywood-magien.

ALLE ELSKER EASTWOOD

Eastwood *er* en stor stjerne. Han er blevet et begreb. Hans Dirty Harry-bemærkning »Make my day!« – svarende til John Waynes »That'll be the day!« – er blevet en del af sproget og citeres vidt og bredt i dagliglivet, i politik (Reagan!) og naturligvis på film (seneste eksempel Chevy Chase-komedien »Fletch«). Og han har stadigvæk den magiske udstråling på lærredet.

Alligevel benytter han i stadig højere grad sine roller til at reklamere med det. Både i sin seneste Dirty Harry-rolle i »Sudden Impact« og i »Pale Rider« fremstiller han sig selv som en Jesusfigur. Han forklarer endda skurken i »Pale Rider« sin ophøjede position: »Can't serve (både) God and Mammon – Mammon being money«. Da han til sidst dratere den første vellykkede western i 15 år og den første publikumssucces i genren i samme periode.

Og »Pale Rider« er en gennemført ægte western. Ikke en gammel skabelonfilm, ikke en moderne pastiche eller genremodernisering og frem for alt ikke en genreblanding eller genrekomedie. Uden at være noget lysende kunstværk er det lykkedes at lave en western så god som den kan blive, når der ikke ligefrem står Ford eller Hawks på forteksterne. Instruktørens hyldest til sin stjerne i dennes gamle genreformat er endda så gennemført gammeldags-moderne, at filmen klart gør opmærksom på, at den udelukkende kan vises i en biograf.

De fleste nye film er lavet, så de kan afsættes til TV og video. Selv i bredformat, der i sin tid blev lanceret i konkurrencen mod TV, sørger man for at holde det væsentlige inden for den midterste halvdel af billedet (det, der kommer med på TV-skærmen). I »Pale Riders«s bredformat (flot, flot scope af Eastwoods faste fotograf Bruce Surtees) spredes personerne ud i begge ydersider, så TV ikke engang kan scanne hen over billedet for at fange dem. Og indendørs-scenerne er så mørke, at man selv i biografen har svært ved at finde personerne. På TV vil det bare være kulsort!, med venlig hilsen fra en superstjerne, der har så megen tillid til sit publikum, at han rent ud forlanger, at det ulejliger sig hen i biografen for at se ham.

Er det stjerner, der skal til for at lokke folk i biografen? Eller er det noget andet?

INSTRUKTØRENS MEDIUM

Genrer er som succesopskrifter et udtryk for et stabilt publikums stabile forventninger til filmudbudet. I dag er biografpublikummet ikke stabilt, det er kraftigt reduceret og består for en stor del af teenagere. Selv om teenagere er en præcis målgruppe, så er det også den mest flygtige, man kan henvende sig til, fordi den hele tiden ændres. I løbet af få år består gruppen ganske enkelt af helt andre personer, som ydermere er uden større filmerfaring. Så forventningerne er ikke alene ustabile, de savner helt kontinuitet og skifter som vinden blæser.

Heller ikke hos den voksne del af publikum er der megen stabilitet at hente. Denne gruppe er de filminteresserede, der vælger fra gang til gang og som simpelt hen bliver hjemme, hvis der ikke er noget specielt lovende på repertoiret. Samtidig er det i denne gruppe man finder den største interesse for genrefilm, men det er de gamle genrer, ikke eventuelle nye. Det er nemlig ikke genren, der trækker, men genrens hovedværker. Dette publikum har et nuanceret kendskab til film og derfor baggrund for at kræve det originale og sublime, som lige så vel findes i den optimale udnyttelse af en skabelon som i et værk, der helt distancerer sig fra skabeloner.

Blandt 1985's amerikanske filmsuccesser er to westerns, foruden »Pale Rider« også Lawrence Kasdans »Silverado«. Om den sidstnævnte skrev en amerikansk anmelder, at den minder ham om, hvor meget han havde savnet gode westerns. Det er just pointen, hvordan lave gode westerns, når man i øvrigt slet ikke laver westerns?

Eastwoods bud er stjerner i en klassisk story. Kasdans bud er instruktørens originalitet. Han har hverken stjerner eller story, men driver metoden fra »Shane« ud i yderste konsekvens. »Silverado« er et forsøg på at spænde over alt, hvad westens kan tænkes at indeholde. Kasdan prøver som Eastwood at fange genrens/Hollywoods magi, og han gør det efter 80'ernes opskrift. Han samler alle den gamle genres ingredienser og tilføjer sit personlige touch i form af en ordentlig spand kul. »Silverado« er en typisk 80'er-film, en genrepastiche, hvis succes helt afhænger af indsatsen *bag* kameraet. Bag kameraet er Kasdan et navn, man regner med, lige fra manuskripterne på forskellige Spielberg/Lucas successer til instruktørindsatsen på »Body Heat«, en film noir-pastiche, og »The Big Chill«, en opdatering af »The Group« (Lumet 1966).

Selv om Eastwood også som instruktør hører til de tunge drenge, så er Kasdan kunstnerisk mere markant. Det betyder ikke, at han er en stor kunstner, men snarere at han prøver at bibringe sine film et strøg af originalitet, så genoplivningen af det gamle Hollywood tilføjes en vis friskhed, tilpas mange overraskelser til at det velkendte forekommer nyt og spændende. Derfor bruger han lige så lidt som tidens andre yngre instruktørnavne etablerede stjerner. Derimod bliver de skuespillere, han benytter, en slags nye stjerner: William Hurt (»Body Heat« og »Big Chill«), Kathleen Turner (»Body Heat«), Jeff Goldblum og Kevin Kline (»Big Chill« og »Silverado«), Scott Glenn, John Cleese og Linda Hunt (»Silverado«) – ganske som Harrison Ford hos Spielberg/Lucas (»Star Wars«, Indiana Jones filmene). Og i alle tilfælde som resultat af indsatsen bag kameraet. Det ved man bag kameraet. Men ved publikum det også?

Jagten på 80'ernes succesopskrift kan koges ned til Hollywoodmagiens grundelementer, genrer og stjerner. For genrens vedkommende er spørgsmålet, om den skal være ny eller gammel eller en blanding. For stjernens vedkommende er spørgsmålet, om han befinder sig foran eller bagved kameraet. I Hollywoods storhedstid var der ingen tvivl. Siden da har usikkerheden hersket. 80'erne synes at bringe mulighederne sammen til et *final showdown*. I hvert fald indtil fortsættelsen i The Return of the Final Showdown.

Lawrence Kasdan er blandt firsernes instuktørsuperstjerner

A-FILM FOR ALLE PENGENE

Hollywoods usikkerhed daterer sig tilbage til antitrustlovgivningen i slutningen af 40'erne, der gennemtvang adskillelsen af biografkæderne fra produktions- og distributionsselskaberne, netop som TV begyndte at vise tænder. Dermed ophørte gradvis studiesystemets masseproduktion, hvis grundlag havde været den garanterede afsætning af filmene via egne biografer. Magten blev koncentreret i distributionen – hvor den oprindelig var skabt i 10'erne og 20'rne – og biograferne blev sorteper i den ene ende, mens produktionen blev det i den anden. De store selskaber fyrede det fastansatte personale, solgte faciliteter fra, skar gradvis egenproduktionen ned fra hver omkring 50 film årligt til det halve, og købte så uafhængigt producerede film til distribution.

Dermed forsvandt genrerne som succesopskrifter. Der blev stadig lavet genrefilm, men ikke genreproduktion, masseproduktionen af B-film, som var genrernes (og studiestrukturens) rygmarv. Biograferne opgav dobbeltforestillinger med A- og B-film, enhver film blev en A-film. Biografbesøg er ikke længere en vane, hvor man ser, hvad som helst – i hvert fald som film nr. 2 på programmet – men noget specielt, hvor man kun vil se noget, man ikke kan se andre steder. Andre steder? Ja, TV overtog mønstret fra biografernes helaftensforestillinger bestående af to spillefilm, garneret med små tegnefilm og nyhedsjournaler (der blev til TV-avisen). Og hvorfor gå i byen for at se noget andenrangs, når man kan se dét hjemme.

Masseproduktionen, genreproduktionen gik til TV. Og TV brugte sine første 20 år på blot nogenlunde at nå 30'er-B-filmens niveau i udtryksfærdighed (ligesom lydfilmen havde brugt 20 år på at nå stumfilmens visuelle ekvilibrisme). I konkurrencen mellem biografffilm og TV har TV alle andre kort på hånden. Ikke alene blev produktet leveret hjemme i stuen, men TV-selskaberne havde som distributører også magten over, hvad der blev vist hvornår, netop den magt, som antitrustlovgivningen havde spillet biografffilmen af hænde. Så TV blev et »studiesystem« og en pengemaskine, mens biografbesøget faldt fra 90 millioner ugentlig i 40'erne til 45 i 50'erne og 20 i 70'erne. Filmindustrien gik fra krise til krise.

Hollywood overlevede og blev TV-produktionens mekka. Ikke med magt over systemet, men dog som hovedleverandør til det. I dag er TV på vej ind i samme problem, som filmen havde. Hvem gider se B-TV, når man kan se A-TV? Det traditionelle TVs masseudbud møder konkurrence fra video og specialiserede kabel-TV-kanaler, hvor man kan se de nyeste biografffilm. A-film. Filmselskaberne prøver nu at sikre sig del i magten i dette nye system i håb om at genetablere den situation, der eksisterede før antitrustlovgivningen. Blot bliver forevisningsleddet denne gang ikke biografer, men TV-kanaler og video. Det betyder ikke, at biograferne forsvinder, men de kan risikere at blive sekundære for filmselskaberne. Det afhænger blandt andet af succesopskrifter, herunder stjerner.

STJERNER OG STJERNESKUD

Stjerner er det eneste garanteret salgbare, der er bragt med over fra det gamle Hollywood til det nye. Nu som før er stjernen et varemærke eller, om man vil, en varedeklaration, der garanterer nogle bestemte kvaliteter. I gamle dage garanterede stjernen typisk en bestemt genre og ofte et bestemt niveau inden for genren: en John Wayne western var noget ganske andet end en Randolph Scott western, og et Gary Grant lystspil var oplagt mere sofistikeret end et Joe E. Brown lystspil. Med opløsningen af genrerne kunne man tro, at stjernerne gik samme vej. Det troede Hollywood selv, da produktionsselskaberne i 50'erne ophævede de årelange kontraktansættelser, men det viste sig at være en frygtelig fejltagelse. Filmstjernen opstod i begyndelsen af århundredet, før genrerne (og før Hollywood), og efter genrernes tilbagetog viste det sig, at publikum så stjernerne som det eneste faste holdepunkt i en omskiftelig verden. Så de store stjerner blev meget større stjerner. Og meget dyrere. Af »Tootsie«s budget på 12 millioner dollars gik de 5 til Dustin Hoffman. Og det hænder, at en film finansieres alene på en stjernes tilsagn, før nogen så meget som har hørt om et manuskript eller blot tænkt på en titel.

Til gengæld er der nu meget færre stjerner end i gamle dage. Når man dengang lavede en liste over de ti allerpopulæreste, så var der 50 andre, som var de næstpopulæreste. Tænk bare på MGMs berømt 25 års jubilæumsfoto fra 1949 med 58 af selskabets ialt 80 stjerner. I dag er der ikke meget mere end ti rigtige stjerner overhovedet, stjerner af den kaliber, der får folk til at møde op ligegyldigt hvad der sker. Det har ikke så meget at gøre med nedgangen i antallet af film, for der er langt fra stjerner nok til at dække behovet (hvilket er grunden til, at honorarerne er så høje). Det er simpelt hen blevet sværere at være stjerne.

Uden genrerne identificeres stjernen nemlig ikke med én bestemt type film. Garbo, f.eks., var så fastlåst, at man ikke alene kunne lancere »Ninotchka« på sloganet 'Garbo ler', men pinedød var nødt til det, for at publikum ikke skulle møde op med forkerte forventninger. Det gælder f.eks. ikke en Meryl Streep i dag. Katharine Hepburn var et problembarn, fordi hun ikke ville fastlåses – i »Philadelphia Story« gjorde man det uhørte at indsætte *to* mandlige topstjerner (Cary Grant og James Stewart) som modvægt til hendes alsidighed. I dag er Streeps alsidighed ikke et problem, det er derimod forudsætningen for hendes stjernestatus. Det samme gælder Paul Newman, der som den eneste aktuelle stjerne (efter Marlon Brando har takket af) kan prale med 30 år på toppen. Clint Eastwood er nu nogenlunde den eneste undtagelse som et navn, der i Bogarts og Waynes fodspor er bundet til en bestemt type film.

At kunne udstråle samme magnetisme i forskellige rollefag kræver både en stærkere udstråling og et større skuespillertalent end førhen var nødvendigt for at være stjerne. Clark Gable prøvede at undgå rollen i »Gone With The Wind«, fordi han ikke selv troede, at talentet rakte. Burt Reynolds har længe været på vej nedad, fordi han plages af en tilsvarende tvivl og formentlig har ganske ret.

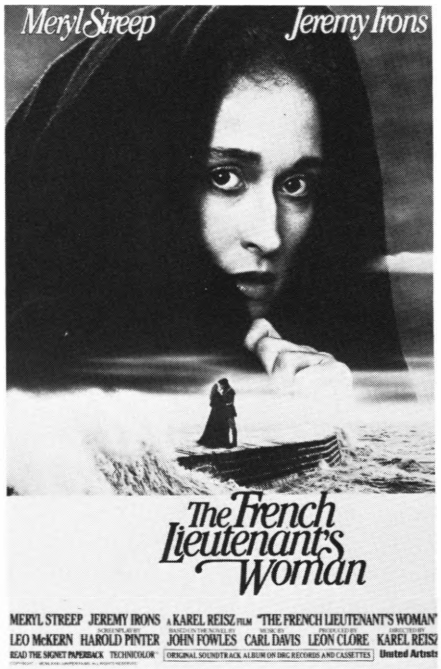
Når stjernehierarkiet ikke umiddelbart forekommer så snævert, som jeg har beskrevet, så er det på grund af et andet nyere fænomen, stjerneskuddet. De gamle studier plejede deres stjerner, fordi de skulle holde i mange år, men i den moderne satsning på den enkelte film er det mere oplagt også at satse på at skabe en ny stjerne, hvis man ikke kan få et topnavn. I tilfælde af succes holder vedkommende måske til nogle få film mere af samme skuffe. Nogle enkelte kan holde den gående i længere tid som sekunda-stjerner (Reynolds), mens de allerfleste enten ubemærket forsvinder helt eller går over til TV.

STJERNER PÅ FØRPENSION

Tidligere var det et – kontraktligt eller underforstået – krav, at filmfolk ikke arbejdede hos fjenden. I dag viser de største stjerner deres status ved ikke at behøve TV. Alle andre er taknemmelige for tilbud fra TV, når der er langt mellem filmene.

TV har opbygget sit eget stjernesystem efter modellen fra det gamle Hollywood. På TV lever genrerne, og skuespillerne må nødvendigvis kontraktansættes, når de skal medvirke i serier. Raymond Burr og Peter Falk, der ikke kunne slå igennem på film, blev store TV-stjerner, hvor de år ud og år ind kunne blive ved med at spille samme type roller (Burr vender endda tilbage i efteråret med en Perry Mason TV-film). Tom Selleck blev så populær på detektivserien

Til venstre: Melvyn Douglas får Greta Garbo til at le i »Ninotchka« (Ernst Lubitsch, 1939)



Den moderne stjerne, der både er den samme og skifter med rollerne, endda i samme film som f.eks. Meryl Streep i »The French Lieutenant's Woman« (Karel Reisz, 1981)

Katharine Hepburn var blevet »box office poison« (dårligt kort) i slutningen af 30'erne. MGM satte både Cary Grant og James Stewart til at hjælpe hende tilbage på stjernevejen i »The Philadelphia Story« (George Cukor, 1940)

Rachel Ward blev stjerne på TV med »The Thorn Birds« (1983) og fik chancen på film, bl.a. i »Against All Odds« (Taylor Hackford, 1984), en genindspilning af film noir klassikeren »Out of the Past« (Jacques Tourneur, 1947)

Yderst tv.: Peter Falk parodierer Bogart i Neil Simon-komedien »The Cheap Detective« (Robert Moore, 1978) – men ligner snarere TV's Columbo, som han spillede 1967-78, hvor han var TV's højest betalte stjerne

Herunder: Robert Mitchums fascinerende udstråling lever videre på TV, her i »The Winds of War« (1983), hvor han er omgivet af Deborah Winters, Polly Bergen, Lisa Eilbacher, Ali MacGraw, Ben Murphy og Jan-Michael Vincent

»Magnum P.I.«, at han fik chancen på film (»High Road To China«, »Lassiter«), men det er undtagelsen, strømmen går den anden vej.

Her er en aktuel hvor-blev-de-af-liste:

På TV er der stort set tre niveauer, miniserierne, TV-filmene og de faste serier. Miniserierne er TVs prestigeproduktioner, forsøget på at nærme sig storfilmen. Her findes de exceptionelle TV-stjerner, der i bedste fald kan gøre sig håb om et filmtilbud (som det er sket for Nick Nolte og Rachel Ward), og de filmstjerner, der får færre og færre filmroller. I efteråret 1985 er det f.eks. (i parantes deres aktuelle TV-roller): Robert Mitchum (»Winds of War«, »North and South«), Charles Bronson (fagforeningsboss i »Act of Vengeance«), George C. Scott (Il Duce i »Mussolini: The Untold Story«) og Mary Steenburgen (i »Tender Is the Night« efter Scott Fitzgerald).

I TV-filmene findes de populæreste, etablerede TV-stjerner og de forhenværende filmstjerner: Jane Fonda (der forsøger come-back med »The Dollmaker«), Elizabeth Taylor (alkoholiker i »From This Day Forward«), Lee Remick (der i 15 år har været TVs fineste skuespiller), igen George C. Scott (der gentager sin største filmrolle med »The Last Days of Patton«), og Kirk Douglas (der meget betegnende er endt på et plejehjem i thrilleren »Amos«).

I de faste serier ses de almindelige, genrelåste TV-stjerner og de få forhenværende filmstjerner, der ganske har opgivet håbet om at se sig selv på det hvide lærred igen, såsom Charlton Heston og Barbara Stanwyck, der begge pryder »Dynasty«-spin off'en »Dynasty II: The Colbys«.

På TV har stjernerne foran kameraet yderligere den fordel, at der ikke er så megen konkurrence fra stjerner bag kameraet. Den fordel findes ikke inden for filmen.

HVEM ER SAM SPIEGEL?

Studiesystemets ophør skabte plads og behov for såkaldt uafhængige producenter, hvis film de store distributører kunne aftage uden selv at deltage i produktionen med dertil hørende risici. Disse producenter har sædvanligvis ikke egne studier, men lejer sig ind (f.eks. hos de store selskaber), og de står derfor ikke med kapitaltunge faciliteter, men begrænser sig i reglen til et kontor med en telefon. Ligeledes blev ansvaret for de store selskabers egne produktioner ofte lagt ud til en producent, der garanterede for afviklingen med en personlig investering (risiko) i projektet. Dermed blev den enkelte producent nøglefigur i systemet.

Forbilledet var Stanley Kramer, den første store uafhængige producent. Han mestrede en hidtil uhørt effektiv og prisbillig produktion og skabte sig samtidig en salgbar profil overfor publikum med sine socialt engagerede film. Hans film var *Stanley Kramer film* – The Name Above the Title. Andre fulgte. En film instrueret af David Lean med Alec Guiness i hovedrollen viste sig at være en Sam Spiegel film, ligesom en film instrueret af Arthur Penn med Marlon Brando i hovedrollen. De store stjerner (f.eks. Burt Lancaster) og instruktører (f.eks. Robert Aldrich) dannede egne produktionsselskaber, og navne som Ford og Hitchcock producerede de film, som de instruerede for de store selskaber.

Det var i realiteten et forsøg på at gøre producenten til stjerne, som det fortsat fremgår af filmenes fortekster den dag i dag. Forsøget faldt til jorden (for alle andre end netop Stanley Kramer). Selv om en Spiegel kunne reklamere med en stadig længere række successer, så blev han aldrig stjerne. Hvem gider se en film, fordi den er produceret af en

Producenten som stjerne: Filmen lanceres som Stanley Kramer's »The Men« (instrueret af Fred Zinnemann, 1950). Marlon Brando er soldaten med »stækkede vinger«

eller anden. Hvad laver en producent i det hele taget?

Til gengæld gav det instruktørerne blod på tanden, som var blottet i forvejen som følge af 50'ernes franske auteurdyrkelse, der ydermere fik sin amerikanske variant (Andrew Sarris' *auteur theory*) i 60'erne. Instruktøren har kraften, instruktøren til magten, lød råbet. Filmindustrien lyttede. Nå ja, det var vel hverken Sam Spiegel eller Colonel Boogie, men ret beset David Lean, der havde gjort en hel verden interesseret i en bro i Thailand. Og Hitchcock var mindst lige så kendt som alle sine stjerner. Og Ford havde jo altid været en stor og berømt kunstner, også før det blev moderne. Så snart var ikke alene en film instrueret af Don Siegel også »a Siegel film« (i håndskrift, den personlige signatur), men sågar også en tredierangs bundskraber, en Richard Fleischer film.

Instruktøren havde en fordel frem for producenten. Han kunne sælges på myten om David og Goliath – det stakkels geni overfor industriens store stygge ulv. Den gav masser af gratis omtale hos kritikerne, og den ene myte kan vel være lige så god som den anden, bare den giver klavs. Men den gav ikke klavs, og den endte med at give bagslag.

NYT MESTERVÆRK AF . . .

Det instruktørpositive og genreløse 60-70'er-klima gav optimale muligheder for filmkunstnernes individuelle udfoldelse, og Hollywood fik sin første bestand af amerikanske auteurs efter europæisk forbillede. Instruktører, der ikke bare instruerede, men var filmskabere i ordets fulde og altomfattende betydning. Filmskabere, der lavede personlige film, som blev vurderet med kunstens alen, ligesom i Europa. Filmskabere, der ikke måtte vente et halvt eller helt liv, før de blev opdaget som enkeltstående træer midt i den store skov (for at bruge Sarris' udtryk), men som kunne forvente anerkendelse og hyldest allerede fra de første film. Anerkendelse og hyldest på højde med filmkunstens notoriske enere, Ford, Kurosawa, Renoir, Buñuel, Bergman.

Det var navne som Arthur Penn, Mike Nichols, John Frankenheimer, Franklin J. Schaffner, George Roy Hill, Sidney Lumet, Martin Ritt, Robert Altman, John Cassavetes, Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, John Boorman (importeret fra England), enkelte andre. Hvad blev der af dem? De laver stadig film, mere eller mindre regelmæssigt.

Frankenheimer, 60'ernes mest lovende navn, og Schaffner laver ligegyldige knaldfilm. Ritt, Altman, Cassavetes og Boorman laver stadig personlige, visionære film, som i enkelte undtagelsestilfælde kan risikere et større publikums bevågenhed, f.eks. Ritts »Norma Rae« og formentlig Boormans nye »The Emerald Forest« om en far på jagt efter sin søn, der er bortført af indianere i en latinamerikansk jungle (den udryddelsestruede natur og kultur).

Lumet er fortsat den fremragende instruktør, han altid har været, uløseligt forbundet med kvalitetsdramaer inden for den hæderkronede Hollywood-humanisme. Han er lige ved at færdiggøre et drama om politisk valgkamp, »Power«, og er blevet kontraktansat for tre år (som man blev i gamle dage) hos Lorimars filmafdeling. Det samme gælder i øvrigt Woody Allen hos Orion og Norman Jewison hos Columbia.

Coppola giver rollen som enfant terrible, mens der er noget mere stille omkring de øvrige. Hverken i lanceringen eller i de positive amerikanske anmeldelser af »Silkwood« blev Mike Nichols' indsats fremhævet.

I 1966 er stjernen stadig Marlon Brando, nu i Sam Spiegel's »The Chase« (instrueret af Arthur Penn)

Instruktøren som stjerne: Sidney Lumet instruerer Paul Newman i »The Verdict« (1982). Lumet begyndte som skuespiller i radionen og senere på Broadway i 30'rne. Han blev i 50'erne instruktør med stilsikre og engagerede TV-spil i den såkaldte »gyldne æra« (hvor TV sendte direkte), og han fortsatte linien på film fra »Twelve Angry Men« (1957 - opr. TV). De unge skuespillerinder i »The Group« (1966 – efter Mary McCarthys roman) fik alle en filmkarriere, mens Richard Mulligan, Larry Hagman og Hal Holbrook blev TV-stjerner (hhv. »Soap«, »Dallas« og diverse TV-film). Lumet og manuskriptforfatteren Paddy Chayefsky, der også slog igennem i 50'ernes TV, giver i »Network« (1976) en ætsende beskrivelse af amerikansk TV.

Disse filmskabere lagde bevidst afstand til de gamle genrer, hvad enten de lavede ikke-genre film eller de lavede film med brug af genrekonventioner som kunstnerisk elevator for ganske andre pointer end genrernes (typisk for Altman). Det var helt i Hollywoods ånd, genrerne var døde eller døende, nyt måtte der til, og kunstnerne kunne passende afsøge feltet, måske ramte de en guldåre undervejs. Dermed kom kunsten til filmens hovedstad, og instruktøren blev lanceret som stjerne.

Det gik så som så. Der blev ganske vist lavet masser af kunstneriske film, men det var småt med de store successer og især småt med succesopskrifter. Måske var det ikke direkte kunstnernes skyld, deres film gik ikke dårligere og ofte bedre end de almindelige høkerfilm. Måske var de tilmed store kunstnere, men de blev hverken stjerner hos publikum (som Hitshcock) eller hos kritikerne. De store typer (Nyt mesterværk af . . .) var stadig forbeholdt de gamle mestre.

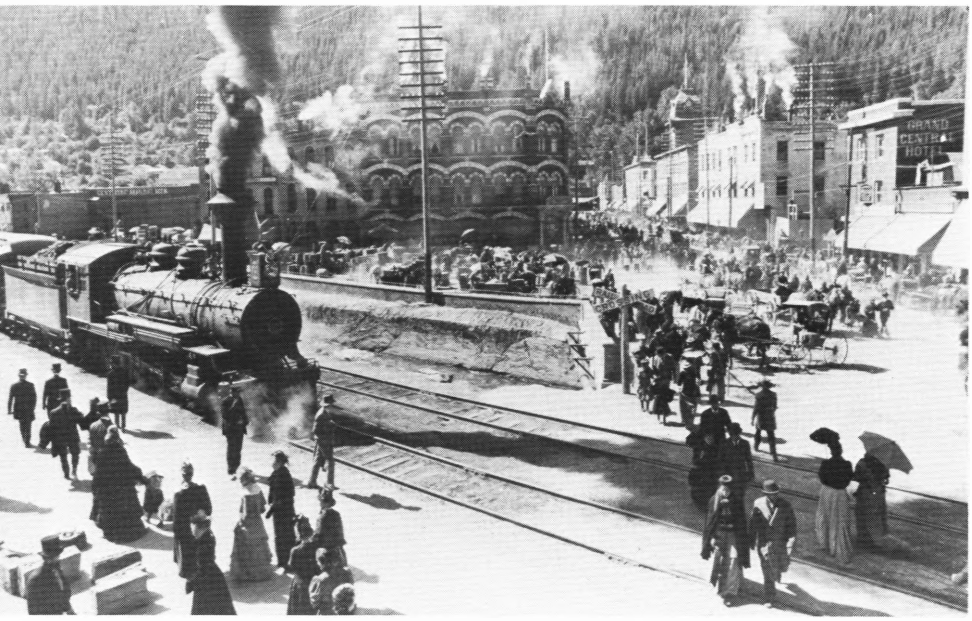
DEN STORE SUCCES

Filmindustrien har altid været klar over betydningen i – med mellemrum – at give plads for prestigeprojekter, kunstneriske film, der ikke forventes at nå et stort publikum, men som giver positiv omtale og sikrer entusiasme blandt filmkunstnerisk interesserede, altså opbakning fra opinionsdannere. Men alt for mange kunstnere og alt for mange dyre film (kunstnere er ikke beskedne, slet ikke i Slaraffenland) henvendt til et begrænset publikum er ikke alene en dårlig forretning. Det bidrager også til opfattelsen af filmen som noget esoterisk, noget for de få. Og det er det værste, der kan ske, når man prøver at dæmme op for publikumsfrafaldet i et medium, der for ikke så længe siden var verdens populæreste. At ende som teatret – som filmen selv havde detroniseret – blev branchens skrækvision.

Den produktionspolitik, som de store selskaber anlagde i 70'erne i forsøget på at undgå så krank en skæbne, sigtede mod at gøre biografoplevelsen til noget enestående. Hvilket er godt for omsætningen, hvis der er tilstrækkeligt mange »enestående« film. Men dårligt, hvis der kun er få, for så bliver biografbesøget en undtagelse (på samme måde som teaterbesøget).

Det var risikabel politik, ikke alene i det store forkromede perspektiv, men også for den enkelte film. Nogle få films koloenorme succes inspirerede nemlig til den store satsning i hvert enkelt tilfælde. Nu gjaldt det ikke bare om at få den samlede produktion til at løbe rundt eller den enkelte film til at betale sig hjem med et rimeligt overskud. De store selskaber satsede mere og mere på nogle få superduperfilm årligt i sikker forvisning om, at flertallet ville give drønende underskud, men i håbet om at få 1-2 blandt den håndfuld film, der gav så astronomisk rigdom, at maharajaen af Johore alvorligt måtte overveje at søge socialhjælp.

Først var B-filmene forsvundet, så alle film var blevet til A-film. Det var slemt nok, for selv ikke i Hollywood var der tilstrækkelig talent til at lave 2-300 film årligt, som var gode nok til, at alle kunne spille sig hjem. Men nu skiltes vandene for alvor. 2-300 hovedsageligt uafhængigt producerede film måtte klare sig som de bedst kunne, mens 10-20 mellemfilm og omkring 5 superproduktioner skulle finde geniale ideer og deles om talentmassen i en by, der – da den var på toppen – kunne præstere én »Gone With The Wind« på ti år, og som nu besad omkring 200 kreative »navne«



Nederst til venstre »Gone With The Wind« med Vivien Leigh (t.v.) i rekonstruktionen af Borgerkrigen. Til venstre »Heaven's Gate« med Kris Kristofferson (foran lokomotivet) i rekonstruktionen af 1880'ernes Wyoming, hvor en anden borgerkrig lurer. Længst til venstre Vivien Leigh og Clark Gable i »Gone With the Wind«

Producenten David O. Selznicks »Gone With The Wind« (1939) er storfilmen over alle fra Hollywoods storhedstid. Siden da drømmer alle om at gentage successen, kæmpebudgetter sættes ind, men kun auteurinstruktøren Michael Ciminos »Heaven's Gate« nåede en tilsvarende skala i udførelse, fra perfektionen i enhver detalje til sammensmeltningen af historisk og menneskeligt (melo-) drama. »Gone With The Wind« blev filmhistoriens største succes (siden Griffiths »The Birth of a Nation«, 1915), mens »Heaven's Gate« blev en af de største fiaskoer

ialt. Derfor fik instruktørerne en chance mere for at komme på den grønne gren.

Det var dog hverken auteurs med kunst på hjernen eller gamle håndværkere med sort-hvide briller, der var bud efter. Det var kombinationen af godt, moderne håndværk og så det touch af noget på én gang helt originalt og arketypisk populært, der kunne give den enkelte multimillion film det lille ekstra pift over konkurrenterne, som i sidste ende afgjorde om indsatsen var tabt eller millionerne kom rullende af sig selv. Der var brug for friske folk, og de blev hentet i dusinvis lige fra afgangsprøven på Los Angeles' filmskoler.

Selskaberne kunne naturligvis ikke være sikre på, hvordan de friske folk ville arte sig, så resultatet blev den særeste blanding i mands minde, fra kunstneriske mesterværker til latterligt oppustede platheder. Ingen af de to yderligheder var, hvad selskaberne forventede eller ønskede, men blandingen indeholdt også de gigantsuccesser, der var målet, så resten var egentlig ligegyldigt. Den sidstnævnte generøse holdning viste sig at være en fatal brøler. Holdningen var nemlig udtryk for manglende overblik og kontrol, og det hævnede sig.

STORE FORVENTNINGER

Da 80'erne oprandt, havde udgifterne nået så absurde højder, at man endog måtte opgive at reklamere med, hvor meget der var bekostet på at underholde folk. Udgifterne var selvfølgelig acceptable for successerne – 20 millioner dollars er småpenge, hvis man får 100 ud af det. Men over for sociale nedskæringer o.s.v. forekom den ene gang 20 millioner efter den anden nærmest at være umoralsk. Ikke kun fordi der tit og ofte kom noget hø ud af det, men også når en instruktør spenderede uhæmmet for at realisere sine private ambitioner. Det var faktisk det sidstnævnte, der oprørte anmelderne, da de i 1981 slagtede den film, der skulle blive vendepunktet, Michael Ciminos »Heaven's Gate«.

Superfilmene gjorde ikke 70'ernes film dårligere end tidligere perioders. Snarere omvendt, fordi der også blev plads til nogle kunstnerisk eksperimenterende film i en skala, som Stroheim ville have vidst at værdsætte. Men superfilmene havde den kuriøse effekt, at det stik mod, hvad man skulle forvente, blev vanskeligere at finde de gode film. Der er det ved storfilm, at de skruer forventningerne op (hvilket er tilsigtet for at lokke publikum ind). Når der så er mange storfilm, så skrues forventningerne i første omgang yderligere op, og når det så viser sig, at kun de færreste kan indfri så store forventninger, så virker det omvendt. Tendensen bliver, at man forventer at blive skuffet.

Problemet er derfor ikke de dårlige film. De er uundgåelige, det ved alle. Problemet opstår, når man må lave en superproduktion for at få en almindelig, jævnt god film i hus. »Blues Brothers« er en sjov komedie, den er bare ikke så sjov som 40 millioner dollars. Den er faktisk ikke sjovere end »Animal House«, der var en billigproduktion. »Blues Brothers« tabte de fleste af sine 40 mio dollars, mens »Animal House« alene det første år indspillede 63. »Superman« filmene har været underholdende nok til at gøre en kæmpe investering til et kæmpe overskud. Men de er ikke mere underholdende end Jens Lyn var i 30'erne, og de var nærmest gratis. Der er simpelt hen gået inflation i storfilmene.

Storfilmene skygger for hinanden, så de virkelig gode, der er imellem, nærmest drukner. F.eks. er »The Right Stuff« og »Cotton Club« topfilm, men de forsvinder i mængden af film med special effects og genreblandinger. Og nok så væsentligt: storfilmenes enorme reklamekampagner levner ikke meget rum for mellemfilmene, hvor kombinationen af vedkommende indhold og superb udførelse traditionelt og stadigvæk befinder sig. Disse film finder sjældent deres publikum, de er taget af plakaten, før man opdager dem.

Konsekvensen af de relativt få kvalitetsfilm og de relativt mange superfilm kan dermed let blive, at biografbesøget samles alene til den håndfuld film, der bliver store successer.

DEN STORE FIASKO

Hvorfor så ikke nøjes med at lave dem? Jo, for man ved jo ikke på forhånd, hvilke film publikum favoriserer, og biograferne skal også have noget at vise mellem de få successer. Selv om filmselskaberne kunne overleve på de få successer, så kan biograferne ikke og uden biografer . . .

Uden biografer bliver selskaberne helt afhængige af TV. Når de producerer en serie til TV, så er vilkårene, at TV-selskabet betaler produktionsomkostningerne, men intet overskud. Overskud viser sig kun, hvis en serie bliver en kæmpesucces, for kun en kæmpesucces kan afsættes til genudsendelse, og først ved genudsendelse hentes overskud for produktionsselskabet. Det overskud er til gengæld gigantisk, men problemet er, at kun meget få serier bliver kæmpesucces. Det er ligesom at spille i Las Vegas, hvor mafiaen beholder 97% af indsatsen, og de 3% gør nogle enkelte spillere til millionærer. Alene at satse på kæmpesuccesser i biograferne peger frem mod samme situation, også selv om man ser helt bort fra logikken i, at biografernes eksistens er en forudsætning for biograffilmens eksistens.

Anledningen til at lægge kursen om kom med »Heaven's Gate«. Den var langtfra den eneste økonomiske kæmpefiasko, og fiaskoen lå snarere i United Artists planlægning. Selskabet havde nemlig for få film i gang, så alt på grund af manglende overblik var satset på »Heaven's Gate«. Resultatet blev, at UA måtte sælges til MGM. Hermed var konsekvensen af spillerholdningen åbenlys. Samtidig var der heldigvis Cimino, der kunne få skylden for det hele. De ansvarlige chefer ville jo gerne gå ram forbi.

Så det umiddelbare resultat var begrænsning af instruktørernes magt. Da denne magt blandt andet var nødvendiggjort af superfilmene, så måtte det næste dog blive også at begrænse dem. Det forudsatte omlægning af selskabernes produktionspolitik, altså udrensninger i ledelserne. De seneste 2-3 år er næsten alle chefer blevet udskiftet (omend en del af dem blot er flyttet fra et selskab til et andet). Og Cimino er tilbage med en ny film.

Fra sæsonen 85-86 er det meningen, at der skal laves flere film og færre superfilm. Optimismen har allerede vist sig hos biograferne, hvor der nu er flere sale, end der har været de sidste 20 år, 20.000 mod 15.000 for ti år siden.

Storfilmspiralen har dog ikke været ganske resultatløs, for ud af den kom også den ønskede succesopskrift, Hollywood-filmen om Hollywood-filmen. Ciminos »Year of the Dragon« (premiere august 85) kan tolkes på den måde: En idealistisk panser (Cimino) rydder op i mafiaen (filmindustrien) og fælder alle bosserne (cheferne) i New Yorks China-town (Hollywood, hvor peberet gror). Filmen blev mejet ned af pressen, og lokale kinesere kaldte den racistisk og demonstrerede foran premierebiograferne. Både Cimino, cheferne og pressen kan føle sig bekræftet, alle er glade.

Den variation af opskriften bliver næppe den almindelige, lige så lidt som Ciminos auteur-type.

TROLDMANDEN FRA HOLLYWOOD

Den amerikanske udgave af den europæiske auteur blev ikke nogen guldgrube for Hollywood. Alligevel var det undervejs – blandt andet på grund af superfilmens behov for en samlende kreativ kraft – lykkedes for instruktøren at sikre sig magten over selve indspilningen af den enkelte film. Det banede vejen for en ny gruppe auteurs af en noget anden støbning, med Steven Spielberg og George Lucas i spidsen.

De blev ærkeamerikanske Hollywood-auteurs, et helt nyt fænomen, der ikke specielt hævdede instruktørens magt, men lancerede en slags overordnet filmmager, der kunne komme op med ideen, finde investorer, skrive manuskriptet, producere, instruere, designe special effects o.s.v. Altsammen på én gang eller blot det, der er nødvendigt på den enkelte film, når der findes andre, der kan tage sig af resten.

Hollywood-auteur'en er skræddersyet til moderne filmproduktion, fordi han befinder sig lige vel i et mødelokale og på optagelse. Han kan bringe en *deal* hjem og organisere en *package* (de ellers stadig mere betydningsfulde agenters rolle) fra produktionsplanlægning til lancering, herunder udformning af legetøj, LP-plade, billigbog, T-shirts, etc. Og han er selv den bedste reklame for produktet. Filmmageren som stjerne.

70'erne var karakteriseret af »formula-filmen«, altså minigenren, der skiftes ud i takt med publikums skiftende smag, et fænomen, der også tidligere fandtes ved siden af genrerne (f.eks. 40'ernes film noir). Det var formula'en katastrofefilm, der i begyndelsen af 70'erne startede superfilmspiralen og som viste mulighederne i brugen af special effects. Spielberg lavede med »Jaws« den mest populære og vellykkede katastrofefilm. »Jaws« var ydermere atypisk ved ikke at begrænse brugen af special effects til det spektakulære, men anvende dem til at skabe en særlig stemning, som man ikke havde oplevet siden Val Lewtons horrorfilm i 40'erne. Hidtil havde special effects været noget, man brugte til specielle opgaver (special, forstås) eller i specielle genrer (science fiction, horror). Men »Jaws« viste, at der her var et potentiale, selv når man løb tør for katastrofer. Ja, det var måske endda vejen ud af filmindustriens egne katastrofer. Havde special effects ikke, ret beset, været nøglen til filmens eventyrunivers lige siden Méliès ved århundredskiftet?

Lucas nærmest grundlagde nostalgi-formula'en med »American Graffiti«. Filmen havde et bestemt element, der rakte ud over nostalgien overfor en bestemt historisk periode. Det var brugen af popkulturens sange, som godt nok var tidstypiske, men som alligevel i kraft af deres konsekvente kværnen på lydsiden skabte en overordnet stemning, oplevelse, magi. Popsangene skulle blot erstattes med Hollywood-filmene.

Til venstre: Harrison Ford i »Raiders of the Lost Ark« (1981), instrueret af Spielberg, efter idé af Spielberg, Lucas, Philip Kaufman (»The Right Stuff«, 1983) og Lawrence Kasdan

Herunder: George Lucas' »American Graffiti« (1973) genskabte popmusikkens drøm om evig ungdom. I bilen t.h. Paul LeMat, i bilen t.v. Harrison Ford, der blev tredie hjul i Lucas-Spielbergs succesvogn. Også filmens andre dengang ukendte skuespillere blev stjerner, bortset fra Richard Dreyfuss var det dog på TV: Ron Howard førte filmen videre i »Happy Days«, Suzanne Somers og Cindy Williams deltes om to andre af 70'ernes populæreste komedieserier, hhv. »Three's Company« og »Laverne and Shirley«, mens Bo Hopkins gik til »Dynasty« og Kathleen Quinlan til en »Dynasty«-efterligning

En kombination af »Jaws« og »American Graffiti« ville give: genreblanding baseret på special effects; horrorfilm-nostalgi forstået som nostalgi overfor Hollywoods gamle fantasigenrer; tilsat en passende dosis humor; og så i øvrigt uden de store stjerner. Special effects erstatter stjernerne og får selv en slags stjernestatus, hvortil publikums forventninger bliver knyttet. Ligeledes bliver genreblandingen en superformula, hvor man i stedet for at skifte fra en formula til en anden blot kan ændre blandingsforholdet. Det er 80'ernes store succesopskrift.

Lucas' »Star Wars« var den første, der havde de rigtige kort: fornøjelsen ved 30'ernes primitive Jens Lyn serials genskabt med fantasifulde effekter, bevidst tegneseriemytologi og selvbevidst humoristisk distance i form af Harrison Fords sørøver-rumskib. Lucas og Spielberg gik fra kæmpesucces til kæmpesucces til de, i fællesskab, med »Raiders of the Lost Ark« kunne konstatere, at Hollywood-magien var tilbage og havde kronede dage.

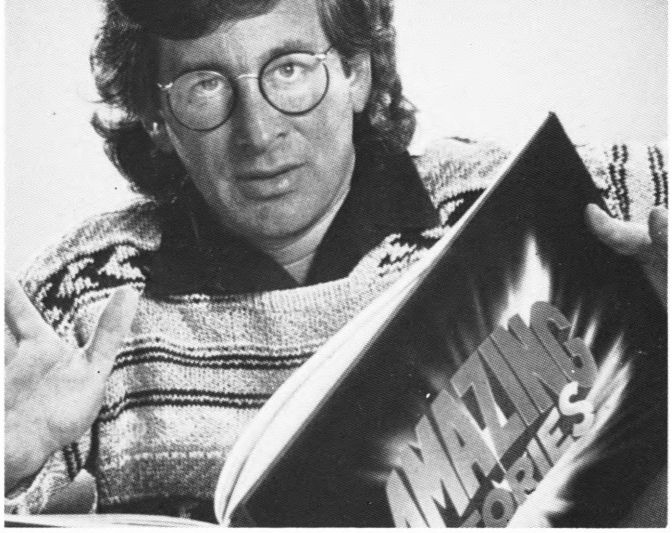
Nu er selv den seneste (engelske) James Bond film en »Raiders«-efterligning (og i samme prisklasse), og Spielberg er magiens mester i en sådan grad, at han kun undtagelsesvis instruerer selv (efter nytår går han i gang med den tredie Indiana Jones film). Han er idémand, manuskriptforfatter eller executive producer for andre instruktører. Han har nået salig Hitchcocks status som stjerne bag kameraet. Ligesom Hitchcock er han blevet en så stor en stjerne, at han er hævet over filmstjernernes distance til TV. I efteråret træder han frem på skærmen som vært og producer for en serie »Amazing Stories«, en ny lille film hver uge, og han har endda formået filmfolk som Clint Eastwood, Martin Scorsese m.fl. til at instruere dem. Ganske apropos lanceres samtidig forbilledet, den gamle serie »Alfred Hitchcock Presents« – i genindspilning! – formentlig ud fra håbet om, at der er flere penge i at snuppe Spielbergs opskrift fra biograffilmen og lave TV-nostalgi end i blot at efterligne hans film som med serierne »Bring 'em Back Alive« og »Tales of the Gold Monkey«, begge kalkeret over »Raiders«.

Mens Spielberg i sine mange roller er den store frontfigur, har Lucas etableret sig som den store bagmand, der trækker i trådene bag kulisserne. Han er idémand og producent og har sit eget selskab, fiffigt navngivet Industrial Light and Magic, der producerer special effects (og i øvrigt har lanceret et nyt biografiydsystem).

INDUSTRIPRODUKTETS AURA

Spielberg og Lucas blev forbillede – og i mange tilfælde arbejdsgivere – for en ny generation af instruktører, der etablerede sig i 70'erne og begyndelsen af 80'erne: Tobe Hooper, Peter Hyams, John Landis, John Carpenter, John Badham, Robert Zemeckis, Joe Dante, Lawrence Kasdan m.fl. De er moderne Hollywood-auteurs, der baserer deres film på et indgående kendskab og en proportionsforvrængende kærlighed til den gamle genrefilm. De svagere ånder er tilfredse, blot de præsterer noget, der ligner en genrefilm (typisk Carpenter), mens de mere begavede leger med genrerne, ikke så meget for at opdatere eller genoplive dem, men snarere for på ny at indfange den særlige magi, som drømmefabrikken udstrålede over ubefæstede sjæle.

Det gamle Hollywood er for disse filmfolk barndommens tabte uskyld, det oprindelige og ægte. Film er i bund og grund trivialkultur, og genopdagelse af dette filmens inderste væsen og den frie kunstneriske udnyttelse heraf kan for-



Hollywood-arteur'en som stjerne: Steven Spielberg lukker op for sine »Amazing Stories« på TV (1985)

stås som filmkunstens sidestykke til *pop-art*. Det er som Andy Warhol, ikke når han laver film, men når han afbilder en dåse Campbell Soup, et trivielt industriprodukt som fascinerende udtryk for »vor tid«.

Det er netop ikke klassisk filmkunst, der efterlignes eller hyldes i de nævnte filmmageres film, det er et industriprodukt, der stilles til skue. Dermed sætter den unge Hollywood-auteur sig i samme rolle som den franske auteurfilmskribent i 50'erne – som den, der opdager særpræget i almindeligheden. Forskellen er blot, at da franskmændene – Godard, Truffaut, Chabrol, Rivette m.fl. – gik over til at lave film, så stillede de sig ikke tilfreds med at vende bøtten af genreklicheer, men lod sig inspirere til at lave noget helt andet og originalt. Den nye amerikanske bølge kan ligne et gammelt sjask udsat for – ind imellem meget flotte – special effects og en – ind imellem meget morsom – humoristisk distance. Det er *pop-art*, der er mere interesseret i *pop* end i *art*.

Det kan lyde som et mavesurt opstød: først har man haft det skæppeskønt i biffen, og så ødelægger man det gode humør med dybsindige spørgsmål, jamen, er det også kunst? Det letteste er selvfølgelig at svare nej, naturligvis ikke, og så efter behag beklage sig over underholdningsindustrien og sædernes forfald eller blæse på det hele og styrte ind til det næste mesterværk (Zemeckis følger »Romancing the Stone« op med rejse i tid i »Back to the Future«). Men spørgsmålet er jo, om Hollywood-auteur'en ikke har ret i sin påstand om noget filmisk ægte i det gamle Hollywood og dermed om underholdningsfilmen som en – ikke den eneste, men en ikke uvæsentlig – filmkunstnerisk genre. Vi kan stadig og måske mere end nogensinde begejstres over de bedste af de gamle genrefilm, og vi hylder de bedste af de gamle genreinstruktører. De lavede underholdning, så god underholdning, at det har overlevet, hvor megen gammel film*kunst* bare var ny.

Hollywood-auteur'en tager fat ved roden, det genrelandskab af underholdning, som også fostrede de gode film, vi husker og genser. Den nye selvbevidste underholdningsfilms større perspektiv kan meget vel ligge i at genskabe en begejstring og et engagement i filmkunsten i sig selv, som har været savnet i efterhånden mange år hos både filmfolk og publikum. Det opløftende i disse film er jo, at de i deres tematisering af Hollywood ikke med nostalgisk pessimisme viser den nedlagte biograf, hvor den falmede plakat afslører, at »Red River« var sidste forestilling. De lægger derimod op til, at der kommer en fortsættelse.

HOLLYWOOD VENDER HJEM

Ligesom der intet nyt er under solen, er Hollywood-film om Hollywood heller ikke noget nyt. »A Star Is Born«, »The Bad and the Beautiful«, »Sunset Boulevard« o.s.v. var store dramaer om livet bag kulisserne. Noget relativt nyt er det derimod at lave film om Hollywood-film (selv om der også findes ældre eksempler, typisk i parodiens verden).

Peter Bogdanovich var tidligt ude med »Targets« (1968) og »The Last Picture Show« (1971), og de fleste af hans følgende film er formet som en hyldest til hans gamle favoritinstruktører (Ford, Hawks). Brian De Palmas 70'er-film har konsekvent været genrepasticher med forkærlighed for gyseren og en slet skjult beundring for Hitchcock, at han ofte karakteriseres som epigon. Den nylige opdatering af karakteriseres som epigon. Den nylige opdatering af Hawks' »Scarface« bedrede ikke hans ry. Woody Allen specialiserede sig i 70'ernes i kærlige genreparodier, der gradvis frigjorde sig fra genrerne for i stedet at fabulere over filmens myter og illusionskunst. I hans nyeste film, »The Purple Rose of Cairo«, vender han den traditionelle interesse for, hvad der foregår i filmene, til filmens nysgerrighed overfor, hvad der foregår i virkeligheden, da en skuespiller træder ned fra lærredet og følger med heltinden ud af biografen.

Både Bogdanovich, De Palma og Allen leder op til den aktuelle Hollywood-selvspejling og er en del af den, hver på sin måde. Det samme gælder strømmen af genrekomedier, f.eks. med Steve Martin eller Chevy Chase, samt genrefarcerne, »Airplane«, »Police Academy«, »Beverly Hills Cop« o.s.v. Men denne karakteristik går ud fra, at alle disse film på den ene eller den anden måde har film som objekt. De drejer sig om bestemte andre film eller om filmfænomener. Det nye i den selvbevidste underholdningsfilm er, at den har film som subjekt, den handler om det, den selv er, og den er dels det, den handler om.

»Raiders«, f.eks. kan ses som en genrepastiche og en genreparodi, men den er også noget andet. Den skaber situationer, som aldrig ville kunne forekomme i de adventure-serials, som den umidddelbart plagierer, og ligeledes er det ganske ligegyldigt for oplevelsen, om man har set eller hørt om adventure-serials. Ligesom et godt kunstværk skaber den selv sit univers, som handlingen derefter bliver middel til at tematisere. Universet er således ikke adventure-serialen, men Hollywood-magien, som en adventure-serial ikke ville kunne fremkalde i dag – om den nogensinde har kunnet. Det er i dette univers, »Raiders« trækker sine kaniner op af hatten. I en verden, hvor drømmefabrikken Hollywood ikke eksisterer, er »Raiders« en Hollywood-film.

Coppola prøvede med »One From the Heart« at genskabe drømmefabrikken, helt konkret. Filmen foregår i Las Vegas, ti timers bilkørsel fra Coppolas Zoetrope-studie i Hollywood. Men han opbyggede det hele med kulisser og modeller i studiet og forsøgte at rekonstruere Hollywood-musical'en som en studieproduktion, hvor man skal kunne se på lærredet, at vi er i Hollywoods drømmeverden, i studiet, hvor alt kan ske. Der skete bare ikke noget, så filmen kom nærmest til at modbevise sin tese. Alligevel er den en milepæl, fordi Coppola her klart beskrev de intentioner, som man ellers selv må udlede fra de øvrige film.

Et mere vellykket eksempel er John Landis' seneste film, »Into the Night«. Den beskriver en mand (Jeff Goldblum), der ikke kan sove og ved nattetide kører rundt i byen, hvor han indblandes i en forunderlig 1001-nat historie, som omfatter en vakker filmstjerne, kuleskøre miljøer, filmoptagelser, hemmelige agenter og shahen af Persiens juveler. En drømmeverden, hvor man må knibe sig i armen. Goldblum nøjes med at ryste på hovedet, han er bare træt, og begivenhederne overrasker ham ikke synderligt. For han kender dem fra film? Måske. Men snarere fordi han kender dem fra virkeligheden. »Into the Night« udspiller sig nemlig i Los Angeles, hvor livsformen er noget for sig selv, som enhver ved fra film eller besøg på stedet. De fleste amerikanske film er jo optaget dér, byen er Hollywoods studier og livsformen Hollywoods inspirationskilde.

Universet er igen Hollywood-magien, der her tematiseres gennem en handling, der kunne have været en Hollywood-film, men som i stedet er det virkelige Hollywood, hvor filmen altså er optaget – on location, hjemme i studiebyen, for nogle et sted, for andre en drøm, og der er i virkeligheden ingen forskel på de to ting.

Det gamle Hollywood skabte (illusionen af) et hvilket som helst sted i verden og udenfor verden i studierne. Alt var *made in Hollywood, USA.* I tiden efter blev det meste taget on location, og hvis handlingen ikke foregik et bestemt sted, var det i reglen i Los Angeles og Sydcalifornien, der blev anonymiseret til lejligheden, så det kunne være hvorsomhelst. Nu foregår flere og flere amerikanske film åbenlyst i Los Angeles/Hollywood, og selv hvor det ikke i handlingen er en direkte pointe, så forekommer det at være en underforstået pointe. Hollywood-filmen vil ikke mere være den internationale, kulturanonyme film. Den vil være filmen om Hollywood, som hele verden kender, på en gang en sagnomspunden lokalitet og et sted på fantasiens firmament, hvor Hollywood selv er den største blandt filmens stjerner.

Hverdag i Hollywood, hvor hovedpersonerne i »Into the Night« dumper ind i denne skønhedskonkurrence, der optages til TV-politiserien »Kalijak« (!). Kathryn Harrold (t.h.) må naturligvis på traditionel Hollywoodvis lade livet, ikke i TV-serien, men i filmen om livet i filmbyen