

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 overlæst – et tungt, usammenhængende melodrama, der savner episk nerve, skønt den bygger på en kort og præcis novelle, Blichers »Sildig opvågen«.

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 eksplicite 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 provinsby-miljø. 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 udsagt, indtil de uforløste følelser slår igennem med kolossal destruktiv kraft.

Denne studie i provinsiel dobbeltmoral og dens konsekvenser er fortællermæssigt hæftet op på de genkommende gruppefotografier, der danner fixpunkter for portrætteringer af klikes 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 fortællermæssige 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 mismask 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 tidplaner blev holdt sammen af en eksplicit fortæller (Carl). Altså måtte filmholdet ud på en række ekstraopta-

gelser, 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-sammen-
komst 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 opvaagen« (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 Dalsgaard. **Kost:** Jette Termann/Ass: Marcella Kjeltoft. **Makeup:** Birte Christensen, Birthe Lyngsøe. **Kons:** Henning Carlsen (på efterarbejdet).

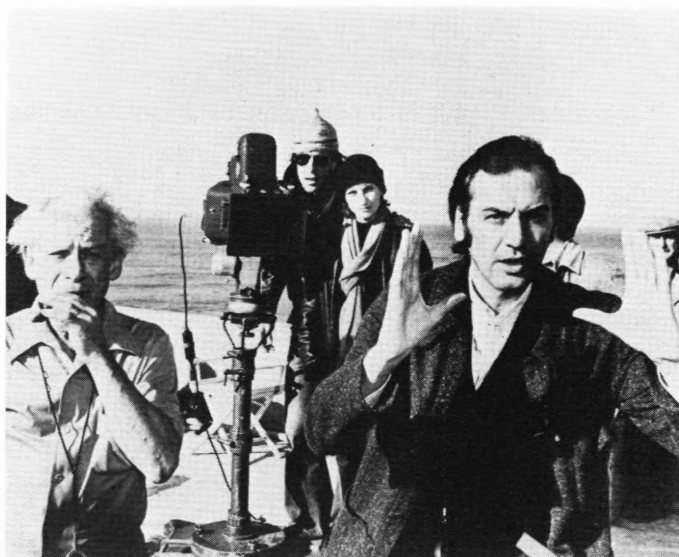
Medv: Ann-Mari Max Hansen (Elise), Ole Ernst (Elises mand, læge), Frits Helmuth (præst), Anne Birch (Henriette, præstekone), Henning Jensen (kaptajn), Kirsten Olesen (Rachel, kaptajns-kone), Lene Vasegaard (lægens husholderske), Lene Brøndum (Anne), Anne-Lise Gabold (Annette, Elises søster), Peter Schrøder (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).

TINGENES TILSTAND

Wim Wenders' »Der Stand der Dinge« (Tingenes tilstand) er en instruktørfilm, hvis man med dette begreb forstår auteur-filmen *par excellence*. 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 fotogra-



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

fens replik: »livet er i farver, men sort-hvid er mere realistisk« og de tilbagevendende refleksioner over det at fortælle historier, som alt sammen 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 holdpunkter.

»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 brusede 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 her-

ved til 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 ufrivillige 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