

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 at ligne en ensom Hammettliggende 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 vildt flyvende 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 påkalde 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 Films. 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 Baião (Lydmand), Robert Kramer (Kameraoperator), 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 læreredets 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 sam-

fund. 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 tvety-

dighed 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 overlevelsesinstinkt. 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.« (Ligeegyldigt 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 u håndgribelig 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 luder 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.

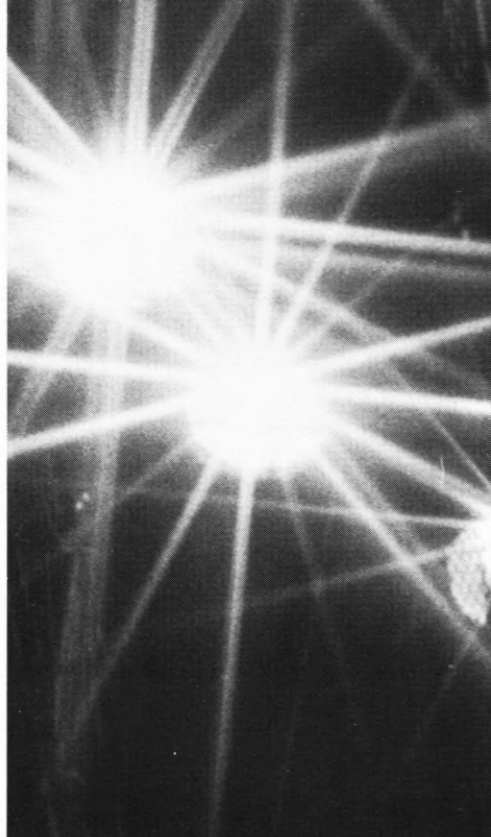
Annette Wernblad

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; »Alabama 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 cafeteriaet), 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, Glenna 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)