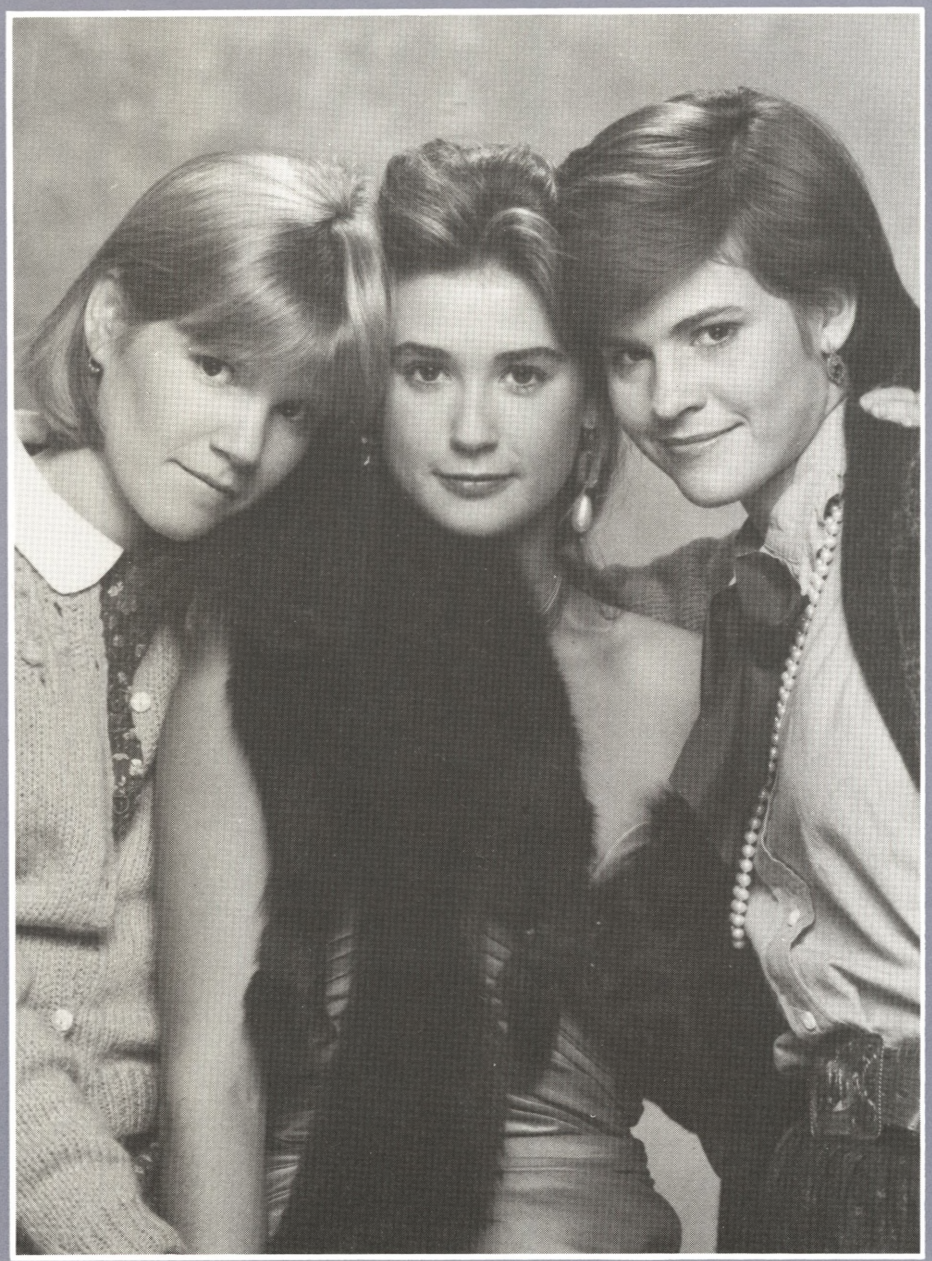
174 - 31. årg. december 1985 - kr. 35,00 - ISSN 0023-4222

Kosmorama

Joel Schumachers »Kliken fra St. Elmo«
Michelangelo Antonionis »Identifikation af en kvinde«



Jon Bang Carlsens »Ofelia kommer til byen«
Robert Zemeckis »Tilbage til fremtiden«
Maurice Pialats »Tillykke med kærligheden«
Filmfestival i Mannheim
Senegalesisk film

KOSMORAMA

174 – 31. årg. dec. 1985 – kr. 35,00 – ISSN 0023-4222

181
Subway
Ulla Bo Halvorsen

182
Portræt af Isabelle Adjani
Ulla Bo Halvorsen

184
Ødipus i en tidsmaskine
Kaare Schmidt anmelder
»Tilbage til fremtiden«

186
Ungdomsfilm for viderekomne
»Kliken fra St. Elmo«
anmeldes af Kaare Schmidt

189
Hustons humor
Per Calum anmelder
»Familiens ære«

191
Tolv om Truffaut
Tue Steen Müller

193
Marximal nydelse
Claus Hesselberg

194
Følelser af had og kærlighed
Streger til et portræt af
Maurice Pialat
Jan Kornum Larsen

198
Dødens triumf
»Ofelia kommer til byen«
anmeldes af Asbjørn Skytte

201
Interview med Jon Bang Carlsen
Jan Kornum Larsen

207
Filmuge i Mannheim
Dan Nissen

210
Antonioni:
Forandringernes vidne
Jan Kornum Larsen

217
Orson Welles
Tusindkunstneren i labyrinten
Christian Alsted

221
Senegalesisk film
Karen Hammer

Forsiden: En scene fra »Kliken fra St. Elmo«. Bagsiden: En scene fra »Ofelia kommer til byen«.

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 6046738. Produktion: Rosendahl-Esbjerg.

CLOSE UP

Mystisk, mystisk

På et møde d. 20. november har Nina Malinowski, Poul Erik Søe og Anders Bodelsen – Filminstituttets tabsudligningsjury – truffet den viise beslutning at uddele jury'ens million kroner på følgende måde: »Af de tre film, som har ansøgt, finder vi tegnefilmen »Samson og Sally« den mest vellykkede, men tildeler den kun 200.000 kr., da der er gode udsigter for allerede hermed at have dækket dens tab. Resten af det disponible beløb fordeler vi med 600.000 kr. til »Suzanne og Leonard« for en række kvaliteter i spil og teknik og 200.000 kr. til »Rainfox« for dens forsøg på at udvide spændingsfilmens rammer«.

Formuleringen lyser langt væk af, at jury'en – med rette – ikke finder hverken »Suzanne og Leonard« eller »Rainfox« værdige til at modtage noget som helst. Var det så ikke mere rimeligt, at man undlod at tildele disse film støtte – eftersom der faktisk er tale om en *kvalitets* præmiering; man kunne jo gemme pengene til en anden god gang.

Som det er nu, kunne man meget let komme til at tro, at Malinowski, Søe & Bodelsen ikke har forstand på at bedømme film – skulle »Susanne og Leonard«s kvaliteter virkelig være tre gange mere værd end forsøget i »Rainfox«? Og hvis jury'en virkelig har følt sin opgave så umulig, som formuleringen tyder på; ville det så ikke have været rimeligt at træde tilbage?

Tabsudligningsfordelingen er hermed blevet endnu et bevis på, at der alt for ofte træffes mærkelige beslutninger i Filminstituttets regi.

J.K.L.

International Film Guide

Storm P. var en klog mand, og noget af det klogeste han har sagt er selvfølgelig, at det er svært at spå, især om fremtiden. Udviklingen løber ofte en helt anden vej, end profeten spår, som man senest kan læse det i »International Film Guide 1986«, hvor Claus Hesselberg om dansk film skriver om fremtiden, den meget nære, at den ser særdeles lovende ud på grund af Edward Flemings Rifbjerg-filmatisering »Den kroniske uskyld«. Nu, hvor filmguiden er udkommet, ved vi for længst, at den nære filmfremtid ikke var nær så lovende.

»International Film Guide« er i øvrigt som sædvanlig en tyk sag (504 sider) med omtaler af filmproduktionen i 65 lande, og ligeså med de sædvanlige oversigter: filmfestivaler og prisuddelinger, filmarkiver, filmskoler, boganmeldelser og tidsskriftomtaler, hvor Kosmorama omtales som »One of the most attractive of the Nordic film magazines«.

Bogen er redigeret af Peter Cowie, der også vælger hvert år at fremhæve ti film. Denne gang er valget faldet på adskillige kendte: »Killing Fields«, »Amadeus«, »Fuldmånenætter«, »Den røde rose fra Cairo«, »Ran«, »Vidnet« og »Vejen til Indien«. Ukendte herhjemme er Szabos »Colonel Redl«, Edwalls »Åke and his world« og den japanske »The Funeral«.

P.C.

Fra vor egen verden

Fra og med næste nummer skifter Kosmorama redaktion. Som allerede Poul Malmkjær – der dog kun var medredaktør – har nævnt, da han fratrådte sin post, er dét at redigere et filmtidsskrift både ganske tidsrøvende og ikke alt for velbetalt. Kort sagt: det er i meget høj grad lysten, der driver værket.

Jeg skal ærligt indrømme, at amerikansk film ikke ligefrem er min livret. I de senere år er der sket en udvikling som peger i retning af, at amerikanske film inden for kort tid helt vil dominere biografernes repertoire, og alene af den grund synes jeg, at Kosmorama bør have en redaktion som kritisk, men også entusiastisk – uden entusiasme har et tidskrift ingen grund til at eksistere – vil kaste sig over denne type film. Uden at glemme de andre, naturligvis.

Ny redaktør bliver Kaare Schmidt, som Kosmoramas læsere allerede kender godt i forvejen. Og som medredaktører har han Peter Schepelern – en anden gammel kending – og Lene Nordin, der ligeledes tidligere har skrevet i bladet.

Jan Kornum Larsen

BREV FRA POLEN:

POLSK FILM ANNO 1985

Fem år efter de polske arbejderes protestaktioner og fire år efter krigstilstanden i Polen, er vores filmsituation langt fra at være stabiliseret. Det er svært at forudsige helt præcis i hvilken retning, udviklingen vil gå. Der er ingen tvivl om at det øjeblikkelige kvalitetsniveau ikke er særlig højt, men hvor dybt er polsk film i virkeligheden sunket? Det er et spørgsmål som er uhyre vanskeligt at besvare. Ikke mindst for kritikken og for publikum i udlandet. Og det er så meget desto mere vanskeligt, som at de internationale filmfestivaler – især i Vesten – afspejler den polske virkelighed på en overordentlig inkompetent og lunefuld måde. Er det for eksempel virkeligt muligt, at polsk film, der i 1984 tildeltes en Guldløve for Zanussis »L'Année du Soleil calme«, i 1985 – blot et år senere – end ikke kan blive repræsenteret i Venedigs konkurrence.

Hvad man end siger, så er situationen ikke håbløs. For det første er der fortsat en vis enighed blandt filminstruktørerne. Man følger en vis linie fra begivenhederne i 1980-81 og til i dag. Størsteparten af de kunstneriske sammenslutninger blev opløst af myndighederne i 1982, men Sammenslutningen af Polske Filminstruktører eksisterer fortsat, blot er Wajda blevet af-

løst af Janusz Majewski som formand for sammenslutningen – med beklagelse, men efter en fuldt ud demokratisk afstemning. Hvilket gør det muligt at føre en – besværlig, men nødvendig – dialog med kulturadministrationen. Trods såvel politiske som økonomiske forhindringer, er man aldrig helt holdt op med at lave film. Alle filmene fra »Solidaritet – perioden« blev lavet færdige, og for nylig nåede man op på 40 spillefilm pr. år, hvilket er det største antal nogensinde.

For et år siden præciserede det kendte »Instruktørernes Forum« – der var genopstået efter bruddet i 1982-83 – hvilke farer, det mente truede polsk films fremtid. Først og fremmest: fordømmelsen af filmene fra 1975-80 – kaldet »moralsk uro« men i virkeligheden *social* – som før 1980 og efter 1981 blev beskyldt for at kritisere virkeligheden uden at komme med bud på, hvordan man skulle gøre det bedre.

Den anden trussel var helt ny: Polsk film, der traditionelt ikke ligefrem har dyrket underholdningsgenren, har, efter krigstilstanden, oplevet at indtil flere film er blevet fortjente kommercielle succes'er.

Nyhedsbrev fra Polen

F.eks. Machulskis veldrejede science-fiction film »Sexmission« og Checińskis ambitiøse kriminalfilm »Wielki Szu«. Disse udmærkede film har imidlertid resulteret i en vis ængstelse for at myndighederne ensidigt skal favorisere denne type film på bekostning af den sociale samtidsskildring, der volder dem så megen ubehag.

For at understrege hvad jeg mener er faren, har jeg – som en slags analogi til »selvcensur« – opfundet begrebet »selvkommercialisering« som betegnelse for tendensen hos de instruktører, der vælger den rene underholdning i håb om på denne måde at behage myndighederne.

Imidlertid skal det siges, at sæsonen 1984/85 ikke peger i retning af at underholdningsfilmene er ved at få en slags monopol. Langt fra. Procentvis er deres andel oven i købet faldet til under 50 procent af den samlede produktion og med indtil flere værdifulde film som f.eks. Machulskis »Vabank II« – en intelligent og morsom kriminalfilm – og »Yesterday« af debutanten Piwowarski, om den polske nostalgi efter Beatles-tiden. (Og det er vitterligt en god film; den blev vist ved dette års Venedig festival. JKL.)

Endvidere er filmene om »den moralske uro« ikke længere officielt udsat for kritik, hvilket dog ikke betyder, at der er åbnet fuldstændig for samtidige emner. Instruktørerne og myndighedernes gensidige mistillid eksisterer stadigvæk. »Sammenslutningen af Filminstruktører« ønsker at man skal bedømme samtlige film efter deres udførelse og ikke efter deres oprindelige udgangspunkt, der alt for let vil kunne bedømmes som farligt eller uønsket.

Kun tre film forholder sig direkte til den »varme« periode i 80/81: »Bez Końca« (Uden Ende) af Kieślowski – som måske er den bedste film i hele sæsonen, men som overhovedet ikke blev bemærket af juryen i den nys overståede 10. Nationale Filmfestival i Gdansk – som ser samtiden med en afdød advokat ved de politiske processers øjne. Det er en film, der har nogle stilbrud og som mangler en vis helhed i udtrykket, men den er ærlig og klartskuende. I modsætning hertil står Wionczeks »Godność« (Værdighed) som er mere konstruktiv i sin stræben, men som ikke når den nødvendige upartiskhed i sin analyse af »Solidaritet-perioden«: to gange viser den os møderne i Solidaritets ledende forsamling, men således at den lader den synkrone lyd erstatte af abstrakt musik, hvilket den imidlertid *ikke* gør, når den præsenterer de modsatte synspunkter. Endelig er der også debutanten Saniewskis »Nadzór« (Overvågning), hvor de politiske processer kun danner baggrund for et psykologisk drama. Men filmen er vidunderligt afslørende i beskrivelsen af atmosfæren i et kvindefængsel.

Der er også en hel del vigtige konstateringer om dagligdagens sandhed i tre film som er baseret på dokumentarisme. »Cień już niedaleko« (Fjern skygge) af Karabasz fortæller om de skuffelser, som en gammel konstruktør af »nye socialistiske byer« føler. Officielt er han meget anset, men i virkeligheden foragtes han af de bornerte funktionærer. Dette smukke emne skildres imidlertid ikke med tilstrækkelig kraft af filmens ikke-professionelle skuespillere. Det kan man derimod sige om Trzos-Rastawieckis meget vellykkede »Jestem przeciw« (Jeg er imod). Det er en film der er vidunderligt *sand;* ikke så meget med hensyn til narkotikaproblemet i almindelighed, men med hensyn til beskrivelsen af narkomanernes vilde og voldsomme kamp for at overleve.

Endelig er der »Kobieta z prowincji« (Kvinden fra Provinsen) af Barański, en forbløffende sociologisk skitse med den fremragende Ewa Dalkowska, som har formået at overføre det ydmyge og fredelige liv til en sigende fresko, der berømmer vedholdenhed og hengivenhed uden at bruge store ord.

»Psykologiske analyser«

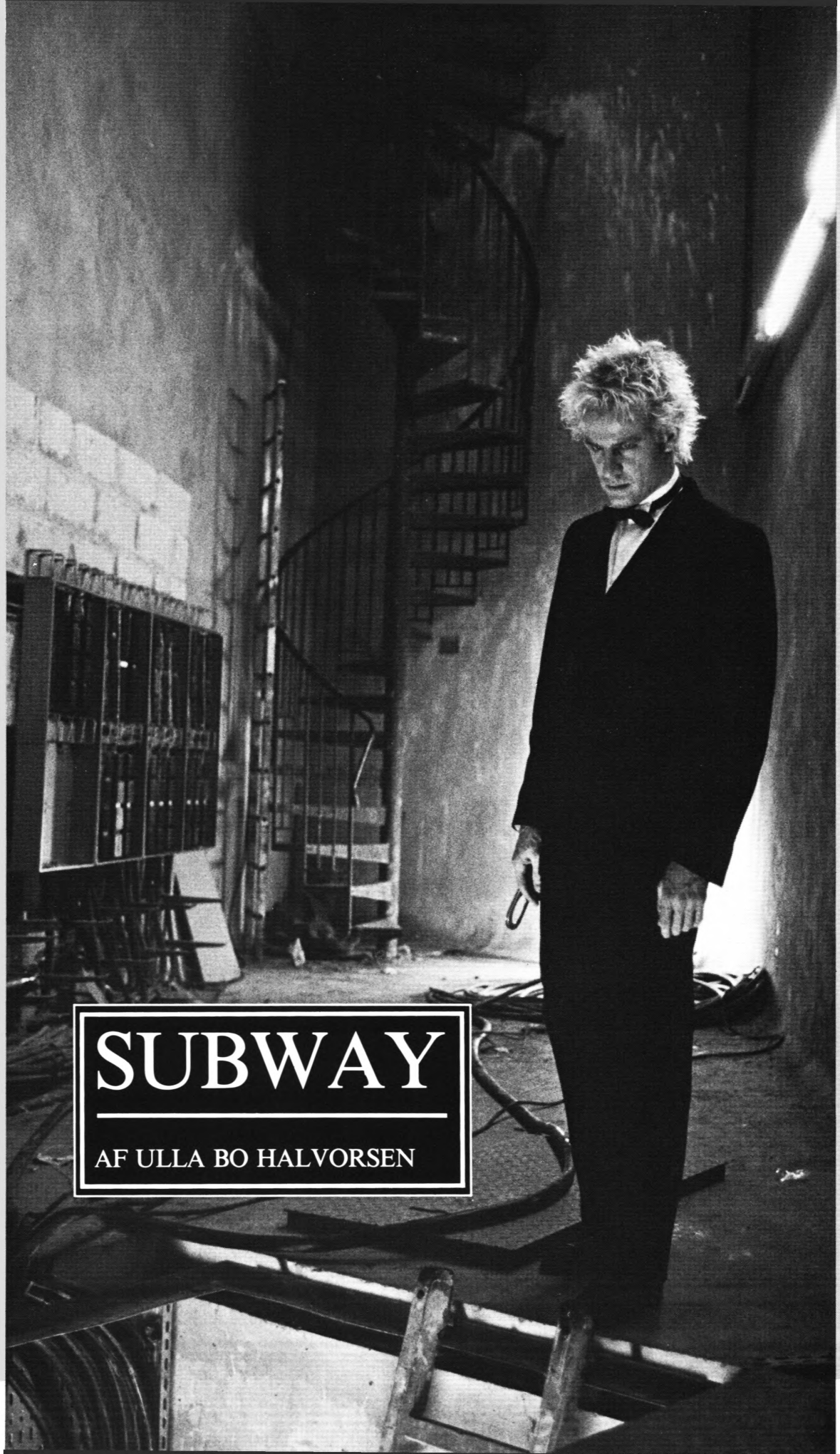
Med hensyn til »psykologiske analyser, har jeg bedst kunnet lide Rósewicz' »Kobieta w kapeluszu« (Kvinden med Hatten) på trods af dens bevidste glansløshed – om en ung skuespiller, ikke en stjerne overhovedet, snarest det modsatte, men vidunderligt følsom, der finder ud af hendes karrieres virkelige mening. Mere diskutabel er Zanussis »Den rolige sols år« – Guldløven i Venedig 1984 – som foregår i 1946 og handler om forholdet imellem en US Army sergeant og en hjemsendt østkvinde. Filmens kulisser er en generobret og ødelagt by og det er en lidt mystisk glorificering af selvfornægtelsen; lidt enstrenget, men sympatisk. Mislykket *og* interessant er »Idol« af Falk som drejer sig om en alvorligt emne: en ung kritikers forsøg på at fange en afdød forfatters personlighed. En smule forudsigelig er filmen dog. I mellemtiden har en drejebog af instruktøren Falk fundet nåde for hans kollega, Zaorski, som har lavet en nostalgisk *thriller* med politisk baggrund om en kendt sanger, der pludselig mister sin stemme.

Endelig er der også *eksperimentalfilmen,* som har det godt på trods af at måtte leve i ubemærkethed af det store publikum. Først og fremmest Szulkins »Oh-bi, o-ba; Slut på civilisationen« – endnu en foregribelse? Som begræder et samfund, der – for en tid – er blevet reddet fra atomødelæggelse, altimens den veloplagt afslører den enevældige manipulation der foregår ved hjælp af organiseret håb. Altsammen i den særlige ekstatiske og ekspressionistiske stil, der kendetegner filmens instruktør.

Et mærkeligt eksperiment finder man i Kondratiuks »Fire Årstider«, der begynder som en tilsyneladende amatørfilm med *private jokes* om familien, for senere at ende som en ferm filosofisk allegori over tidens gang.

Og der er også »Galeanstalten« – en debutfilm af Koterski – som skaber en egen verden af uansvarlighed hos en besynderlig familie i forfald. Den er et voldsomt angreb mod samfundets »primærcelle«, kærnefamilien, med den form for voldsomhed, man også kender fra Bellocchio.

Altså – ingen virkelige mesterværker, det må man indrømme. Men immervæk et respektabelt niveau og en mangfoldighed af forsøg, som tillader én at tro på fremtiden. Trods alt. *Jerzy Plazewski*



SUBWAY

AF ULLA BO HALVORSEN

Christophe Lambert i en scene fra »Subway«

Video'erne og tegneserierne har for alvor påvirket den gængse fortællende film. »Subway« er en poetisk film, der bærer præg af fransk charme og amerikansk rytme. Velsmurt og smuk, pudsig og pjusket som man skal være i dag. Formen, sansen for tidens smag lige her og nu, er af altoverskyggende vigtighed. Formen er indholdet. Det er vist kun de helt unge i video'ernes vold, der finder den interessant som andet end fænomen. Men det handler heller ikke om at være interessant.

»Subway«s helt Fred (Christophe Lambert) hugger nogle vigtige papirer fra Helena's (Isabelle Adjani) ægtemand ved et stort fint fødselsdagsselskab. Mandens Mercedes forfølger Freds lille Peugeot 205 helt ned i dybet, i Paris' trafikale underverden, som plejer at hedde *Métro,* men som på pariser-karl-smartsk hedder *subway.*

Hernede i det visuelt fascinerende, lukkede univers udspilles så det meste af »Subway«, med den gulerodsfarvede punk-klippede Fred som guide for det velhængte *steady-cam.* Med ham glider vi rundt i nutids-pittoreske omgivelser af lange buede gange, rør, gitre, skakter, elevatorer, kakler og togskinner. Når vi ikke ser *med* ham, ser vi fra frøperspektiv op på ham og får nydeligt indrammede indstillinger ud af det, fordi lofterne er så særegne og linserigtige.

Mange scener starter i et nærbillede. En flaske eller en rulleskøjte bevæger sig væk, hvilket sker i et gevaldigt empo på grund af vidvinklen, kameraet tiltes let og – *voilà* – vi får det hele med. Ned i sort før næste scene, der for eksempel brydes af farven på det tog, der kører ind i billedets dybde.

I små tableau'er møder vi underverdenens indbyggere: *Rulleren,* der hedder sådan dels fordi han kører på rulleskøjter, dels fordi han ruller folk for håndtasker; *blomstersælgeren,* der behændigt skifter side og bevæger sig op og ned igennem underverdenen. Vi møder til percussionlyde den sorte bodybuilder *Grand Bill,* og vi møder musikere nok til at samle indtil flere rock-bands.

De fungerer overvejende som hjælpere for Fred i flugten fra Helenas mands håndlangere og fra undergrundens politi. Politikommissæren – en blanding af Columbo og Den Gamle – får hjælp af de uduelige *Batman* og *Robin,* der er nøjagtig lige så tegneserieagtige som de lyder. Men dét er hele persongalleriet, og ingen næser er sat op efter at være andet eller mere.

Helena dukker op i sit overklasseskrud for at handle med Fred på ægtefællens vegne, og hun falder for ham i al afseksualiseret uskyldighed. Mens hendes skrud og simili i løbet af filmen ændres til ternede bukser og hestehale, ændres også hendes holdning til Freds arrest. Hun udnævner politiet til hans beskytter, og kommissæren til sherif i hendes egen private western, hvor sheriffer altid beskytter den ene forbryder mod de andres – her ægtemandens – kugler.

»Har du aldrig været i biffen«, spørger hun Fred, da han ikke stikker hænderne i vejret ved synet af hendes revolver.

Og sådan er det hele vejen. Hele vejen, til Fred udånder i slow motion i Helenas arme, mens bandet spiller og nogle gamle fjolser klapper.

Den ironiske distance er nok filmens vigtigste ingrediens. Vi skal ha' smykker og smoking som i »Borte med blæsten«. Men for sjov. Ude af normalsammenhæng. Vi skal have *show* som i en Busby Berkeley-musical – men med politiet som dansepiger i takt til underlægningsmusikken. Vi skal have skønhed som i en Tarkovskij-film, men uden at det ser for konstrueret og dybsindigt ud. Vi skal have kvikke bemærkninger som i en Lubitch-komedie, men uden at de hænger sammen og laver en historie. Og vi skal have *thriller* uden spænding.

Filmen vælger at sætte sig mellem alle de stole, der findes i normalfilmens verden, og deri ligner den mange andre unge film og især video'er. En mager historie at hænge episoderne op og en usædvanlig eller ikke-realistisk *setting,* der isolerer manerer og attituder, men ikke specielle temaer. Dét er standardopskriften for dén cocktail.

Rulleren, blomstersælgeren og trommeslageren er komponeret udfra miniuniversets egne love. Men selv om filmen tangerer en hyldest til friheden i marginale samfund – de pudsige eksistensers frihed – så er figurerne mere anekdotiske end de er tematiske sværvægtere af nogen som helst art.

Der er lidt »Warriors« over »Subway«, men den film bragte eventyrets normer med sig. Dens karakterer foregav ikke at skulle være komplekse personligheder, hvor »Subway«s karakterer ligger på grænsen til normalsamfundets, men er lige så flade som tegneseriernes.

Men de har også tegneseriefigurernes humor i og omkring sig. Den løse fortælleform giver rum til pudsighederne, små vittige episoder bygget op omkring den meget enkle kerne. Kernen er sammenstødet af »normalverdenens« manerer med drinks før middagen og pardans og fyrværkeri som forlystelse – men *under* jorden. Det rigtige på det forkerte sted. Eller måske er pointen netop, at det er det forkerte på det rigtige sted. Det er vist ikke så vigtigt.

Glæden over at fortælle er vigtigere end over det fortalte. Pudsige tableauer og kvikke bemærkninger er hvad »Subway« har på hjerte. Så det er en letsindet film, selv om den ender tragisk med en død helt i *slow motion.*

Orson Welles sagde engang noget om, at det at lave film var som at have verdens største elektriske tog. »Subway«s instruktør Luc Besson er kun 26 år, og han fik 15 millioner franc at lege med nede i metroen af filmselskabet Gaumont, der distribuerede hans første film »Le dernier Combat« (Den sidste kamp) fra 1982.

Men selv om metroen er en god *gimmick* og selv om charmen rocker derudaf, så har det nu engang altid været sjovere selv at lege end at se andre gøre det.

SUBWAY
Subway. Frankrig 1985.
P-selskab: Les Films du Loup/Tsf Production/ Gaumont/TF1 Films Production. **Ex-P:** Louis Duchesne. **P:** Luc Besson, Franois Ruggieri. **P-leder:** Edith Colnel. **Instr:** Luc Besson. **Instrass:** Didier Grousset, Patrick Alessandrin. **Manus:** Luc Besson, Pierre Jolivet, Alain Le Henry, Marc Perrier, Sophie Schmit. **Foto:** Carlo Varini (farve). **Klip:** Sophie Schmidt. **Ark:** Alexandre Trauner. **Rekvis:** Isabelle Wolf. **Sp-E:** Bernard Terreau, Les Freres Trielli, Patrick Soler. **Kost:** Martine Rapin, Magali Guidaschi. **Musik:** Eric Serra. **Tone:** Harald Maury, Harrick Maury, Gérard Lamps, Bruno Bourgade.
Medv: Isabelle Adjani (Helena), Christophe Lambert (Fred), Michel Galabru (Gesberg), Jean-Hugues Anglade (Rulleskøjteren), Jean-Pierre Bacri (Batman), Pierre-Ange Le Pogam (Jean), Jean-Claude Lecas (Robin), Michel d'Oz (Jean-Claude), Christian Gomba (Store Bill), Richard Bohringer, Jean Bouise, Jean Reno, Arthur Simms, Constantin Alexandrov, Eric Serra, Benoit Regent, Isabelle Sadoyan, Jimmy Blanche, Alain Guillard, Catherine Luton, Jean-Michel Castanie, Marie Vincent, Pierre Carive, Michel Montanary, Patrick Perez, Guy Laporte, Eric Proville, Francis Lemonnier, Dominique Hennequin, Vincent Skimenti, Franois Ruggieri, Magsali Guidasci, Roselyne Brunet, Bernard Pollak, Brigitte Chamarande, Arnold Walter, Jacky Jakubowicz, Jean-Luc Miesch.
Længde: 103 min. **Udl:** Jesper. **Prem:** 8.11. 85. – Dagmar + Palladium + Biografen (Århus) + Café Biografen (Odense) + Café Biografen (Vejle).

PORTRÆT AF EN KVINDELIG JAMES DEAN:

ISABELLE ADJANI

Allerede som 20-årig blev Isabelle Adjani filmstjerne af den funklende slags. Titelrollen i François Truffauts »L'Histoire d'Adèle H.« (»I kærlighedens lænker«) gjorde hende internationalt kendt. Hun blev nomineret til både Oscar og den franske César og opnåede New York-filmkritikernes pris.

Amerikanerne var vilde med hende og sammenlignede hende med den unge Jeanne Moreau, med Stephane Audran, Elisabeth Taylor og – som om det ikke kunne være nok – med James Dean. Det var New Yorks skarpe tunge Pauline Kael, der udnævnte hende til den kvindelige James Dean.

Også »Subway« har *type-casted* hende som *poor little rich girl* – arbejderpigen, der har betalt en for høj en pris for at komme ovenpå. Men filmens humor dementerer dette portræt i nogen grad og er i øvrigt ikke ligefrem en studie i karakter og psykologiske dybder.

Og som Dean oftest spillede hård dreng med blødt indre, spiller Adjani oftest den sårbare, mere eller mindre neurotiske og kærlighedshungrende pige, der dækker sin sårbarhed under attituder af dullethed eller barskhed og så alligevel krakelerer til sidst. Både »Øjet« og »Den dødelige Sommer« var bygget op omkring denne afskrælning af attituder.

Isabelle Adjani har været professionel siden hun var fjorten år gammel. Hun er født i 1955 og er opvokset med den franske nybølgefilm. Efter optræden på TV og på teatret blev hun som sytten-årig optaget på den berømte og ellers meget strikse teaterskole ved Comedie Française uden optagelsesprøve.

Comedie Française forbød hende at spille med i »Adèle H.«, og det førte til at hun forlod denne kulturens højborg. Hun er i det hele taget kendt som en skrap dame, der ikke lader sig byde hvad som helst. Sidst udvandrede hun fra Godards »Fornavn Carmen«, hvor hun skulle have spillet hovedrollen. Hun kunne ikke lide hans arbejdsform.

En af de første priser hun modtog, var den franske presses »Citron-pris«. Den tildeles de sure mokker, der ikke frivilligt stiller sig til rådighed for pressens sladderspalter. Men nu, mange år senere, er det en dyd, et stjernens privilegium at holde sig tavs om privatliv og verdenssituation.

Mere distingverede priser er da også faldet som blød regn omkring hende. I 1981 fik hun i Cannes en pris for bedste skuespillerpræstation i to film: »Possession« (ikke importeret til Danmark) og James Ivorys »Quartet« (»Maria«). I 1982 fik hun en *César* for »Possession«; i 1983 endnu én for »Den dødelige Sommer«.

Polanski, Walter Hill, Herzog, Ivory og Carlos Saura – det er ikke kun i Frankrig, man har lagt mærke til hende. I Frankrig gav »Den dødelige Sommer« hende det store *folkelige* gennembrud, som »Subway« nu cementerer – i hvert fald for det unge publikums vedkommende. »La Magnifique« er på vej ud i mælkevejen.

Ulla Bo Halvorsen

Isabelle Adjani i en scene fra »Subway«

Isabelle Adjani's filmografi

1969 : Le petit bougnat
I: Bernard T. Michel
1971 : Faustine ou le bel été
I: Nina Companeez
1974 : La Gifle
I: Claude Pinoteau
1975 : L'histoire d'Adele H/I kærlighedens lænker
I: François Truffaut
Le locataire/Den nye lejer
I: Roman Polanski
1976 : Barocco
I: André Techiné
1977 : Violette et Francois
I: Jacques Rouffio
1978 : Driver/I storbyens nat
I: Walter Hill
1979 : Nosferatu/Nosferatu
I: Werner Herzog
Les soeurs Bronte
I: André Techiné
1980 : Possession
I: Andrzej Zulawski
Clara et les chics types
I: Jacques Monnet
1981 : Quartet/Maria
I: James Ivory
L'Année prochaine si tout va bien
I: Jean-Loup Hubert
1982 : Tout feu, tout flamme
I: Jean-Paul Rappeneau
1983 : Antonieta
I: Carlos Saura
Mortelle randonnée/Øjet
I: Claude Miller
L'été meurtrier/Den dødelige sommer
I: Jean Becker
1985 : Subway/Subway
I: Luc Besson

KAARE SCHMIDT OM

ØDIPUS I EN TIDSMASKINE

De stive 50'ere er blevet en sjov tid, når Robert Zemeckis i »Tilbage til fremtiden« sender en 1980'er teenager på eventyr i forældrenes ungdom

I en Anders And tegneserie af de gode gamle konstrueres en Georg Gearløs maskine, der kan forudse fremtidige katastrofer, så de kan undgås. Det er den rette ånd i Disneys eventyrverden, ikke blot fordi det er svært at spå om fremtiden, men fordi det er uligt sværere at forudse noget, der *ikke* sker.

»Tilbage til fremtiden« har denne oprindelige disneyske kvalitet af fantasifuldt nonsens, der charmerende bagvendt rammer noget virkelighedsnært. Men Disney er ikke, hvad han har været, det er Steven Spielberg til gengæld, og filmen er uskyldsren Disney-charme i hårdtpumpet Spielberg-stil.

USC-filmskolevennerne Robert Zemickis og Bob Gale skrev manuskriptet efter »Brugte biler« (Used Cars, 1980), som Spielberg var executive producer på, og Spielberg var den eneste, der dengang kunne lide det. Zemeckis var blevet Spielberg-discipel efter filmskolefilmen »Field of Honor«, der fik Oscar som bedste studenterfilm i 1975, han og Gale skrev »1941« (1979), Spielbergs eneste fiasko, og efter Zemeckis havde prøvet instruktørvingerne uden sin velgører i »Nu går den vilde skattejagt«, der blev 1984's største publikumssucces, kom han og Gale tilbage i folden. »Tilbage til fremtiden« er produceret af Spielbergs selskab Amblin Entertainment, og den lanceres, trods Zemeckis foregående succes, som en Spielberg-film. Det er den sådan set også.

50'erne tur-retur

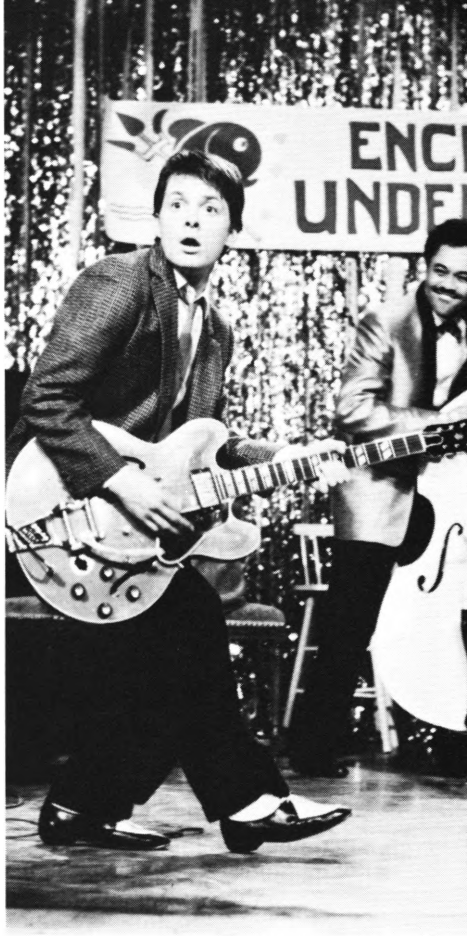
Det er en finurlig historie. Med vilde øjne og busket manke har en skør opfinder – en krydsning af gysernes 'mad scientist' og Disneys »Hop med professoren« (The Absentminded Professor, 1961) – fået noget fornuftigt ud af en DeLorean luksussportsvogn, nemlig en tidsmaskine. Marty McFly, skoletræt teenager fuld af pep, springer på vognen og stiger ud for 30 år siden i sin hjemby anno 1955. Her møder han sine – kommende – forældre, før de har mødt hinanden. Den peppede knægt planter 30 års frigørelse midt i de stramtandede 50'ere, og før han får set sig om, har han brudt tidsrejsens første lov: Du må ikke ændre historiens gang. Pigen, der skal blive hans mor, forelsker sig i drengen, der skal blive hendes søn, i stedet for drengen, der skal blive hendes mand og sønnens far.

Marty har derfor to opgaver i eventyret. Han må bringe forældrene sammen og sig selv tilbage til 1985 – ellers eksisterer han jo slet ikke. Heldigvis bor opfinderen også på stedet, han har ganske vist ikke opfundet tidsmaskine endnu, men som en anden Benjamin Franklin ved han, at hvis først lynet slår ned, så kommer tankens klarhed bagefter. Han har 30 år til at opfinde sin maskine, og Marty ved, hvornår lynet slår ned i rådhusets tårnur, det har nemlig stået stille lige siden. Lynets energi sender bilen tilbage til 1985.

Det originale er, at Marty *har* ændret historiens gang. han fik forældrene bragt sammen, men på en ganske anden måde end de huskede det, før han tog afsted, og resultater er derfor nogle helt anderledes forældre. Før: fattige, grimme, underkuede, bitre, sjuskede, hvor far stadig lod sig tyrannisere af sin ungdoms plageånd og var så slap som nogen far i 50'ernes ungdomsfilm (f.eks. »Vildt blod«). Efter: rige, smukke, dynamiske, livsglade, hvor far allernådigst lader sin ungdoms plageånd pudse bilparken.

Ændringen af fremtiden/nutiden er fortællingens styrke og tematikkens svaghed. Fortællingen er bragende godt konstrueret, sammenligningen mellem 50'erne og 80'erne er morsom og fint distanceret, fordi den klart har en 80'er synsvinkel. Dagens almindelige 50'er nostalgi – den ukomplicerede tid før verden fik fart på – fejes til side med tyk latterliggørelse af datidens 'ubehjælpsomhed', hakkeorden og snævre moral. Det er vittigt at se forforældrene som direkte fremskrivning af dette 50'er miljø. Det er endnu vittigere at ændre det, der er præsenteret som faktisk og gøre forældrene til det, drengen ønsker de skal være. Men når man har grinet af, så kan der melde sig en eftertanke med lidt malurt. Lige så meget som før-forældrene er en parodi på ynkværdige 50'er typer, ligeså lidt er efter-forældrene distanceret fra Reagan-egoismens 80'er typer, hellere rig og rask end syg og fattig.

Egentlig ser det ikke ud til at have været filmens holdning. Opfinderen spørger i 1955 om, hvem der er præsident i 1985 og tror ikke sine egne ører: »Skuespilleren? –



Marty McFly (Michael J. Fox) optræder ved skoleballet i 1955 med Chuck Berrys 1958-hit »Johnny B. Goode« og med Berrys karakteristiske *duck walk* på scenen

hæ, og Jerry Lewis er vicepræsident?! og Jack Benny finansminister?! Og da han præsenteres for Martys medbragte videoudstyr, tilføjer han: »Ikke mærkeligt, at jeres præsident er skuespiller!«

En krydsning flytter sit spor

Når filmen kokser i sit nutidsbillede ser det ud til at skyldes dramaturgien. For at opnå maksimal effekt skal kontrasten til før-forældrene være total og enkel – og så er man faldet for klicheen på samme måde som uproblematiseret lykke er arm i arm på stranden i solnedgang og modlys i håret. Det er synd, for dermed svækkes den dimension, der kendetegner den virkeligt vellykkede komedie, den begavede virkelighedskommentar bag løjerne.

Den dimension havde »Nu går den vilde skattejagt«, som dermed satte sig ud over Spielberg-eskapismen. »Tilbage til fremtiden« er derimod typisk Spielberg-eskapisme og typisk Spielberg genreblanding: Man tager noget allerede prøvet, dropper dets pointe og tilføjer sin egen i form af en ophobning af vittige variationer over de kendte klicheer samt masser af effekter. Zemickis har selv beskrevet opskriften: »Tilbage til fremtiden« er en »comedyadventure-sci-fi-time-travel-love story«.

Filmen er en krydsning mellem »sci-fi-time-travel-love story'en« i »Kapløb med

Herover: Tilbage i 50'erne med de 'primitive' reklamer, de buttede biler, de neonrørsformede dørhåndtag til isbaren og rødderne på jagt efter outsider'en, vor 1985-helt

rtys nedtrampede, desillusionerede mor og Marty's mor som ung, efuld og vildt forelsket i Marty

TILBAGE TIL FREMTIDEN
Back to the Future. USA 1985.
P-selskab: Amblin. For Universal. **Ex-P:** Steven Spielberg, Frank Marshall, Kathleen Kennedy. **P:** Bob Gale, Neil Canton. **I-ledere:** Dennis E. Jones, Jack Grossberg. **Instr:** Robert Zemeckis. **Instr-ass:** David McGiffert, Pamela Eilerson. **Manus:** Robert Zemeckis, Bob Gale. **Foto:** Dean Cundey. **Kamera:** Raymond Stella. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Arthur Schmidt, Harry Keramidas. **P-tegn:** Lawrence G. Paull. **Ark:** Todd Hallowell. **Dekor:** Hal Gausman. **Rekvis:** John Zemansky. **Kost:** Deborah L. Scott. **Musik:** Alan Silvestri. **Sange:** »The Power of Love«, »Back in Time« med Huey Lewis and the News; »Heaven is One Step Away« med Eric Clapton; »Time Bomb Town« med Lindsey Buckingham; »Mr. Sandman« med the Four Aces; »Ballad of Davy Crockett« med Fess Parker; »The Wallflower (Dance With Me Henry)« med Etta James; »Night Train« med Marvin Berry and The Starlighters; »Pledging My Love« med Johnny Ace; »Earth Angel« med Marvin Berry and the Starlighters; »Johnny B. Goode« med Marty McFly with The Starlighters; **Tone:** Charles L. Campbell, Robert Rutledge, Larry Larow, Samuel C. Crutcher, Janice Hampton, Scott Hecker, Chuck Neely, Bruce Richardson, Fred Stafford, Jerry Stanford, Bill Varney, Tenny Sebastian II.
Medv: Michael J. Fox (Marty McFly), Christopher Lloyd (Dr. Emmett Brown), Lea Thompson (Lorraine Baines), Crispin Clover (George McFly), Thomas F. Wilson (Biff Tannen), Claudia Wells (Jennifer Parker), Marc McClure (Dave McFly), Wendie Jo Sperber (Linda McFly), George DiCenzo (Sam Baines), Frances Lee McCain (Stella Baines), James Tolkan (Mr. Strickland), Jeffrey Jay Cohen, Casey Siemaszko, Billy Zane, Harry Waters Jr., Donald Fullilove, Lisa Freeman, Cristen Kauffman, Elsa Raven, Will Hare, Ivy Bethune, Jason Marin, Katherine Britton, Jason Hervey, Maia Brewton, Courtney Gains, Richard L. Duran, Jeff O'Haco, Johnny Green, Jamie Abbott, Norman Alden, Read Morgan, Sachi Parker, Robert Krantz, Gary Riley, Karen Petrasek.
Længde: 117 min. **Udl:** UIP. **Prem:** 13.12.85 – Palads + Palladium.

tiden« (Time After Time, 1979) og »comedy-adventyre story'en« i »Fræk Business« (Risky Business, 1983). I »Kapløb med tiden« flygter Jack the Ripper via H.G. Wells' tidsmaskine fra århundredskiftets London til 1970'ernes Los Angeles, forfulgt af Wells selv (tidsmaskinens litterære ophavsmand), der skal hindre den anakronistiske gaslys-morder i at folde sig ud på hjemmebane i vor tids voldsmiljø (pointe). I »Fræk Business« får en opvakt teenagedreng gjort forældrenes hus til bordel og tjener styrtende med penge, mens kammeraterne sidder på skolebænken og øver sig i smarte forretningsmetoder, en ironisk kommentar til nykonservatismen (pointe).

I krydsningen mellem de to film dropper »Tilbage til fremtiden« pointerne, samtidskommentaren, og koncentrerer sig om de løjer, som sammenligningen til de håbløst gammeldags 50'ere giver anledning til. Løjerne bliver til gengæld afviklet charmerende og i højt gear. Et par eksempler:

Martys onkel Joey er tugthuskandidat, og da Marty kommer tilbage til 1955, render Joey rundt i en kravlegård. »Nå, så du er min onkel Joey«, mumler Marty, »du må hellere vende dig til tremmerne«. Fra baggrunden forklarer Joeys mor: »Han vil ikke ud derfra, han græder hver gang, så vi lader ham bare være der«.

Martys forældre udvekslede første kys til et skolebal, og da han tilbage i 1955 prøvede at bringe dem sammen under ballet, forstuver guitaristen hånden og orkestret må opgive at spille, før forældrene har kysset hinanden. For at redde situationen overtager Marty guitaren – og spiller *Johnny B. Goode.* Lederen af gruppen, Marvin Berry, snupper telefonen og ringer til sin fætter: »Lyt, Chuck, her er den sound, du er på jagt efter«! Som alle ved, udsendte Chuck Berry sin rockklassiker i februar 1958, så han havde altså et par år til at øve sig.

For enhver amerikaner – og enhver dansker med bil – er Martys første møde med 50'erne et chock: en bil kører ind på en benzinstation og frem stormer et helt hold uniformerede mænd for at pudse bilens ruder, måle dæktryk, fylde benzin på, checke olien osv. Hva'bar, tiderne har ændret sig! Sådan er det hele vejen igennem.

Fra Disney til Spielberg

Disneys bornerte moral druknede ofte i hans geniale indfald, men den har sikkert også hindret en masse ideer i at blive realiseret. I hvert fald sagde Disney-selskabet nej til at producere »Tilbage til fremtiden«, efter sigende fordi Ødipus-motivet (forelskelsen mor-søn) var for vovet. Også de øvrige store Hollywood-selskaber sagde nej, de fandt historien for disneysk, det vil sige for blid dengang i 1980, hvor bloddryppende gysere havde afløst hårdslående actionfilm som ungdomspublikummets foretrukne biograffornøjelse. Til gengæld er filmen en typisk 85'er, en lille perle blandt de letbenede ungdomskomedier, der er blevet den dominerende genre i dag.

Derfor er det også ironisk at høre såkaldte medieforskere advare mod den omsiggribende 'billedvold' (f.eks. i Politiken 3.11.85: »Der er sket en escalering af vold på film og i TV inden for de sidste fem år . . .«), når tendensen faktisk er gået stik modsat. Den aktuelle anledning til at løfte de velmenende pegefingre – og at generalisere så bukserne revner – er naturligvis Sylvester Stallones enmands revanchekrig mod Vietnam i »Rambo: First Blood, Part 2«, hvis voldsorgie forekommer lige så atypisk i dag som den krigsforherligende chauvinisme, der deles med den anakronistiske John Wayne-film fra Vietnam-krigenes dage, »De grønne djævle« (1968). »Rambo« tegnede til at blive årets succes (mod enhver forventning; den første »First Blood« gik ikke godt) indtil lige netop »Tilbage til fremtiden« kom til og slog »Rambo« ud. Med sin blanding af Disney og Spielberg er »Tilbage til fremtiden« ikke en film, der opfordrer til at maje sine medmennesker ned eller som giver dybe rynker i panden. Den er bare, i al uskyldighed, sådan en film, der gør det til en fornøjelse at gå i biografen.

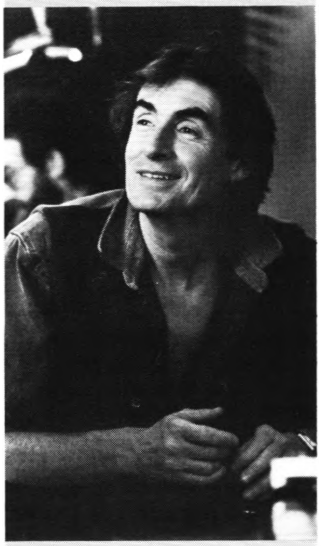
KAARE SCHMIDT

UNGDOMSFILM FOR VIDEREKOMNE

»Kliken fra St. Elmo« tager pulsen på 80'ernes idealer og dårlige undskyldninger – og placerer sig blandt 80'ernes bedste film

Personerne iscenesætter deres liv som et skuespil: Kirbo vinder for et kort øjeblik sin uopnåelige kærlighed, Dale (Andie Mø Dowell), i en dramatisk erobringspositur, hvorefter han kan køre lykkelig bort – dramaet var målet, ikke kærligheden. Hvis man i Kirbos ansigtstræk genkender Martin Sheen, er det ikke helt i skoven, idet skuespilleren trods navnet Emilio Estevez er Sheens søn

Instruktøren Joel Schumacher



»Kliken fra St. Elmo« er et mesterværk, intet mindre. Noget så sjældent i dag som en film med en original og personlig stil. Noget så sjældent som en film, der vover et øje på et upopulært budskab og en stiliseret form, der er fjernt fra den genre, filmen indskriver sig i – og som den lanceres i – , den romantiske ungsomskomedie om den svære, første tid som voksen.

Denne svære tid er i filmen ikke begrænset til den første tid, derimod sikrer stiliseringen noget mere universelt. Et bevidsthedsniveau, der går langt ud over, hvad ungdomsfilm ellers præsenterer os for. En livserfaring og psykologisk indsigt langt ud over, hvad ungdommen (filmens personer og primærpublikum) for en realistisk betragtning kan besidde. Og et artikulationsniveau, der forudsætter en bearbejdning af psyken langt ud over det almindelige.

Uden at bevægt sig – for langt – ud i dybdepsykologiens krinkelkroge er filmen psykologisk dybdeborende, i kraft af en elegant stilisering, der samtidig evner at omsætte tematikken i letløbende situationer og dialog, perle på perle serveres ubesværet, som var det den simpleste sag af verden. Er kunst at se det enkle i det komplicerede, er komedien som kunstnerisk genre at præsentere stoffet underholdende, engageret og morsomt, så man på én gang glemmer alvoren og alligevel er den sig bevidst, ja, så er »St. Elmo« helt oppe at ringe.

Tilpasning og oprør

Vi møder syv unge i alderen omkring 22 år ca. fire måneder efter, de har forladt college og følger dem et par måneder, hvor de

prøver kræfter med arbejdsmarked og pardannelse. De møder verdens pligter, krav og nederlag med de ambitioner, idealer og frustrationer, som er indpodet under forældrenes og skolens beskyttende vinger og med skoletidens klikedannelse som sikkerhedsnet.

Gruppesammenholdet viser således bagud, men også frem mod pardannelsens faste venskabskreds. Da ingen af de to situationer er den faktiske på det trin, hvor personerne står, og da filmen praktisk taget ikke inddrager personer udenfor gruppen, så får gruppen et ikke-realistisk præg. Den er et billede på årene før og efter og en sammenligning imellem dem, teenageårenes eksperimenter og ballade i et beskyttet miljø, hvor man drømmer om verdenen udenfor, og familiedannelsens faste rammer, hvor eksperimenterne er lagt bagude og erstattet af tryghed og stabilitet, et nyt beskyttet miljø, hvor man drømmer om den tidligere frihed. Gruppen er samtidig et tværsnit af livsholdninger, delvis universelle, delvis præget af 80'ernes nykonservatisme.

Der er den (påtaget) følsomme forfatterspire, Kevin – »Me? Oh, it ain't easy being me«, der ikke kommer længere end til sex, når han vil diskutere livets mening. Indtil den arkitektstuderende og snusfornuftige Leslie afbryder deres affære og fortæller ham, at der er forskel på sex og kærlighed (hvorfor er pigerne altid så kloge?). Hun var direkte fra kollegiet flyttet i parforhold med sin high school sweetheart, Alec (Kevin: »The couple most likely to couple«), men »jeg må have noget selv, før jeg kan dele med andre«. Alec var hende utro, så vinduerne raslede, for det hører ligesom til, når man gør karriere. Han ledede 'De unge Demokrater' på universitetet, men arbejder nu for en Republikansk senator – »Moving up«, som han siger.

Den i dobbelt forstand smarte pige Jules kompenserer for forældrenes svigten ved at føre sig frem som »80'ernes kvinde« med hurtige affærer, der skal sikre et liv i sus og dus – og simpel accept. Enten er man en succes eller man er nul og nix. Også for den melodramatiske og monomane Kirbo er en hvilken som helst karriere fin-fin, hvis den bringer ham i nærheden af den ultrafeminine Dale, hans drøm om en livsledsagerske til parties i de bedre kredse. »Hun er det eneste bevis på Guds eksistens på denne planet. Foruden den mystiske kraft, der hver gang fjerner en af mine sokker i tørretumbleren«.

Alle elsker den kønne saxofonspillende Billy, der svigter kone og barn derhjemme, lover bod og bedring og guld og grønne skove, og svigter. Han har ingen karriereambitioner og mangler det stærke overjeg, der skal til for at styre op mod en virkelighed, som ikke har brug for tabere. Og så er der den lidt fortabte Wendy, som den rige far vil have fornuftigt gift, og som er den eneste, der holder gruppens tidligere fælles sociale idealer højt, og som også klarer oprøret mod den omklamrende familie. »Far, jeg leverer bilen tilbage, jeg kan ikke køre på socialarbejde i en luksusbil. Og jeg leverer også Howie tilbage!«

Tilpasning og oprør i alle afskygninger, sociale ambitioner, karriereræs, den store kærlighed, det uformulerede oprør og den ægte frigørelse. Ungdommens store idealer, der drukner i den voksne hverdags gøremål, som i »Gruppen« (Sidney Lumet, 1966, efter Mary McCarthys roman om 30'ernes kvindefrigørelse). Den sociale tilpasning i de unges sidste frihedsmanifestation, som i »Sidste nat med kliken« (American Graffiti, George Lucas 1973). Den bitre gøren status, som i »Gensyn med vennerne« (The Big Chill, Lawrence Kasdan 1983). Det er der altsammen i »St. Elmo«. Bare bedre.

Situationerne og personbeskrivelserne kan lægges i forlængelse af hinanden, og man får et helt katalog over voksenlivets kriser og tryghedssøgen, forelskelse og utroskab, kærlighed og skilsmisse, arbejdsambitioner og livsidealer, drømme og realiteter. Ligeledes kan gruppen ses som et

Kevin og Jules diskuterer det virkelige liv – med forfatterspirens påtagne distance og maneater'ens påtagne koketteri. Er de roller, vi spiller for hinanden, udtryk for egne ambitioner og drømme eller forsøg på at leve op til andres forventninger og krav?

Nederst:
Leslie (t.v.) støtter Wendy i en kvinde-til-kvinde snak, men under den tilsyneladende livserfaring og det polerede udseende er Leslie selv den mest usikre af de to. Andres problemer og rollen som frelsende engel bliver et værn mod selvransagelsen

tværsnit gennem 80'ernes politisk-sociale brydninger, de kritiske idealer der slides ned i ræset for personlig succes, den personlige frihed, der drukner i realpolitikkens enhver-er-sig-selv-nærmest, erfaringsbearbejdelsen og den personlige stillingtagen, der er eneste vej gennem stadig mere hule ideologier.

Det er store temaer, men filmen udtrykker sig ikke firkantet og pompøst. Den fremstår som en fintfølt registrering af mere eller mindre desperate forsøg på at finde sig selv og få foden under eget bord, formidlet med en herlig distancerende humor, der trods den distancerende effekt snarere er personernes end filmens. Det sidstnævnte er originalt og karakteristisk for filmens stil.

Stilens poesi

Amerikansk films traditionelle styrke ligger i visualitet og forløb. Billeder og handling beskriver personers adfærd, og gennem den ydre iagttagelse opstår den visuelle tanke, som en art behavioristisk psykologi omsat i billedsprog. Billederne (og de øvrige virkemidler) er dermed først og fremmest beskrivende (inden for de sproglige koder), og de bringer handlingen fra introduktion til konklusion.

»St. Elmo« har ikke et sådant forløb fra start – til slutpunkt, ingen kontinuerlig story. Forløbet består i stedet af småsituationer, nogle enkeltstående, andre klippet rundt mellem hinanden, indbyrdes kontrasterende, kommenterende, nuancerende. Situationerne fungerer som den ikke-naturalistiske kunstners malerier, det er ikke, hvad billedet forestiller, men dets komposition, farvevalg etc., der giver mening.

Som f.eks. en af de sidste scener, hvor Wendy tager afsked med sin uopnåelige kærlighed, Billy, der er hendes diametrale modsætning. Wendy er omsider flyttet i egen lejlighed, og under deres samtale ses hun med (nymalet) lyseblå væg som baggrund og i lys skjorte med tynde blå vinkelrette striber. Det lyse angiver hendes nye start, det blå og striberne det køligt kontrollerede, som er hendes psykologiske arv. Billy er derimod set med mørke skygger som baggrund og i kraftigt rødspraglet skjorte, den uregerlige personlighed, der har bragt ham dertil, hvor mulighederne synes udtømt (det mørke). Billedskiftene, hvor de gradvis bringes tættere sammen, beretter i sig selv om deres forsøg på at nå hinanden og – via farverne – om det umulige i forsøget.

Billederne er således ikke traditionelt handlingsbefordrende, men tematisk kommenterende. I nærbillederne, hvor bredformatet (scope) fremhæver baggrundene, der er ude af fokus, så farverne fremstår abstraheret fra tingenes form og smelter sammen med personernes sindstilstand. I de usædvanlig mange indendørs totalbilleder, hvor værelser tomme som haller eller overfyldt med ting eller mennesker udtrykker personernes forsøg på at finde tryghed i miljøet, at frigøre sig fra psykologiske bindinger og at signalere en bestemt livsholdning.

Som f.eks. Jules, der har indrettet sig i en Bo Bedre lejlighed med lyserøde vægge og lyseblå, draperede gardiner. Da alt bryder sammen for hende, låser hun sig inde og sidder nærmest i fosterstilling med åbne vinduer ud mod vinterkulden og de store gardiner flagrende ind i lokalet. Melodramatisk ud over alle grænser, men ikke i filmens iscenesættelse, derimod i pigens egen. Som Billy, der først når ind til hende, også bemærker: »Sikken et selvskabt drama!«

Personernes selviscenesættelse (og afsløring af den) er filmens mest originale træk, der adskiller den fra alle andre ungdomsfilm og formentlig fra alle andre film overhovedet. Oftest fremgår det kunstneriske niveau af evnen til at hæve sig over handlingsplanet og lægge kommentarer ind via fortælleplanet (de informationer, som personerne ikke oplever i handlingen, f.eks. underlægningsmusik, klipning, symboler o.l.). »St. Elmo« går et skridt videre og hæver så at sige handlingsplanet til fortælleplan. Personerne iscenesætter selv det liv, filmen viser, de har simpelt hen fortællerens (instruktørens/manuskriptforfatterens) bevidsthed om, hvad der sker, og de udtrykker det ikke kun indirekte, men også direkte i dialogen.

Indholdet i personernes samtaler er på et niveau, som var det udskrifter fra en psykiatrisk afhandling, blot skrevet om til dialog og afpasset efter informationerne i de øvrige filmiske virkemidler. I en ganske uimponeret komedieform opnår filmen den yderste stilisering af fiktionen, hvor personerne selv artikulerer filmens tematik. Elegant og poetisk.

Udover beundring – og undren – over, at det kan lade sig gøre at lave sådan et manuskript og sådan en filmisk realisering af manuskriptet, skal også fremhæves de helt unge skuespilleres præstationer. De spiller som med et helt livs erfaring at øse af, ikke blot skuespillererfaring, men også livserfaring. Når de nu faktisk ikke kan have den erfaring, kunne effekten være blevet prætentiøs, teatralsk, bombastisk, men nej, spillet er netop så kontrolleret og overbevisende, at personernes indsigt forekommer dramatisk stærkt virkende og ofte medrivende morsomt, når de unge kan formulere 'livets problemer' i en nøddeskal. Som når Wendy siger til sin plumpe mor: »Tænk på det på den måde: du har altid ønsket at se ud som Elizabeth Taylor. Det gør du nu!«

Skuespillerpræstationerne skyldes naturligvis også instruktøren. Joel Schumacher har skrevet manuskript til »Car Wash« (1976) og »The Wiz« (1978) og instruerede »The Incredible Shrinking Woman« (1981). Intet af det løftede låget for hvad der var i vente, det gjorde til gengæld – omend i mindre format – hans vellykkede TV-film »Amateur Night at the Dixie Bar and Grill« (1979), også et komedie-drama med mange hovedpersoner (og med mindelser om Robert Altmans »Nashville«).

Især må det tilskrives Schumachers indsats, at de unge skuespillere kan få dét til at

Billy's (Rob Lowe) desperate saxofonudladning midt i den studentikose livsudfoldelse i stamværtshuset St. Elmo, mens hans kone (dækket af Billy) i en anden form for desperation provokerende flirter med en hård nitte i baggrunden (i midten af billedet)

Afskedens time, Billy rejser bort, og så er der seks tilbage: Kirby (Emilio Estevez), Leslie (Ally Sheedy), Wendy (Mare Winningham), Jules (Demi Moore), Kevin (Andres McCarthy) og Alec (Judd Nelson)

fungere, som man skulle tro umuligt: de taler i poetisk sprog, velklingende, smukt modulerede sentenser, sprængfyldt af mening og alligevel ikke budskabstungt, men afpasset efter den enkelte scenes leje, følsomt, rasende, crazy-humoristisk, den skæve pointe, som ingen hører, den stille desparation.

Som Jules, der har inviteret Kevin med hjem og halvt indladende, halvt drilsk (med hovedet på sned i nærbillede) spørger ham: »All the nights we sat up talking – how come you never made a pass at me?« Sagt med en intonation som var det et digt og stilheden bag ordene et cembaloakkompagnement. Lytter vi til musikken i ordene høres noget andet end den invitation, Kevin opfatter (og afviser), nemlig en bøn og hjælp – som Jules heller ikke selv er sig bevidst i situationen. Ikke desto mindre kan hun i få ord fortælle Billy (i ovennævnte melodramascene), hvordan paraderne sættes ind som værn mod selvkonfrontation og ærlig snak med andre!

»St. Elmo« er en film, der har så meget i sig, at det ikke kan opsummeres og konkluderes i en anmeldelse, kun antydes som anbefaling til selvsyn. Ihukommende alle de forkølede danske ungdomsfilm kan man også godt fristes til at anbefale danske filmfolk et besøg i biografen. »St. Elmo« kan næppe gøres efter, men hvor kan man dog lære meget af den. Om at lave film. Om at lave film med noget på hjerte.

KLIKEN FRA ST. ELMO
St. Elmo's Fire. USA 1985.
P-selskab: Columbia-Delphi IV. **Ex-P:** Ned Tanen, Bernard Schwartz. **P:** Lauren Schuler. **P-leder:** Ray Hartwick. **Instr:** Joel Schumacher. **Instr-ass:** Gary Daigler, Katterli A. Frauenfelder. **Manus:** Joel Schumacher, Carl Kurlander. **Foto:** Stephen H. Burum. **Kamera:** Elliott Davis. **Farve:** Metrocolor. **Klip:** Richard Marks. **Ark:** William Sandell. **Dekor:** Charles M. Graffeo, Robert Gould. **Rekvis:** William A. Petrotta. **Kost:** Susan Becker. **Musik:** David Foster. **Sange:** »Love Theme From St. Elmo's Fire« af David Foster, Cynthia Weil; »St. Elmo's Fire« af David Foster, John Parr; »Shake Down« af Billy Squier; »This Time It Was Really Right« af David Foster, Jon Anderson; »Saved My Life« af David Foster, Fee Waybill, Steve Lukather; »One Love« af David Foster, Bob Rock; »Stressed Out« af Foster, J. Graydon, S. Kipner; »Young and Innocent« af J. og D. Elefante; »If I Turn You Away« af Foster, R. Marx; »Into the Fire« af Todd Smallwood; »Give Her a Little Drop More« af J. Chilton; »Respect« af Otis Redding; »(Meet) The Flintstones« af W. Hanna, J. Barbera, H. Curtín. **Koreo:** Kenny Ortega. **Tone:** Frank Warner, William J. Wylie, Gary S. Gerlich, David Hawkins, Gene Cantamessa, Gregg Landecker, Steve Maslow, Doc Kane.
Medv: Emilio Estevez (Kirbo), Rob Lowe (Billy), Andrew McCarthy (Kevin), Demi Moore (Jules), Judd Nelson (Alex), Ally Sheedy (Leslie), Mare Winningham (Wendy), Martin Balsam (Mr. Beamish), Andie MacDowell (Dale Biberman), Joyce Van Patten (Mrs. Beamish), Jenny Wright (Felicia), Blake Clark (Wally), Jon Cutler (Howie Krantz), Matthew Laurance, Gina Hecht (Judith), Anna Marie Horsford (Naomi), Patrick Winningham, Andy Scott, Christian Iraberen, Daniele Iraberen, Bennet Bowman, James Carrington, Kaaren Lee, Nora Meerbaum, Don Moss, Whip Hubley, Michele Winding, Jim Turner, Mario Machado, Judy Kain, Seth Jaffe, Jeffrey Lampert, Elizabeth Arlen, Scott Nemes, Bernadette Birkett, Vincent J. Isaac, Dean R. Miller, Jamison Anders, Cindi Dietrich, David Lain Baker, Daniel Eden, Laurel Page, Thom Bierdz, J. T. Solomon, Reid Rondell.
Længde: 108 min. **Udl:** Columbia-Fox. **Prem:** 8.11.85 – Grand + Cinema 1-8.

HUSTONS HUMOR

Jack Nicholson er fremragende i »Familiens ære«. Det er Kathleen Turner også; og Anjelica Huston; og Lee Richardson; og Robert Loggia; og William Hickey; og . . . listen er, om ikke endeløs, så i hvert fald lang, thi der er ingen dårlige i filmen, der er John Hustons meget velkomne tilbagevenden til storformen. Og hemmeligheden bag filmen er såre enkel, for Huston beder blot sine skuespillere »work something out«, fortæller han til Playboy (september 1985). Når Huston så en times tid senere vender tilbage, ja, så har den gode skuespiller selvfølgelig fundet på noget, og så er det hele så let.

Det er i hvert fald, hvad Huston gerne vil have os til at tro, og med en karriere så lang (44 år som instruktør af 40 film, dertil manuskripter og skuespillerpræstationer) og så ujævn (nogle af filmene er faktisk ganske rædsomme – tænk blot på »Nonnen og marineren« for ikke at tale om »The Barbarian and the Geisha«) kan det være fristende at tage Huston på ordet. Men man laver på den anden side ikke film som »The Maltese Falcon«, »The Asphalt Jungle«, »The African Queen« og – for ikke at gøre remsen for lang – »Familiens ære«, blot ved at bede skuespillerne hitte på et eller andet. Og selv om »Familiens ære« er en ganske udpræget skuespillerfilm, så fortæller allerede den komplicerede skildring af den indledende bryllupsfest med dens raffinerede blanding af det intime og det bredt malende, at Huston udmærket ved, hvordan man bærer sig ad med at udtrykke sig visuelt.

Når Huston alligevel vælger at give skuespillerne æren, hænger det selvfølgelig dels sammen med, at de *er* gode, dels at han er vokset op i et Hollywood med en tradition for ikke at snakke om kunst. Man slår det hen, og presser omverdenen (i skikkelse af en journalist) på, så vælger man en hurtig og henkastet forklaring.

Hustom har baseret sin film på en noget omstændelig roman af Richard Condon, og da Condon ikke er nogen synderlig god forfatter, og da han ovenikøbet har været med til at skrive manus, er det næppe urimeligt at konkludere, at John Huston er kunstneren, den egentlige skaber af filmens kvaliteter, selv om Huston generøst roser Jack Nicholson og Kathleen Turner til skyerne.

Som de fleste vel nu ved, er filmen en mafia-historie, en art omvendt Godfather-fortælling, hvori den sorte humor, det parodiske, det satiriske i hvert fald for tre fjerdedele af filmens vedkommende gennemføres konsekvent.

Kun hen mod slutningen i den lidt for lange film kniber det for Huston at holde tungen helt lige i munden i skildringen af den italienske hitman Charley Partanna (Jack Nicholson) og hans forelskelse i og efterfølgende sære samliv med en kvindelig *enforcer* af polsk afstamning (Kathleen Turner). Da det er en historie om, at alle snyder alle, at ære er en by i Rusland, og penge det eneste der tæller, har Huston ladet Nicholson overspille ganske vittigt, og i begyndelsen tror man, at denne mafiahitman er noget af en dumpap, senere fornemmer man, at han snarere er, hvad vi herhjemme vel kalder bondesnu. Nogle gange er han aller mest snu, når han ligner salig Stan Laurel, og når han med overdreven Little Italy-udtale parodierer Hollywoods italienske gangstere.

Over for ham er Kathleen Turner i sammenhængen sofistikeret og svært aflæselig i sin rolle som Charley Partannas store kærlighed, og det er forståeligt, at Huston om hende siger: »Superb. I don't think there's any question she's a major actress. She's got it all. It's the kind of acting you're born with; it's not learned, it's channeled and, my God, it flows.«

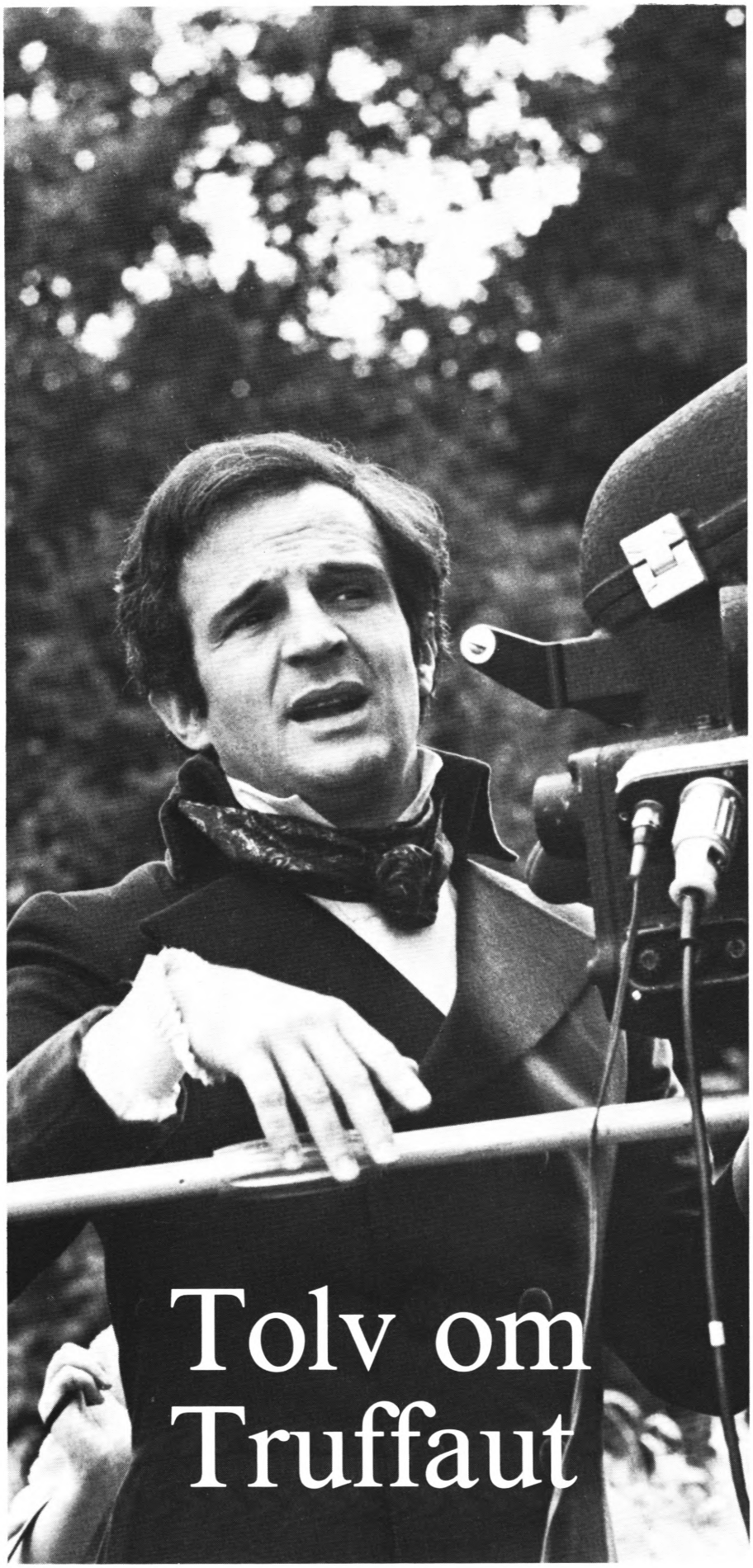
Og filmen som helhed flyder, roligt og helt i sit eget tempo, der er så fjernt fra det hektiske og forcerede tempo, som TV synes at have påtvunget så mange amerikanske film i firserne. I »Prizzi's Honor« er der tid til at fordybe sig i personerne og i miljøerne, af og til så meget, at man næsten tror, at det hele skal tages alvorligt, hvorefter Huston som en erfaren domptør bringer os på plads med en drilsk drejning af historien. Bagefter fornemmer man, at John Huston hele tiden har vidst, hvor han havde os tilskuere – og at han fra sin ophøjede know-it-all position nok engang tillader sig at bryde ud i en olympisk latter over tilværelsens absurditet, og han har derfor bevaret romanens ironisk placerede Antigone-citat om skæbnens grumme ironi. Hvorved filmen også falder på plads som en naturlig forlængelse af Hustons samlede produktion i øvrigt.

Det hele er afslappet morsomt, og det er nok først og fremmest som et divertimento, man skal betragte filmen, der ikke fortæller noget egentlig nyt, men som til gengæld fortæller det gammelkendte med raffinerede variationer.

Per Calum

John Huston instruerer Jack Nickolson og Kathleen Turner

FAMILIENS ÆRE
Prizzi's Honor. USA 1985.
P-selskab: ABC Motion Pictures. **P:** John Foreman. **P-sup:** Jon Kilik. **P-samordnere:** Grace Blake, Dorothy McGowan. **P-ledere:** Donald C. Klune, Thomas John Kane. **Instr:** John Huston. **Instr-ass:** Christopher Griffin, Randi Rosen, Scott Cameron. **Manus:** Richard Condon, Janet Roach. **Efter:** Roman af Richard Condon, »Prizzi's Honor«. **Foto:** Andrzej Bartkowiak. **Kamera:** Graig DiBona, Joe Marquette. **Farve:** DeLuxe. **Klip:** Rudi Fehr, Kaja Fehr. **P-tegn:** Dennis Washington. **Ark:** Michael Helmy, Tracy Bousman. **Dekor:** Bruce Weintraub, Charles Truhan. **Sp-E:** Connie Brink. **Kost:** Donfeld. **Musik:** Alex North. **Tone:** Richard Shorr (design), Michael Redbourn, Catherine Shorr, Dennis Maitland, Art Rochester, Dan Wallin, John T. Reitz, David E. Campbell, Gregg C. Rudloff.
Medv: Jack Nicholson (Charley Partanna), Kathleen Turner (Irene Walker), Robert Loggie (Eduardo Prizzi), John Randolph (Angelo »Pop« Partanna), William Hickey (Don Corrado Prizzi), Lee Richardson (Dominic Prizzi), Michael Lombard (Filargi »Finlay«), Anjelica Huston (Maerose Prizzi), George Santopietro, Lawrence Tierney, C. C. H. Pounder, Ann Selepegno, Vic Polizos, Dick O'Neill, Sully Boyar, Antonia Vasquez, Tomasino Baretta, John Calvani, Murray Staff, Joseph Ruskin, Ray Serra, Seth Allen, Dominic Barto, Teddi Siddall, Tom Signorelli, Raymond Iannicelli, Stanley Tucci, Themi Sapountzakis, Debra Kelly, Scott Campbell, Beth Raines, Michael Sabin, Michael Tuck, Michael Fischetti, Kenneth Cervi, Marlene Williams, Joe Kopmar, Erasmus »Charlie« Alfano, Peter D'Arcy, Thomas Lomonaco, Bill Brecht, Enzo Citarelli, Theodore Theoharous, John Codiglia, Henry Fehren, Alexandra Ivanoff, Skip O'Brien, Jonathan L. Arland, Reuben Gonzalez, Luis Accinelelli, Danielle Frederich.
Længde: 129 min. **Udl:** ASA-Panorama. **Prem:** 4.11.85 – Palads + ABCinema + Royal (Århus).



Tolv om Truffaut

Francois Truffaut, en af den moderne films største skikkelser, dør. Mindeord fylder avisspalterne, biografer tager igen hans film på plakaten, TV-stationer laver retrospektive serier – og et år efter hans død kommer en dansk bog om ham. Regnskabet skal gøres op. Holder filmene, holder vurderingerne fra dengang endnu eller giver det *samlede* værk anledning til nye synspunkter, nye fortolkninger?

Vi er ikke forvænt med filmbøger på dansk, så hatten af for udgiveren, forlaget Centrum og redaktøren *Iben Holk*, som har indsamlet, hvad kaldes for »tolv filmessays«, skrevet af mennesker, der har det til fælles, at de nærer en stor kærlighed til Truffaut og hans film.

En sådan, positiv i udgangspunktet, essay-samling har derfor den indlysende *fordel*, at den kan give frit løb for personlige oplevelser og synspunkter, skæve indfaldsvinkler, provokationer, rørstrømske og superlativiske ytringer, polemik, ja, hvadsomhelst. *Bagdelen* er, at en indsamling på disse præmisser – det oplyses at »de medvirkende Truffaut-kendere stort set selv har valgt deres område« og *ikke* en redaktion, kan resultere i gentagelser og mangel på homogenitet. Faren har været, at ikke alle ville eller magtede at skrive fra den personlige vinkel og dermed bringe nyt på banen.

For Truffaut-kendere og -elskere blandt læserne er der således mere stof, der bekræfter og gentager end stof, der rykker eller bevæger. For de mennesker, der er så lykkelige at skulle til at se Truffaut-film for første gang, vil læsningen være en lige så blandet fornøjelse, da bogen ikke er lagt til rette som en nytte-rettet, brugsorienteret (opslags)bog, hvor førstegangsseeren kan orientere sig før eller efter at have set en af filmene. En blandet landhandel er bogen således blevet med store skift i kvalitet og oplagthed. Hvor den er bedst, er den både oplysende og inspirerende, og det er ved disse bidrag, at jeg vil dvæle.

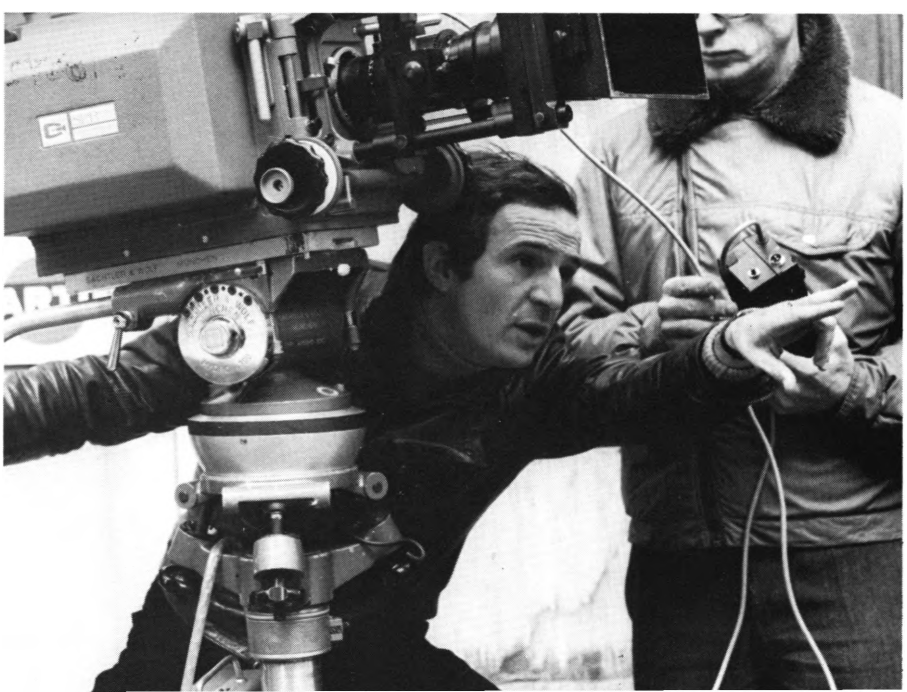
To af de tidlige film behandles overlegent og inspireret: »Skyd på pianisten«, som *Jørgen Stegelmann* skriver om og »Silkehud«, som *Anders Bodelsen* har genset. Begge holder de sig til filmene og nærer sig for at gå i detalje med sammenligninger med tidligere og senere film. Stegelmann erklærer til start, at han vil hæfte sig ved den fornyelse, som Truffaut bragte ind i filmkunsten. Derved polemiserer han fint inddirekte mod mange af de andre bidrag i bogen, hvor den tørt-pædagogiske gennemgang ofte tager overhånd i form af referater af temaer og udviklinger fra film til film. Stegelmann skriver »at Truffaut ikke revolutionerede det filmiske udtryk, men bragte det i fornyet kontakt med dets oprindelige rod, hele det samspil af billede og lyd, som vi kalder film«. Han redegør for, hvordan Charles Aznavour som »blev Truffauts første frygtsomme helt og kærlighedens første forræder hos Truffaut«. I begge de tilfælde i filmen, hvor det brænder på for pianisten, står denne af og kameraet med ham. Han går ud af stuen – og vi tilskuere med ham – da hans elskede

fortæller, hvordan den store impresario pressede hende til at gå i seng med ham, så pianisten kunne få sin kontrakt. Og da han er til optagelsesprøve hos samme, forlader kameraet pianisten ved døren for at understrege »at inderst inde var han helst sammen med os, langt borte fra karriere og enhver risiko«. Stegelmann skriver veloplagt let og indspireret om denne pragtfulde film.

Anders Bodelsen tager samme tråd op i sit essay om »Silkehud«, der for ham ved gensynet *nu* er en film om en ganske bestemt menneskетype. Bodelsen gør meget ud af – og det er spændende læsning – hvordan han dengang oplevede filmen, og hvordan den idag, tyve år senere, opleves helt anderledes. Set i lyset af, at forfatteren er blevet de to årtier ældre og af, at Truffaut gennemspillede dette tema om menneskетypen mange gange senere. Bodelsen refererer præcist filmen om dobbeltmennesket Pierre Lachenay, den flinke og rare og vidende litteraturkritiker; men også den initiativløse, den »Stundesløse« og »Vægelsindede«, manden der aldrig giver sig selv helt, men lader kvinderne være de udfarende. Bodelsen fortæller læserne, at han selv føler sig ramt af denne karakteristik og mener, at filmen må kunne ses som et af Truffauts mest selvbiografiske værker. »Silkehud«, der er blevet kaldt for en film, der fortæller, hvordan man skifter gear i en Citroën; er nærbilledernes film; skriver Bodelsen, fordi dens hovedperson aldrig kommer videre end til de nærmeste ting.

Lad mig herfra springe i kronologen frem til *Chr. Braad Thomsens* fremragende gennemgang af den sære, fascinerende og mesterligt beherskede »Det grønne værelse« fra 1978, hvor instruktøren selv spiller i hovedrollen og hvor alle kunne se, hvor fremragende og udtryksfuld en skuespiller Nathalie Baye er. Filmen forvirrede det trofaste Truffaut-publikum med sit sortsyn, sin meget personlige tone, sin morbiditet, der lå kilometerlangt fra tidligere tiders forvirret-charmerende-selvsuttende Jean-Pierre Leaud-film (når der ses bort fra »Ung flugt«). Det var jo netop *dette* billede af Truffaut, vi havde, når vi forlod Carlton, Alexandra og Dagmar i tresserne og den første halvdel af halvfjerserne: De legende let fortalte, fremragende spillede, charmerende og morsomme kærlighedsfilm, de gennemprofessionelle film, der fortalte om mennesker, der rodede lidt rundt med følelserne, uden at det rigtigt blev smerteligt. Det var en tid, hvor *Godard* var i gang med sin nedtælling til nul og hvor *Chabrols* film blev stadig mere misantropiske. Nu, hvor tilbageblikket skrues på, tror jeg mange vil give Braad Thomsen ret i at »det er meget misvisende, når Truffaut i så mange år havde ry for at være en livsbekræftende, optimistisk besynger af kærligheden, for det har han aldrig været ... Hvis Truffaut nogen sinde har udtrykt en lykkelig og livsglad forelskelse, så er det Truffauts egen forelskelse i filmmediet...«

Braad Thomsen taler om smerte, bitterhed og dyb fortvivlelse i forbindelse med Truffauts beskrivelse af menneskelige forhold og i et tilbageblik, ikke alene på »Det grønne værelse«, men også på det uafrysteligt passionerede mesterværk »Kvinden overfor«, de to litterære værker »De to englænderinder« og »I kærlighedens lænker«, for ikke at tale om de to ovennævnte »Skyd på pianisten« og »Silkehud«, får Truffauts film netop dette skær over sig. Det har selvfølgelig været der hele tiden, men den stilistiske udvikling Truffaut gennemlevede siden »Ung flugt«, hvor *det* at ville fortælle en historie tilsyneladende var i centrum, har utvivlsomt stået i vejen for eller måske bevidst camoufleret den tragiske tone i hans film. Han forholdte sig kærligt og kritisk til sine personer, tog afstand fra dem undertiden, for det meste med en distance – tænk på, hvor ofte Truffaut lægger en fortæller ind i sine film. En anden grund til at *denne* side af Truffaut ikke er kommet særligt tydeligt frem før, skyldes vel den evige sammenligning ham og Godard. I de *cinéphiles* kredse er det sidstnævntes markante udvikling væk fra den kommercielle film, som har taget opmærksomheden og høstet anerkendelsen, hvor den truffautske lidenskab er slået indad, har ligget skjult i fortællingerne. Akkurat som man nu, med hans seneste film, såvel »Fornavn Carmen« som »Je vous salue, Marie« kan ane, hvor meget af den romanstiske filmkunstner Godard, man oversåa i hans personligt politiske pejlinger af tiden, ser man nu, hvor ensidigt Truffaut er blevet betragtet.



Jeg har nævnt tre indlæg i bogen af høj kvalitet. Det fjerde skal også nævnes, nemlig *Johs. H. Christensens* utroligt velskrevne og veldisponerede gennemgang af »De to englænderinder«, en tematisk analyse, som får denne læser til utålmodigt at håbe på et snarligt gensyn med denne film, som fik en underlig modtagelse, også af undertegnede, ved sin fremkomst.

De andre bidrag ydes af *Bo Tao Michaëlis;* der skriver lidt studentikost og smart; og egentligt fjernt; om Antonie Doinelserien, *Marianne Rosen* der efter mit temperament går alt for littereært tungt til værks i forhold til den filmisk legende og virtuose »Jules og Jim«, *Peder Grøngaard*, som skriver udmærket oplysende om Fahrenheit 451«, for så i anden del at give et noget akademisk tema-overblik over instruktørens værk. Hvis dette overhovedet hører hjemme i denne bog, der ellers går fra film til film, burde det i, øvrigt redaktionelt ikke have været placeret midt i men et helt andet sted i bogen. Og i den forbindelse er det tid at brokke sig over, at bogen ikke hjælper læseren med et titelregister, som kunne hjælpe rundt i bogen, når der nu er så mange af forfatterne, der refererer og sammenligner og trækker linier fra den ene film til den anden.

Peter Kierkegaard skriver refererende, lidt tørt om »Den vilde dreng«, *Morten Piil*, hvis nekrolog fra dagbladet Information i øvrigt bruges som en slags introduktion i bogen, behandler lidt let »Den amerikanske nat« og »Den sidste metro«, de to hyldester til filmen, henholdsvis teatret. Det er interessant at læse *Bodil Bierrings* grundige artikel om »Historien om Adèle H.«, hvor hun sammenligner instruktørens dokumentariske udgangspunkt med den filmiske historie om den berømte forfatters datter og hendes ulykkelige skæbne; *Susanne Fabricius* er ligeså grundig i sin indføring i »Manden, der elskede kvinder« og »Kvinden overfor«, men i begge tilfælde kunne man have ønsket sig lidt mere »jeg synes, mener og oplever« og lidt mindre »det fremgår således«. Endelig har *Peter Refn* talt med *Henning Carlsen* om dennes kendskab til og venskab med Truffaut. Det kommer ikke rigtigt ud over det anekdotiske og kærligt erindrende, men det er måske netop pointen, at *mennesket* Truffaut var der ingen, der rigtigt kom på tæt hold af.

Tue Steen Müller

GROUCHO FOR ELITEN

MARXIMAL NYDELSE

Hvis salig Groucho Marx tilfældigvis skulle have overhørt en diskussion om Poul Malmkjærs seneste bog, 'Marx for viderekomne', og opfanget en – i sammenhængen – ganske relevant kommentar, som »Den er ikke lang nok«, så kunne samme Groucho mageligt have svaret: »Muligvis, men det er der ikke noget at gøre ved. Under de givne omstændigheder kan den ikke være længere, skat.«

Fræk og provokerende var Groucho Marx nemlig – og ikke så få gange havde han ret. Ikke mindst i dette. Malmkjærs bog er alt, alt for kort.

'Marx for viderekomne' er en bog om et nok så afgørende og indflydelsesrigt medlem af familien Marx (kendt fra scene og på disse breddegrader ikke mindst filmlærredet). Og i bogens indledning understreger Malmkjær, at han udtales 'grautjo' – og ikke noget som helst andet. Det mindste en person i hans klasse kan forvente er dog, at man udtaler hans berømte navn korrekt. Men det antydes i bogens titel, at det ikke *alene* er en bog om Groucho. Det er en Marx-bog – blandt reolkilometer andre, dog fortrinsvis på engelsk – og den hverken er, eller regner med at være, den endelige bog om filmhistoriens største og mest opfindsomme komikere. Bogen er en munter hilsen i en kuldslået tid, hvor der er langt mellem snapsene, og den er et nok så levende bevis på, at der stadig er liv i Marx – også ham, der kun havde et malet overskæg.

Groucho, Chico, Harpo og – ind imellem – Zeppo (derimod aldrig Gummo og Manfred på film) udgår de uforlignelige Marx Brothers. De gjorde det sjovt at gå i biografen i 30'erne og 40'erne, og de gjorde det med sådan en gennemslagskraft, at de af os, der bare var en småsjofel tanke i daværende tidsrum, den dag i dag har svært ved at finde deres arvtagere, endsige ligemænd/k. Af økonomiske, og snesevis af andre lige så irrelevante, årsager er disse blændende kunstnere nu til dags henvist til fjernsynets fjern-syn – sort/hvide strimler på det lille husalter, eller de trykte bogstavers sikkerhed mod forglemmelse. Og så hjertelig en tak til livredder P. Malmkjær.

Poul Malmkjær, og andre med ham, holder Marx Brothers i live. Han har i sin bog formået og forstået at omsætte 'marxismen' til dansk:

Groucho: (til en kvinde, naturligvis) »Hør, min lille bly viol. Og jeg mener bly. Ca. 100 kg. bly!«

»Jeg glemmer aldrig et ansigt, men i Deres tilfælde vil jeg gøre en undtagelse.«

»Chicolini her ser måske ud som en idiot, og han lyder måske som en idiot, men tag ikke fejl af ham. Han *er* virkelig en idiot!«

Til en teaterproducent, hvis stykke Groucho netop har overværet: »Jeg så stykket under uheldige omstændigheder. Tæppet var oppe.«

Bestilling af dessert på en restaurant: »Tjener! Har De andre nøddekager end kokken?«

I sin bog løber Malmkjær styrtløb – men han gør det som en mester og med en kenders sikkerhed – gennem Grouchos liv og virke. Vi får det ene fremragende eksempel på hans vid og bid, hans sønderlemmende satire og umådeholdne humor. Malmkjær giver eksempler på hans brevskriverier, på hans verbale forhold til kvinder og til alderdommen.

Groucho Marx

Malmkjærs bog handler om Groucho, men også om 'alle' de andre. Selv om den jordfræsende, lavt cigarførende bror var den angribende og den storskrydende i broderskabet, så kunne han alene fungere, hvis han havde vægge eller – endnu bedre – menneskelige ofre til at spille sine fiffigt skruede sproglige bolde op imod.

Det er prisværdigt – og det må ha' været umanerligt svært – at fordanske en stribe af Grouchos elegante ord-saltomortaler. Der har tydeligvis ikke alene været tale om en oversættelse, Malmkjær har måttet gen-digte, og det har han i denne bog gjort med lige så sprudlende vitalitet, som han gjorde det i sine to foregående bøger om henholdsvis W.C. Fields og Mae West.

Utilfredsheden med bogen ligger primært i, at den er for kort. Malmkjær har foretaget en nødvendig selektion – og den kan man være enig eller mindre enig med ham i – men han må have foretaget svære valg. Han har jo også været oppe imod det, globalt set, fattige danske sprog, og 2-3 steder har han kapituleret og bragt citater på engelsk – de er også *uoversættelige.* Det skal være ham tilgivet, for de er forståelige, og samtidig må man vel anstændighedsvis notere sig, at Malmkjær i sin bog har haft mulighed for at vælge mellem sagt, talt og skrevet materiale fra Groucho, som er i topklasse. I sin disposition af bogen må det have været fra-valg, der har været nøgleordet. Men det er jo også vanskeligt.

Det skinner igennem hele bogen, at Malmkjær har meget mere på hjertet, han har mange flere historier om Groucho og hans brødre at fortælle. Han har måttet diciplinere sig gevaldigt, hvad der naturligvis gør bogen fragmentarisk og sine steder længde-springende. Malmkjær starter bedst. Kronologisk og krydret med det ene mesterlige citat efter det andet gennemgår han brødrenes første tid – som i sine tidligere bøger mixer Malmkjær citater med informationer i en homogen blanding. Senere har han haft 'travlt'. En så glorværdig karriere, som Marx Bros har haft i film- og teater-historien, lader sig kun med store vanskeligheder omfatte af 73 sider. Heldigvis undgår Malmkjær at give sin bog et indforstået præg. Man behøver ikke som læser at have mødt de brave brødre før (på skærm eller lærred) for at kunne nyde bogen i fulde drag. Den er på trods af sin titel langt fra kun for 'viderekomne'. Den kan værdsættes af regelrette nybegyndere.

Der er gode credits og henvisninger bag i bogen, men lidt mere konsekvens i anvendelsen af engelske og/eller danske titler på filmene, i bogens tekst generelt, havde været at foretrække.

Lidt vemod giver bogen også indirekte anledning til. Groucho og hans humor er ikke dér, hvor den burde være: På det store, hvide lærred. »Star Wars,« »Skum,« Stallone og Streep har presset Marx'erne ud i bogreolerne, ned i skrivemaskinerne. Sådan er den barske (film)natur.

Man kan godt leve uden Malmkjærs bog om Groucho Marx. Men hvorfor i al verden skulle man dog det??? Den er morsom, umiddelbar tilgængelig og billig (hvilket er en god ting i disse tider). Der findes så at sige ikke ret mange anvendelige argumenter for ikke at anskaffe sig 'Marx for viderekomne'.

Som Malmkjær skriver i bogen, citerende Nicolas Chamfort:

»Ingen dag er så spildt som den dag, da man ikke lo!«

Den dag man læser 'Marx for viderekomne' er med garanti ikke spildt.

Claus Hesselberg

»Marx for viderekomne.« Udvalgt, oversat og kommenteret af Poul Malmkjær. Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck 1985. 73 sider. Kr. 39.50.

FØLELSER AF HAD OG KÆRLIGHED – STREGER TIL ET PORTRÆT AF MAURICE PIALAT OG HANS FILM

JAN KORNUM LARSEN

»De smukkeste film i verden foregår altid før »Klar til optagelse« og efter 'Klip'«

Det gode ved Maurice Pialat er, at man aldrig kan vide sig helt sikker på, hvor man har ham. Uforudsigeligheden er så at sige blevet hans varemærke. Derfor vil jeg ikke i denne artikel prøve at lave en udtømende »analyse« af ham og hans film, men blot prøve at afstikke nogle spor, antyde hvordan det kan hænge sammen.

En ting kan man dog være nogenlunde sikker på: Hvis tingene forløber som de *plejer* at forløbe, vil Pialat være utilfreds. Selv når velmenende interviewere – der som regel for længst er blevet advaret om hans ikke altid lige venlige måde at opføre sig på – nævner, at de synes hans film er gode, svarer han usvigeligt sikkert, at han bestemt ikke er enig med dem. Nogle gange mener han ligefrem, at de aldrig skulle have været lavet. Eller han nøjes i at blødt øjeblik med at give udtryk for at filmene ihvertfald ikke er blevet således, som de burde være – hvilket skyldes at enten han selv, teknikerne eller skuespillerne har været dårlige og uoplagte.

Hvis han endelig går med til at indrømme, at en af hans film ligefrem er *god* og at den sikkert vil blive set af mange mennesker – således som det var tilfældet med hans seneste »Police«, der efter sigende skulle dukke op herhjemme engang efter jul – nævner han i samme ånderag, at det kun er »gode« film, der trækker mange mennesker. De »rigtig gode« er der ingen der vil se, fordi de rokker for meget ved folks forestillinger om verden.

Jeg havde selv fornøjelsen af at »opleve« Pialat ved dette års Venedig festival, hvor han opførte en veritabel *happening* sammen med Gérard Depardieu – der spiller hovedrollen i »Police«. Og det bemærkelsesværdige var, at det der skete under pressekonferencen ingenlunde var ment som et *publicity* fremstød. Det var derimod noget så sjældent som et udslag af ikke at kunne ånde i den på mange måder beklumrede atmosfære af pænhed og ligegyldighed, der råder sådanne steder. Pialat og Depardieu kunne ikke forstå, at mediefolkene accepterede dette. Og det kunne mediefolkene heller ikke, nu da de ligefrem blev spurgt.

Men det varede nok ikke så længe.

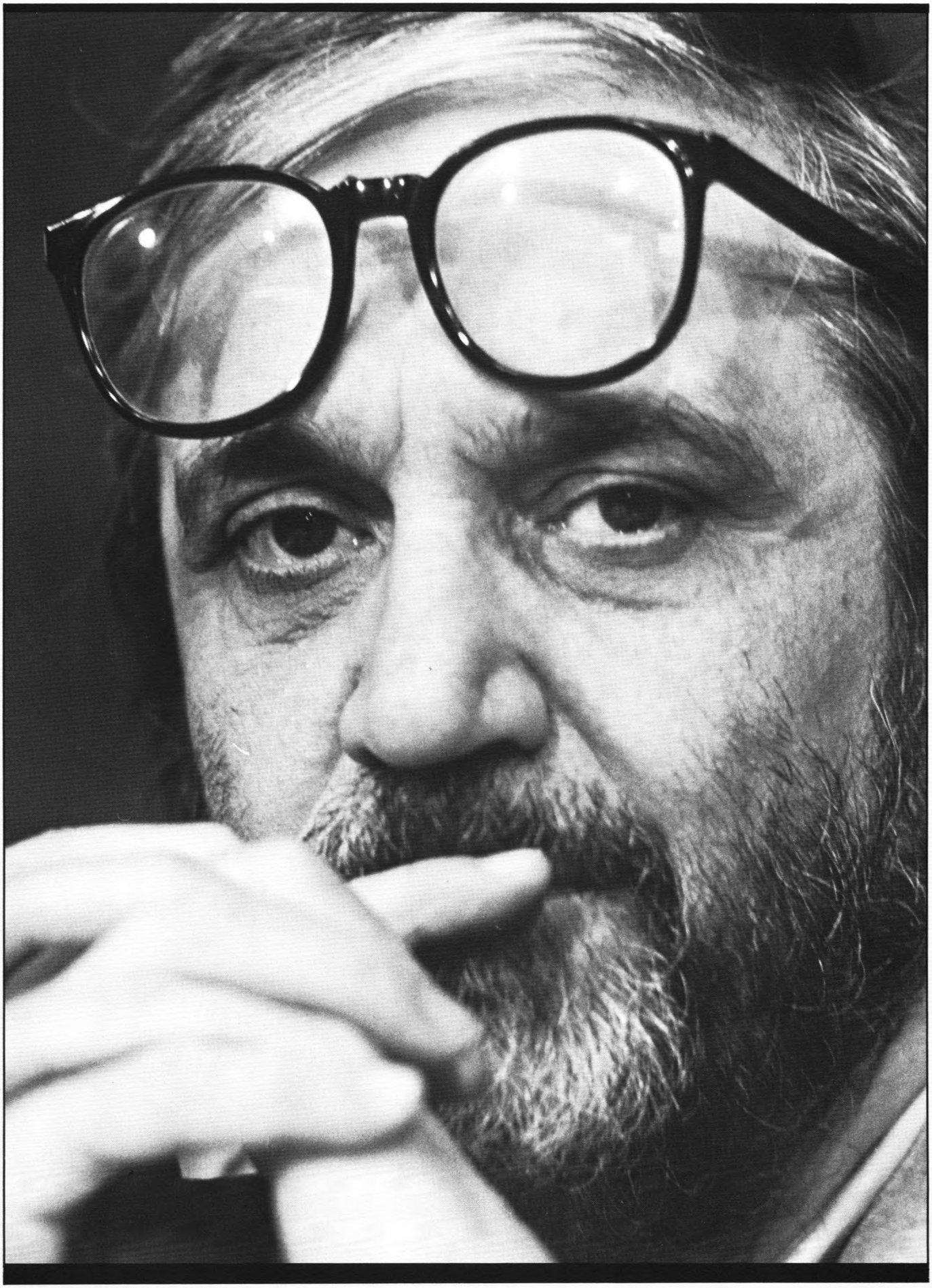
Pialat hører ganske enkelt ikke til racen af *tilfredse* mennesker. Han slår sig aldrig til tåls med tingene som de er. Det kan utvivlsomt ses som en slags 'fejlkonstruktion'. Man kan irriteres over det, eller frydes over det. Alt efter temperament og livsholdning.

Men ligegyldigt er det ialtfald ikke. Og alene derved adskiller Maurice Pialats film sig fra 90 procent af alle øvrige film, der laves rundt omkring.

Hvis man ønsker at finde ud af, hvad det egentlig er, Pialat vil med sine film, er det ganske givtigt at se på, hvordan optagelserne forløber. De er nemlig helt særlige. Og det hjælper også til at finde ud af, hvorfor man ofte oplever hans meget *negative* indstilling som noget udpræget *positivt*. Man kunne heller ikke lade være med, i forbindelse med »Venedig affæren«, at studse over den utrolige ømhed og beskytte-iver, Depardieu gav udtryk for overfor Pialat. Trods alt var det ikke mere end seks år siden, disse to mennesker nærmest lå i strid med hinanden. I forbindelse med »Loulou«, som de lavede dengang, undlod Pialat nemlig ikke at gøre opmærksom på, at han mente Depardieu var en teknisk dygtig skuespiller, men at han ikke rigtig *gav* noget af sig selv – han nærmest »forlod« optagelserne i utide, længe før filmen var færdig. Og Depardieu hører ikke til dem, der oftest bliver skældt ud i fransk film. Som regel er det ham, der skælder instruktørerne ud for uduelighed!

Men i mellemtiden havde han altså ændret mening.

Og hvad der sker, helt præcist, når Pialat laver film, har fotografen Jacques Loiseleux på fortræffeligste vis beskrevet. »Loulou« var hans første film for Pialat; sidenhen har han været fotograf på såvel »A nos Amours« og »Police«, Men samarbejdet begyndte på denne vis: »Pialat havde haft nogle ærgrelser med flere forskellige fotografer. I løbet af 4-5 ugers optagelser, havde han allerede benyttet tre filmhold, uden at der var kommet noget særligt ud af dét. På et tidspunkt foreslog producenten Yves Gasser – som jeg tidligere havde arbejdet for – at de skulle prøve mig. Hvilket Maurice tog ham meget ilde op. I en sådan grad, faktisk, at da jeg troppede op og stødte på ham i en eller anden korridor – han havde ikke ventet, at jeg skulle starte *så* hurtigt – måtte han låse sig inde i et værelse, hvorfra det tog et kvarter



Maurice Pialat

at få ham til at komme ud igen . . . De første dage talte han end ikke til mig, og han gav ordrer via sin assistent – som jeg dog lykkeligvis kendte i forvejen.

Pialat beordrede mig til at belyse en scene som »dagslys«, hvilket jeg selvfølgelig så gjorde. Hvorefter han – direkte henvendt til mig – sagde: »Udmærket, men denne her scene skal altså foregå om natten!«

Vi begyndte så at ændre det hele, og klokken seks om aftenen var vi atter klar til optagelse.

»Det var åndsvagt, dét jeg sagde før,« fortsatte Pialat derpå, »jeg synes alligevel, vi skal optage som »dagslys«. »Jeg er sikker på, at han i dette øjeblik var overbevist om, at jeg ville forlade stedet øjeblikkeligt. Men det gjorde jeg ikke. Jeg tilkaldte producenten, og vi sørgede for at få nogle ekstra folk og noget ekstra materiel, thi i mellemtiden var det blevet mørkt, og vi havde brug for mere lys.

Klokken halv ni var dekorationen oplyst, som om det var klart solskin. Så gik vi hen og spiste middag, hvorpå vi, klokken ét om natten, optog en vidunderlig scene.«

Bemærkelsesværdigt nok foregår mange af de helt centrale scener i Pialats film, mens personerne sidder ved et middagsbord. Måske har det en særlig virkning på ham.

Men ihvertfald begyndte Pialat *ikke* at takke Loiseleux for det gode arbejde, han havde præsteret. Han begyndte dog at tale med ham og bad endog om råd i nogle tilfælde. Senere hen – efter en lignende problematisk optagelsesdag – ringede Pialat til sin producent for at skælde ham ud, fordi han ikke allerede tidligere havde påtvunget ham denne fotograf.

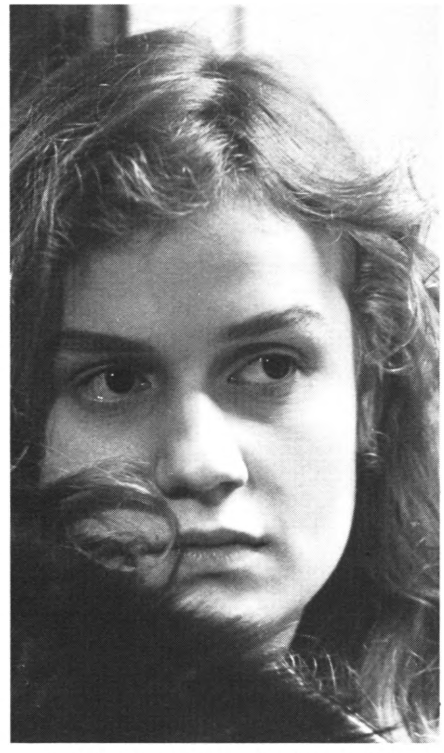
Alt dette resumerer Loiseleux ved at sige, at Pialat konsekvent benytter sig af en *negativ* facon for at gøre det muligt for andre at udtrykke sig *positivt*. Han siger således ofte: »Lad være med at gøre dét«, hvorefter man altså bør kunne finde ud af, hvad man skal gøre i stedet. Hans holdning går i retning af at sige »Lad være med at stå op« når han faktisk ønsker, at man skal sætte sig ned.

Dette rummer selvfølgelig alle muligheder for at blive uvenner med ens omgivelser. Og hvis Pialat havde været talentløs, var der selvsagt ikke blevet nok mennesker tilbage til, at han overhovedet kunne lave film. Fordelen er, at hverken han selv eller hans medarbejdere får blot den mindste mulighed for at falde tilbage til ren rutine. Hvis der er blot en antydning af overfladiskhed, skal folk nok få det at vide. Og selvkritik ligger som sagt heller ikke Pialat fjernt.

Karakteristisk nok foretrækker han – der oprindeligt havde ambitioner om at blive en god maler – til hver en tid de lidt *aparte* Douanier Rousseau og Van Gogh frem for en stilistisk virtuos som Picasso. Og han føler sig ligeledes mere i slægt med Marcel Pagnol og Renoirs uprætentiøse ægthed, end med f.eks. Ny bølge-instruktørernes undertiden noget teoretiserende måde at anskue virkeligheden på.

Ligesom Gérard Depardieu ynder at distancere sig fra enhver form for intellektualisme ved at benævne sig selv som *»acteur paysan«* – bonde-skuespiller – kunne man meget vel kalde Pialat for en »bondeinstruktør«. Begge lægger enorm vægt på at bevare den åre at følsom brutalitet og vulgær oprindelighed, som de føler forbinder dem med det ægte, levende Frankrig. I modsætning til Paris' intrigante pseudoverden.

For at afrunde dette bør man nok lige nævne, at Pialat nærer meget lidt varme følelser overfor Godard, Truffaut, Chabrol, Rohmer og de øvrige instruktører fra *La Nouvelle Vague*. Grunden hertil er, at han – der er nogenlunde lige så gammel som de – betragter dem som en slags kammeratskabs*mafia*, der sørgede for at de selv kom til at lave film, men samtidig derved udelukkede en masse andre – og deriblandt . . .Maurice Pialat.



Sandrine Bonnaire, der debuterer i »Tillykke med kærligheden«, er allerede blevet den nye store skuespillerinde i fransk film

Der er ingen grund til at gøre Maurice Pialat til en engel. Det fascinerende ved ham er netop, at han er så menneskelig og besidder gode og dårlige sider, der imidlertid blot undertiden er forstørret helt ud i det groteske: Hvor vi andre bliver lidt kede af det, fordi tingene ikke opfører sig som de burde, gik han efter eget udsagn tidligere ud og *græd;* hvor vi bliver agressive, begynder han at tæve løs og hvor vi – sjældent, naturligvis – stiller os tilfreds med noget der ikke er helt godt nok, *pines* Pialat til stadighed over det mislykkede. Tillader sig ikke at glemme. Hvilket selvfølgelig gør dét at eksistere som instruktør og kunstner til en smertefuld affære, således som det fremgår både af Pialats færdige film og af beretningerne om, hvordan det går for sig under optagelserne. Det ene kan ikke adskilles fra det andet af den simple grund at følelserne må skabes som virkelighed i virkeligheden, førend de kan blive til virkelighed på lærredet.

Kompromisløshed og unødvendig omgang med skuespillere og teknikeres behov for at dele deres eksistens op i job og privatliv? Jovist. En art følelsespornografi kunne man også kalde det, hvis det ellers var sådan, at dette blot indebar begrebet »nøgen udlevering«. Men det er sandelig også yderst nødvendigt, at der af og til er nogle, der insisterer på den *ægte* vare i en verden hvor man dårligt nok kan genkende den, når man ser den.

»Man kan ikke fortælle noget til folk, der ikke har noget at fortælle«

Maurice Pialat er født den 21. august 1925 i Puy-de-Dôme i den franske provins. Som tre-årig flyttede han sammen med sin familie til Paris, hvor han pænt gik i skole, indtil han var blevet færdig med gymnasiet. Derefter bestemte han sig så for enten at blive arkitekt eller maler, gik på forskellige akademier og begyndte at udstille – uden dog at kunne leve af det. Faktisk gik der en halv snes år, hvor han hutlede sig igennem i overensstemmelse med de bedste forestillinger om unge kunstnere. Nogenlunde samtidig med Den Ny Bølges gennembrud begyndte Pialat at lave små kortfilm, bl.a. »L'Ombre familière« som han lavede til fransk TV, »L'Amour existe« – i 1960 – »Jannine«, en komedie hvortil den senere så kendte Claude Berri (Den gamle mand og drengen) havde skrevet dialogen; kortfilmen »Maître Galip«; TV-reportager i 1963-64 fra rejser i Saudi-Arabien og i Tyrkiet og først i 1968, da Pialat var 43 år gammel, debuterede han med spillefilmen »L'Enfance nue« (Den nøgne Barndom) der oprindeligt skulle have været en dokumentarfilm om adoptionsbørn, men som endte med at blive en fiktionsfilm, hvor personerne kom til at *spille* deres egne roller.

Autenticitet har fra begyndelsen været et dominerende træk i Pialats film.

Derpå gik der fem år, før han næste gang fik lejlighed til at lave film. »Nous ne vieilirons ensemble« (Vi bliver ikke gamle sammen) er efter alt at dømme den mest selvbiografiske af Pialats film: Han valgte skuespilleren Jean Yanne til hovedrollen som den mutte, egoistiske, brutale, men samtidig også blide, selvhadende og kærlighedshungrende filminstruktør Jean, fordi Yanne lignede Pialat selv. Det er bestemt ikke noget smigrende endsige forskønnende selvportræt. Ikke desto mindre har Pialat flere gange sagt, at når folk udtalte sig om Jean, ramte det også nødvendigvis ham selv. Traditionen tro afholdt det ham dog ikke fra at erklære, at Jean

»Svagheden ved vor tidsalder er følelsernes tørhed«

Yanne var forfærdelig at arbejde med og at det kun skyldtes Yannes utrolige dovenskab, at der trods alt kom en slags *nerve* ind i filmen. Pialat var nemlig nødt til at klistre sedler med replikker op rundt omkring, fordi Yanne hverken gad lære dem i forvejen eller gad besvære sig med at improvisere undervejs.

Teknisk set domineres denne smertefulde kærlighedshistorie imellem Jean og Catherine (Marlene Jobert) af lange uklippede sekvenser, der giver indtryk af næsten at være dokumentariske. Ligesom Pialats øvrige film består »Vi bliver ikke gamle sammen« af en lang række opbrud, genforeninger, tilnærmelser og opgør, som virker meget stærke i deres desperate søgen efter ægthed i tonen og hvile i tilværelsen.

Filmen blev noget uventet – ikke mindst for Pialat – en pæn succes og tillod ham at komme i gang med sin næste film meget hurtigt. Et selvmordsprojekt, har han sidenhed beskrevet det som. Og hvem ellers kunne da også finde på at lave en film, hvor moderens kræftdød på det nærmeste udpensles. Med alt hvad dertil hører af selvransagelse, dårlig samvittighed og besynderlige reaktioner fra de pårørendes side. I »La Gueule ouverte« (Med åben mund, 1974) sker der eksempelvis det besynderlige for sønnen, at han, mens han opholder sig i forældrenes provinsby og venter på at moderen skal dø, oplever en voldsom stigning i sit behov for sex.

»La Gueule ouverte« er ubehagelig, men samtidig smuk (den er fotograferet af Nestor Almendros).

Derefter vendte Pialat tilbage til sine skildringer af unge. »Passe ton bac d'abord« (1978) – der som den eneste af hans film ikke har været vist herhjemme – handler om en gruppe gymnasieelever.

Ingen havde formentlig nogensinde troet, at Pialat skulle gå hen og få noget i retning af en succesfilm – selv om man faktisk godt af hans udtalelser i diverse interviews kan se, at han drømte om at blive en folkekær instruktør – men det fik han med »Loulou« fra 1980. Hvori han på ingen måde går på kompromis med sine krav om ægthed og konflikter, men hvor han benytter sig af *stjerner* som Depardieu og Isabelle Huppert i rollerne som den smålurvede proletar Loulou, der – en tid lang – får trukket den i grunden pæne middelklassepige Nelly ind i et forhold, som bestemmes af hans måde at leve på. »Loulou« er først og fremmest endnu en opvisning i følelsesudbrud gerne ledsaget af *fysiske* manifestationer som netop skuespillere af Jean Yanne, Philippe Léotard og Gérard Depardieus *massivitet* er i stand til at frembringe.

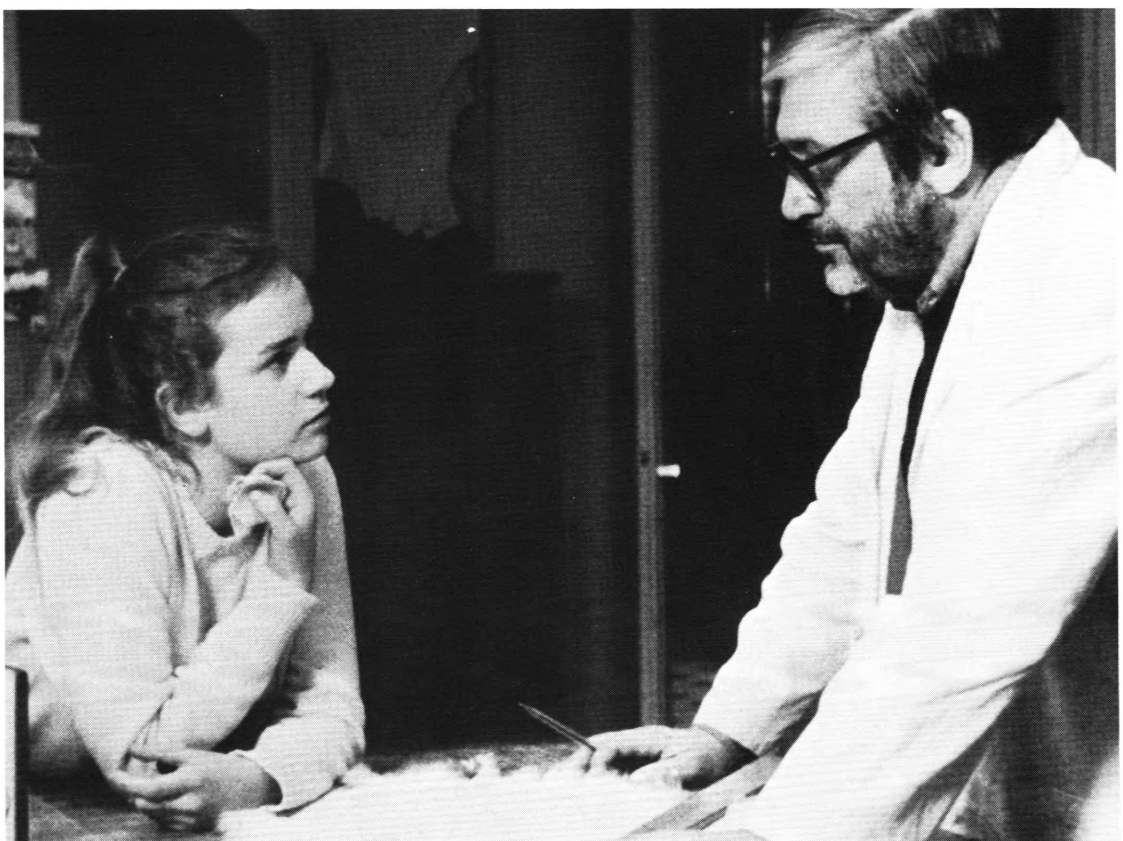
Følelsernes fysiske udtryk er i særklasse hos Pialat.

Noget af det, folk har svært ved at kapere hos Pialat, er hans manglende forsøg på blot at fortælle en historie og motivere sine personers handlinger på en måde, så de kan puttes ind i den normale psykologisk fortællende films kategorier. Det er de enkelte *sekvenser,* de enkelte *øjeblikke* mere end det samlede forløb, man husker fra hans film; disse øjeblikke, hvor følelserne kommer så stærkt til udtryk, at de resonerer hos tilskueren. Uden at virke udspekulerede og søgte, vel at mærke. Det hænder langt fra altid i de situationer, hvor man egentlig kunne forvente det. Og når dette er tilfældet, skyldes det igen Pialats særegne måde at lave sine film på. Han ved nemlig heller ikke, hvornår dét han søger dukker op. Derfor famler han sig frem under optagelserne og slår ud, lidt i blinde i håb om at *noget* i det mindste sker – og det er så i dette præcise øjeblik, fotografen og de øvrige teknikere skal være klar til at indfange, det der passerer.

Det kræver naturligvis en ganske særlig indstilling.

I »A nos Amours« (Til lykke med kærligheden) der netop er dukket op i Danmark med et par års forsinkelse, er det lykkedes Pialat for første gang at finde en kvindelig skuespiller, som for alvor kan rumme alle de modsætninger, der ellers kun findes i Pialats mange mandlige *alter ego'er.* Hvilket er bemærkelsesværdigt nok, i betragtning af at han tidligere har benyttet tre af fransk films bedste *actricer:* Marlene Jobert, Nathalie Baye og Isabelle Huppert, der imidlertid alle har virket som en forlængelse af samme, lidt undertrykte, ikke helt emanciperede kvindetype. Sandrine Bonnaire, derimod, som oven i købet debuterer i »A nos Amours« og kun er 15 år gammel på dette tidspunkt, evner at forene de meget voldsomme ekstremer i det pialatske følelsespektrum. Hun kommer faktisk til at fungere som en blanding af de mandlige og de kvindelige personer. Og måske er det derfor, Pialat, i en for ham aldeles uvant grad, har rost hende – i øvrigt med det pudsige resultat, at adskillige har hvisket i krogene om at han nok var forelsket i pigen; den gamle gris.

Når Suzanne (Sandrine Bonnaire) i »A nos Amours« så ofte går i seng med forskellige fyre, som hun gør, begrunder hun det med, at det er de eneste øjeblikke, hvor hun fuldstændig glemmer sig selv og alt omkring sig! Men hun fortsætter: »Bagefter



Sandrine Bonnaire sammen med Maurice Pialat. I »Tillykke med kærligheden« spiller de far og datter

begynder det hele bare igen, forfra . . . jeg gad vidst, om alle mennesker har det lige sådan som jeg?«

Denne brug af seksualiteten som en slags afledningsmanøvre i stedet for det, den burde være: en overførsel af ægte følelser, finder man både hos Phillippe (Philippe Léotard) i »La Gueule ouverte« og hos Nelly (Isabelle Huppert) i »Loulou«. Den er med til at gøre afstanden imellem mænd og kvinder så stor, at det truer med fuldstændig at umuliggøre 'almindelige', totalt oprigtige forhold. Samtlige Pialats film handler jo i virkeligheden om, at det *ægte* er umuligt at opnå, undtagen i små, fremprovokerede glimt. Som resultatet af utrolige anstrengelser.

»A nos Amours« beskriver netop, hvordan livet og relationerne er stivnet i filmens parisiske familier, der består af en despotisk far (Maurice Pialat selv), en hysterisk mor (Evelyne Ker), en rimeligt talentfuld søn med forfatterambitioner (Dominique Besnahard) og så datteren Suzanne, der befinder sig i en fase af sit liv, hvor *oprøret* for alvor har sat ind, med de velkendte og opslidende opgør som resultat. Nu har Pialat jo aldrig ligefrem været nogen stor tilhænger af *familier,* fordi de som regel repræsenterer noget stivnet og konfliktskyende. Og i denne film fremstilles livet i familiens skød bestemt heller ikke som særligt smigrende, endsige frugtbart. For mig at se – og jeg tror i høj grad at man må bedømme filmen subjektivt – er det væsentlige, at der er nogle enkelte, der har kraft og mod til at blive ved med at overvinde fristelsen til at slå sig til tåls med det lidet, tilværelsen byder dem. Filmen er én stor kamp; og det samme gjaldt naturligvis optagelserne, hvor f.eks. Evelyne Ker flere gange måtte fjernes fra Pialat med magt, for at undgå slagsmål; og hvor Dominique Besnehard også gik lidt vel hårdt til Sandrine Bonnaire.

Pialats film er en opfordring til at *bryde* med pænheden, venligheden og konventionerne. I tiltro til at der trods alt er noget bedre i vente end en langstrakt død i tavshed.

Og hvem har ikke af og til brug for et sådant incitament?

TILLYKKE MED KÆRLIGHEDEN
A nos amours. Frankrig 1983.
P-selskab: Gaumont/Les Films du livradois/FR3. **Ex-P:** Micheleine Pialat. **Instr:** Maurice Pialat. **Instr-ass:** Florence Quentin, Cyril Collard, Christian Argentino. **Manus:** Arlette Langman, Maurice Pialat. **Foto:** Jacques Loiseleux. **Klip:** Yann Dedet, Sophie Coussein, Valérie Condroyer, Corinne Lazare, Jean Gargonne, Nathalie Letrosne, Catharine Legault. **Ark:** Jean-Paul Camail, Arlette Langmann. **Musik:** Henry Purcel. **Sang:** »The Cold Song« af Klaus Nomy. **Tone:** Jean Umansky, Franois de Morant, Julien Cloquet, Thierry Jeandroz.
Medv: Sandrine Bonnaire (Suzanne), Dominique Besnehard (Robert), Maurice Pialat (Faderen), Evelyne Ker (Moderen), Anne-Sophie Maille (Anne), Christophe Odent (Michel), Cyr Boitard (Luc), Maite Maille (Martine), Pierre-Loup Rajot (Bernard), Cyril Collard (Jean-Pierre), Nathalie Gureghian (Nathalie), Guénolé Pascal, Caroline Gibot, Jacques Fieschi, Valérie Schlumberger, Tom Stevens, Tsilka Theodorou, Vanghel Theodorou, Pierre Novion.
Længde: 102 min. **Udl:** Copenhagen. **Prem:** 25.10.85. – Klaptræet.

Molly (Stine Bierlich) skrider ned igennem landsbyens hovedgade iført sit bedste Ofelia-skrud

DØDENS TRIUMF

ASBJØRN SKYTTE

Jon Bang Carlsens nye film handler om døden – døden som udfrielse, frigørelse fra blodsbånd og miljø, døden som et opgør med jordelivets trængsler og trummerum. I filmens første sekvens dør den unge helt, graveren John, to gange: først på teaterscenen som Hamlet i den lille landsbys amatørforestilling; straks efter i en bilulykke, hvor han tilsyneladende går op i flammer. Men kun tilsyneladende: døden bliver en triumf, for den er et bluffnummer, som gør, at John kan slippe væk til et nyt liv efter »døden« – ud i den vide verden.

Ind imellem denne åbning og lukning af filmen (livet går i ring) væver Bang Carlsen et handlingsspind i mange lag, der konstant kredser om dette tema. John er det lille samfunds graver, som sagt, og han har derfor konstant døden inde på livet. Han er også ensom, på kanten til at være landsbytossen, som alle andre gør nar ad, for hans mor er den frodige rengøringskone, Rita, en stor, tyk og varm kvinde, som ikke kan sige nej til mændene, og derfor kan alle sognets mænd påstå at være far til John – det uægte enebarn, og landsbyens eneste barn. I ham forenes uskylden, nysgerrigheden og drømmene – drømmene om kærlighed, udlængsel og et andet liv.

Til denne faderløse Hamlet kommer Ofelia, luderen Molly »inde fra byen« (den nærmeste købstad?), og hun bliver hans igangsætter, forløser, øjenåbner. Hun er smuk, hun er impulsiv og mystisk, og hun er bange (for døden), for hun er på flugt fra en sindsyg kunde, som dækker hendes nøgne krop til med hvide blomster. Måske har han mistet sin elskede og vil genoplive hende på denne måde? Måske er det Molly, der er bange for kærligheden?

Omkring dette par placerer Bang Carlsen en række skæbner, som kompletterer tematikken: Der er den gamle Lauritz, som simpelthen *vil* dø nu, men som ikke får sit ønske om at blive begravet i havet opfyldt; der er hans kone, Theodora, for hvem den dominerende ægtemands død bliver en udfrielse; og der er deres søn, Arne, som elsker sine køer højere end sine medmennesker i en sådan grad, at han nægter at sælge ud af dem, når bankerotten truer. Og der er fyrmesterens søn, buschaufføren Vagn, den tykke dreng, som ikke for alvor kan gøre op med sine gudsdominerede forældre; som aldrig opnår den store kærlighed; og som slår sig til tåls i flasken og drømmene.

Jon Bang Carlsens film er ingenlunde nogen entydig størrelse. Den er bygget op af mange sansningslag. Den røde tråd er indfletningen af Shakespeare's »Hamlet«, denne den største, blodigste og mest dødsfikserede af alle tragedier (»To sleep, to wake no more«) og i virkeligheden et uforeneligt fremmedelement i skildringen af dette lille, nøgne hjørne af Danmark – hvis det ikke var fordi Bang Carlsen så mesterligt elegant og vittigt får det bragt med ind på alle planer og helt ned i filmens centralnerve. Det er sindrigt gjort uden at virke udspekuleret, og bedst som det ligner en overfladebanalitet, drejes der en tak til og åbnes for nye betydningslag. Hos Shakespeare vandrer det menneskelige kranium (dødens grinende maske) fra kirkegårdsgraveren til Hamlets store monolog (og hvor er det godt, at præcist dén ikke citeres!) Hos Bang Carlsen forenes graveren og Hamlet i den samme person, men kraniet vandrer videre til Molly: »teach me what it's like to be dead« og til Moder Rita; »er det farmand, vi har her i dåsen, hva'?« På samme måde vikler Shakespeare's og filmens roller sig ind i hinanden: skolelærerens Polonius afsløres som rotten bag køkkendøren, og det er den livslystne Rita, der som Dronning Gertrude må konstatere, at »Alt levende må dø og må passere naturens sump på vej til evigheden.« På denne vej kommer netop den døde fars genfærd: dansk-amerikaneren, som vil begraves i sin hjemstavns jord, og som bliver Johns (Hamlets) nøgle til løsningen – den sporløse udfrielse til det nye liv (den vej, som Molly/Ofelia på sin egen facon er forsvundet ud ad tidligere i filmen).

I sin grundstemning bæres filmen af en særegen rytme: fyrtårnets blink og reklameskiltet for cirkelkaffe, der (elektronisk) knirkende svajer i vinden uden for den lille Brugs. Det er en rytme, der understreger det lille, lukkede og golde samfunds monotoni, og det modsvares endvidere af Vesterhavets bølgebrus og den konstante dryppen på krucifix'erne i kirke og kapel. Dette miljø er tegnet med knivskarp præcision, men for en gangs skyld i en dansk film (altså blandt dem, der handler om Danmark og danskere) er denne realisme ikke målet i sig selv, men kun en nødvendig forudsætning for at forløse den særegne fortælling, således at den bliver troværdig. Faktisk er der tale om et rendyrket ekspressionistisk, stiliseret billedunivers, hvor de fleste scener foregår om aftenen og natten, og hvor fyrtårnets blink blænder op og ned for tableau'erne. Farver, lys og stemning skifter frem og tilbage i et sindrigt mønster med stadigt nye facetter på den virkelighed, som ligger bagved.

Når John i sin dialog med Ofelia (»Er du ærlig? Er du smuk? . . .«) erklærer sin egen kærlighed til Molly, træder han ud af amatørskuespillerens rolle og sin egen ubehjælpsomhed. Pludselig får Shakespeare's ord ægte liv og bliver til poesi – disse fortættede øjeblikke, hvor sansningen står og vibrerer i luften, inden den straks efter afløses af et nyt, lige så fortættet øjeblik. På samme måde bliver Bang Carlsens billeder til fortættet poesi – blændende smukke, skarpt sansede synsindtryk fra det golde, vindblæste vesterhavs-landskab (han elsker de gryende øjeblikke, hvor nat bliver til dag og dag til nat). Og det er ud af disse billeder (grundstemninger), filmens univers vokser, og dens historie bliver til. Da Molly er forsvundet, står John om natten og ser ud af vinduet. Udenfor sidder hun og gynger, og ved siden af står en fuldt oplyst telefonboks. Han ringer til den, men hun tør ikke tage den og løber sin vej. I dette billedsprog kan drømmen og virkeligheden gå lige over i hinanden. Jesus kan stige ned fra korset, buschaufføren blive viet til en hel pigegarde.

Formen skaber indholdet. Modsætningerne smelter sammen til en uadskillelig enhed, og det er netop kunstens væsen!

Der er altså ikke bare tale om, at vi står over for en ambitiøs og vellykket dansk film; vi står over for en usædvanligt ambitiøs *og* sensationalt vellykket dansk film – mesterligt fotograferet af Alexander Gruszynski, kongenialt klippet af Anders Refn, og fint og dækkende spillet af den blanding af amatører og professionelle, som der efterhånden er tradition for herhjemme – og dens eneste (lille) tekniske brist – en ikke altid lige heldigt gennemført eftersynkronisering – er nok noget, man kan se, men ikke noget, man ænser.

Bang Carlsen er oppe at bide skeer med filmkunstens største, oppe på det plan, hvor det er utidigt at begynde at brokke sig, men hvor man kun kan lade sig suge ind og blive revet med – og bagefter sige: tusind tak. Normalt er det ikke rimeligt at holde dansk films eneste og særegne mester, Carl Th. Dreyer, frem til sammenligning; i dette tilfælde er det urimeligt *ikke* at gøre det. Det er en videreførsel af hans tradition, og i sit stemnings- og udtryksleje fremkalder filmen mindelser om såvel »Vredens Dag« som »Ordet«. Ikke forstået på den måde, at der er tale om epigoneri; Jon Bang Carlsen har helt sin egen skrift.

PS: Bemærk, at jeg overhovedet ikke har nævnt filmens titel – jeg synes, den er rædselsfuld.

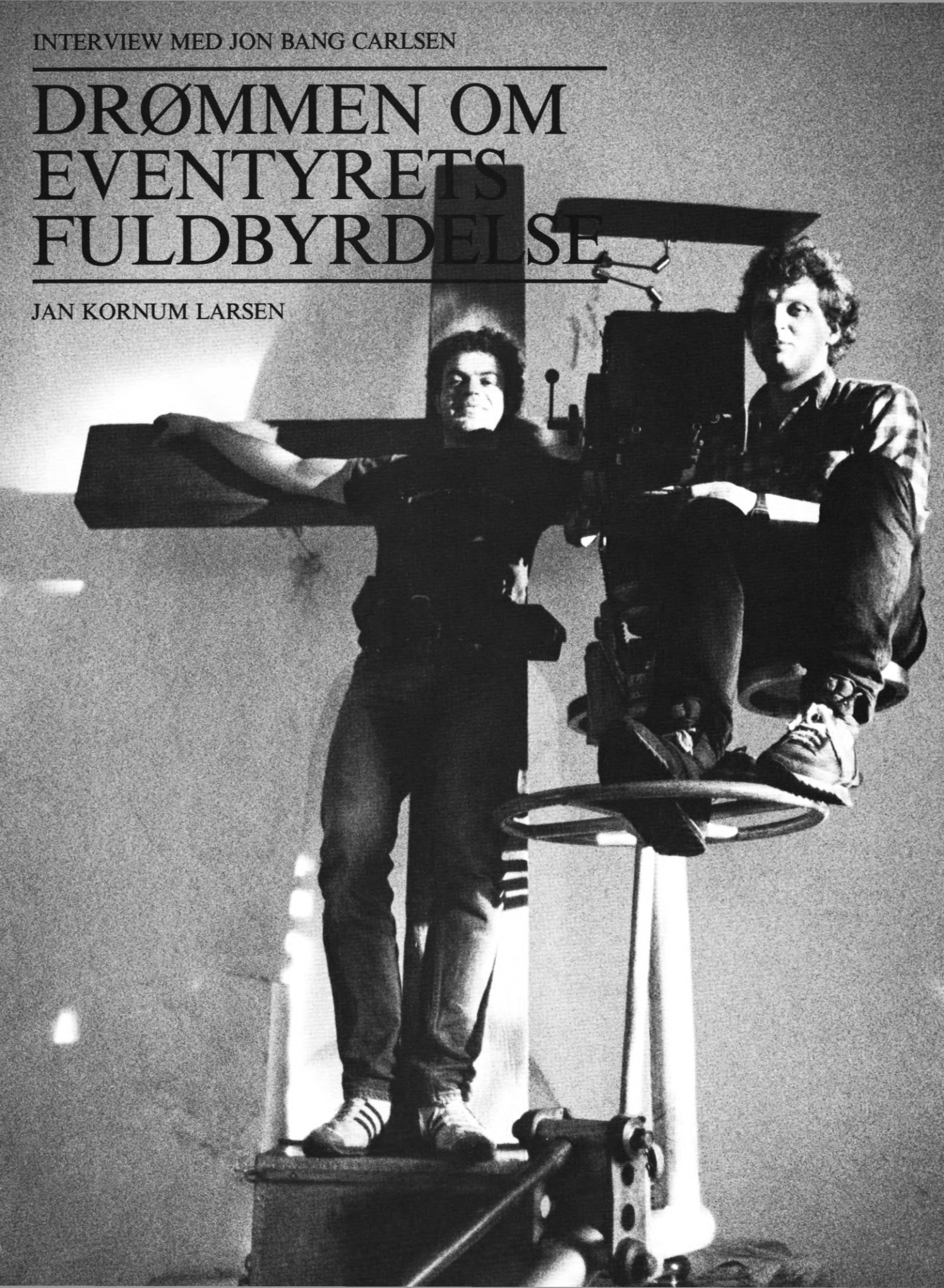
OFELIA KOMMER TIL BYEN
Danmark 1985.
P-selskab: Palle Fogtdal A/S. I samarbejde med Per Holst Filmproduktion. Med støtte fra Det danske Filminstitut/Co-produktionsfonden DR ved konsulenterne Christian Clausen, Peter Poulsen. **Præ-produktion:** Ebbe Preisler. **P-leder:** Jens Arnoldus/**Ass:** Thomas Lydholm, Kirsten Jørgensen. **I-leder:** Jane Graun. **Manus:** Tove Berg. **Scripter:** Linda Daae. **Stills:** Jakob Bonfils. **Foto:** Alexander Gruszynski/**Ass:** Birger Bohm. **Supplerende foto:** Tom Elling, Kim Hattesen. **2nd unit foto:** Bjørn Blixt, Peter Roos. **Farve:** Eastman. **Lys:** Søren Sørensen/**Ass:** Thomas Neivelt, Preben Seltoft, Jan Guldbrandsen. **Grip:** Buller. **Klip:** Anders Refn/**Ass:** Merete Brusendorff. **Rekvis/Sp-E:** William Knuttel, Bjørn Hernes. **Kost:** Pia Myrdal. **Musik:** Hans-Erik Philip, Henrik Langkilde. »Johns tema« af Carl Nielsen (»Ved en ung kunstners båre«). **Tone:** Henrik Langkilde/**Ass:** Bjarne Risbjerg, Niels Arnt Torp. **Makeup:** Elisabeth Bukkehave. **Stunts:** Johan Thoren, Svenska Stuntgruppen.
Medv: Reine Brynolffson (John), Stine Bierlich (Molly), Flemming »Bamse« Jørgensen (Vagn), Anna Lise Hirsch Bjerrum (Rita), Ingolf David (Arne), Else Petersen (Theodora), Hans Chr. Ægidius (Skolelærer), Axel Larsen (Bedemand), Gustav Bentsen (Fyrmester), Niels Nygård, Peter Ruby, Anders Pedersen (tre gamle bønder), Margrethe Madsen (fyrmesterkone), Viggo Madsen (degn), Herman Gregersen (Lauritz), Reidar Nielsson (stamkunde), Bent Ove Jacobsen (Jesus), Kristen Poulsgaard (Bankmand), Gerhard Jensen (Postbud), Ole Jørgensen (amerikansk lig).
Længde: 95 min. **Udl:** Kærne Film. **Prem:** 8.11. 85. – Dagmar + Grand + Gentofte Bio + Royal (Århus) + Scala (Aalborg) + Fønix (Odense) + Grand (Randers) + Palads (Vejle) + Bio (Herning) + Scala (Holstebro) + Kosmorama (Haderslev) + Strand (Esbjerg) + Bio (Ringkøbing) + Bio (Skjern) + Kino (Struer) + Bio (Næstved).

Jon Bang Carlsen (til højre) og hans fotograf Alexander Gruszynski

INTERVIEW MED JON BANG CARLSEN

DRØMMEN OM EVENTYRETS FULDBYRDELSE

JAN KORNUM LARSEN



Hanstholm – Boston

Jan Kornum Larsen: Lad os begynde med begyndelsen; hvordan og hvornår begyndte du på »Ofelia kommer til byen«?

Jon Bang Carlsen: Jeg skrev grundhistorien engang, da jeg sejlede til USA på en coaster. Jeg sejlede gratis med over, blot for at opleve hvordan det var at sejle fra Hanstholm til Boston på sådan en frysebåd. Der var selvfølgelig en hel masse tid, hvor jeg bare sad og hang i kabyssen, mens vi pløjede os over Atlanten og så skrev jeg grundsynopsen til filmen, der på det tidspunkt skulle have været en dokumentarisk film.

I mellemtiden er den så blevet en »dokumentarisk komedie«, ligesom jeg eksempelvis også opfatter »Hotel of the Stars« som en dokumentarisk komedie. Filmene har nok noget med hinanden at gøre: i det ene tilfælde foregår det i et hotel og i det andet en landsby. Det der var specifikt ved hotellet var alle de mennesker, der boede i identiske rum, men som havde hver sin drøm. Og det særlige ved landsbyen er også, at det er et arkitektonisk set meget præcist univers med én gade, hvor rødstenshusene ligger på hver sin side, og i disse huse bor der så nogle mennesker, der tilfældigvis er født på det sted og som tilfældigvis kommer til at leve deres liv sammen. Deres skæbner bliver på grund af et tilfælde skruet ind i hinanden i dette snævre miljø midt på en kæmpestor brakmark.

Denne dokumentariske komedie om hvordan disse »frø til liv« er vokset op og rodet ind i hinanden, og deres desperation, kærlighed og konflikter, ville jeg så skildre dokumentarisk. På min særlige måde. Jeg har jo altid arbejdet på samme måde, når jeg lavede dokumentarisme og spillefilm. Proceduren er den samme, kravet til materiel og teknik ligeledes.

Og jeg ville lave filmen ovre på min gamle egn, hvor jeg også lavede »Jenny«.

JKL: Du er da ikke født derovre . . .

JBC: Næh . . .jeg er født i Vedbæk (ha, ha). Men jeg har ført et meget omflakkende liv som barn, og jeg har boet på Mols.

Nå, men jeg fik altså en bevilling igennem på Filminstituttet og skulle lave filmen med Ebbe Preisler som producent. Jeg tog over for at skrive manuskriptet på egnen. Det skulle nemlig skrives ligesom da jeg lavede »Fugl Fønix« og »En rig mand«: i *virkeligheden,* hvor jeg først researchede grundigt og derpå skrev min historie. Som var en *historie,* men som var baseret på *facts.*

Så skete det underlige, da jeg sad derovre i mit lille lejede bondehus, at jeg af en eller anden grund ikke gik så meget ud af huset for at opsøge historien.

Jeg fik lyst til at fabulere over min totalfornemmelse af landsbyen som *scenografi:* dette her med at vi fødes i et miljø, hvor vi bliver spærret inde og hvorfra kun de færreste af os har held til at bryde løs og vælge, hvor vi vil være i tilværelsen.

Og det udviklede sig til at blive en ren fiktionshistorie. Som selvfølgelig er baseret meget på ting, jeg har oplevet deroppe. Det er min fabulering over dette emne og ikke over den specifikke egn. Det er derfor jeg i min fremstilling har lagt vægt på at det rent tidsmæssigt er lidt ubestemmeligt. Er det fortid? – er det fremtid? Og jeg har hele tiden haft den indstilling, at det skulle være en *gobelin*historie, hvori jeg ikke fortalte med en præcis person, men – som i et væveri – med en masse forskellige tråde. Selvfølgelig med nogle hovedtråde: Hamlet og Ofelia.

Ligeledes ville jeg beskrive denne virkelighed, så alting kunne *snakke.* Så ikke kun menneskene levede, men også husene, gaden, skiltene. Som deltagere i én stor fælles landsbyens korsang.

Derfor har filmen fået den stil, den har.

Billederne

JKL: Billederne i »Ofelia« er fantastiske; er det dig eller din fotograf Alexander Gruszynski der er ophavsmand til dem?

JBC: Jeg laver jo al researchen fra starten og har alle grundbillederne, grundtotalerne.

JKL: Også sådan noget som det røde kaffeskilt?

JBC: Det står skam i manuskriptet! Det er mine »arketypiske billeder« som jeg kalder dem. Når vi så kommer og skal lave billederne, diskuterer vi selvfølgelig kameravinkler, belysning etc. For mig er noget af det væsentligste ved en fotograf, hvordan han lægger sit lys. Det ved jeg nemlig ikke nok om selv. Og i »Ofelia« bruges fyrlyset og det øvrige lys også som en slags *puls.* Hvilket hænger sammen med hele filmens panteistiske indstilling.

Men mit udgangspunkt er, at jeg først *ser* billedet og først derefter begynder at fabulere over det. Jeg *skriver* ord, fordi jeg er nødt til at fortælle om et *billede.* Og skuespillernes funktion er ligeledes primært at fylde billedet ud og give de nødvendige sansninger.

Molly i bondehuset, hvor hun bor. Bemærk Jesus-figuren på væggen

Balancen

JKL: Har det ikke været svært at afbalancere alle disse »stemmer«?

JBC: Jo, det er svært at springe fra en person til en anden på det helt rigtige tidspunkt og så vende tilbage igen på det rigtige tidspunkt. Og problemet ved denne måde er at man *satser* og – hvilket jeg ikke håber – hvis man går fejl, kan man ikke lave det om igen; man kan ikke klippe det om, fordi der simpelthen ikke er materiale til, for eksempel, at lave en film baseret på John. Jeg har kun de der fragmenter i min totale klipning. På den måde binder man sig fuldstændig.

Men sådan er min indstilling til dét at lave film. Det må briste eller bære. Jeg opfatter film som en leg.

JKL: Betyder det, at Alexander Gruszynski ikke har noget at skulle have sagt?

JBC: Alex og jeg kender hinanden godt. Vi har arbejdet sammen på hundredevis af film efterhånden. Vi gik på filmskolen sammen og lavede der to relativt store film. Og siden har vi lavet »Jenny«, »Hotel of the Stars«, »Næste stop Paradis«, »En rig mand«, »Fugl Fønix« og nu denne her . . .

JKL: Tom Elling – der var fotograf på Lars von Triers »Forbrydelsens element« – er også krediteret.

JBC: Vi lavede nogle små film til TV sidste år – Lørdagskanalen – og nogle af dem var virkelig gode. Specielt én af dem var jeg meget glad for: »Før gæsterne kommer«. Den var meget vellykket, også rent fotografisk. Derfor brugte jeg Tom Elling lidt i »Ofelia«, hvor han vel har fotograferet omkring syv procent af filmen. D.v.s. alt hvad der hedder interiører i kapellet, dér hvor bussen kører ud over skrænten, og så har han også fotograferet slutbilledet.

Nordisk, Filminstituttet, Fogtdal og Holst

JKL: Hvordan gik det så med filmens økonomi, da du havde fundet ud af, at det skulle være en fiktionsfilm i stedet for en dokumentarfilm. På papiret er det jo noget helt andet.

JBC: Da jeg var blevet færdig med manuskriptet, fandt vi ud af, at det var et helt andet budget, end vi havde fået støtte til. På det tidspunkt var Ebbe Preisler og jeg begge med i filmen, rent økonomisk. Og så gik vi til Nordisk Film, hvor vi lavede et budget – ikke noget stort budget – som vi fik igennem på Filminstituttet. I virkeligheden er filmen meget underbudgetteret, idet der kun er statsstøtte for 3,9 mill. og den kommer til at koste næsten 7 mill. Det er jo en urimelig stor privatkapital.

Vi synes ikke at Nordisk ville putte nok »økonomi« ind i det, så vi skiltes some »gode venner« eller hvad det nu hedder – altså uden nogen dramatik. Det var bare umuligt, rent økonomisk og så kom vi altså i kontakt med Palle Fogtdal, der gik ind i det med Per Holst som producer. Men at filmen er *skredet* så meget som det har vist sig at være tilfældet, dét havde vi nu ikke troet.

I øvrigt trak Ebbe Preisler sig ud lige i starten af optagelserne, og det var selvfølgelig et lidt dumt sted. Vi mistede nogle dyre dage og måtte stå uden produktionsplan. Men de kom meget fint ind, Per Holst og Palle Fogtdal!

Hamlet

JKL: Fandtes Hamlet-historien fra begyndelsen?

JBC: Ja, den har været med hele vejen igennem. Når jeg har lavet mine dokumentariske film og har skullet stikke min hånd ind i virkeligheden, forandre virkeligheden, har jeg altid godt kunnet lide at smide en eller anden *aktion* ind, som tryllebinder publikum. Selvfølgelig skal det helst være noget, der er naturligt for det univers, hvilket man naturligvis kan diskutere om »Hamlet« er. Men det er jo mit postulat, at dette kunne ske. Men det er

Jon Bang Carlsen sammen med Stine Bierlich

også helt klart en dokumentarisk idé dette med at vise slagtermesteren, bondemanden og deres liv – og så samtidig vise hvordan de fortolker Shakespeare. Det mener jeg har en fantastisk stor fortælleflade. På denne måde smides et karneval-element ind i dagligdagen.

Det gælder så om at prøve at dosere det rigtigt.

Filmen handler jo helt klart om en dreng, som er ved at blive kvalt i sit eget miljø. Han er ved at blive en gammeljomfru; kan ikke slippe ud af det hele. Og derfor bruger jeg Hamlet-skikkelsen. De har et eller andet med hinanden at gøre, Hamlet og John. De er ens i deres manglende evne til at kunne få tag på deres eget liv.

JKL: De har drømmene tilfælles . . .

JBC: Ja, Hamlet har afgjort også *drømmene.* Man kan sige, at den måde hvorpå Hamlet gemmer sig i sin galskab minder om John, der gemmer sig i sin kirke, hvor Jesus kan gå rundt som en del af disse drømme.

Det, jeg altid har syntes var lidt banalt ved Hamlet er, at han absolut skulle gå hen og dø. Hamlet er ligesom John et menneske, der er bundet ind i et spindelvæv, som er hans forældres liv. Et fortidsliv. Det har egentlig ikke noget med det liv, han skulle leve, at gøre.

Han kunne eksempelvis have sagt, at dette her er slet ikke mit spil! Det er jeres spil! Og derpå have snuppet en hest, være redet ud i horisonten. Det er denne her bastandthed i vestlig dramatik, at man altid skal føre tingene ud i deres yderste konsekvens. Også fordi det – rent teknisk – er meget nemmere at gøre end pludselig at lave *bruddet.*

Det er vigtigt for mig, at John fuldfører, hvad Hamlet burde have gjordt. Da han til sidst går ud ad vejen, er livet blevet ét stort skuespil for ham. Men han kan bruge det. Der er altid en smutvej et eller andet sted.

JKL: Han blander fiktion og dokumentarisme sammen!

JBC: Ja, han har også lært noget af mig.

Skuespillerne

JKL: Hvor fandt du dine skuespillere?

JBC: Reine Brynolfsson, der spiller John, fandt jeg efter at have søgt meget og prøvet mange danske skuespillere. Det havde ikke spor at gøre med, at jeg syntes de danske skuespillere var for dårlige, at jeg valgte Reine. Men de savnede denne lille *særhed,* som jeg mente min John skulle have. Han er jo en meget *aparte* dreng, lever et meget aparte liv. I grunden er han vel en mand, men han lever ligesom en dreng og derfor skulle jeg have en mand med en lille særhed i sin fysiognomi og i sin væremåde. Ellers ville han ikke virke plausibel i mit miljø.

En dag så min pige og naboen et afsnit af en Lars Norén-trilogi i svensk TV, hvor Reine medvirkede. Og de sagde, at ham måtte jeg se. Det gjorde jeg så og ringede til ham.

Vi havde naturligvis en del bøvl med eftersynkroniseringen fordi han var svensker, men jeg synes da at det er lykkedes meget fint for den århusianske skuespiller Anders Baggesen.

JKL: Og Stine Bierlich, der spiller Molly?

Buschaufføren (Bamse) i en drømmesekvens, hvor han er forsonet med sin far

JBC: Stine kender jeg, fra hun var lille, men derudover har jeg arbejdet sammen med hende i et TV-teaterstykke, jeg engang lavede – det er nu ikke det bedste, jeg har præsteret – der hed »Du er smuk, og jeg elsker dig«, som Kirsten Thorup havde skrevet. I det spillede Stine næsten hovedrollen.

Hun har den der fantastiske fysiognomi; hun kan både ligne en gadetøs som ser meget hærget ud af sin alder, og være den rene *frk. Yndighed.* Og det var selvfølgelig meget væsentligt for mig at finde én, der kunne foretage et sådant skift i rollen som Ofelia. Tilmed er hun – for sin alder – noget af det mest professionelle, vi har. Hun har en utrolig vilje.

JKL: Det må have været et problem at blande professionelle og amatører, københavnere og jyder?

JBC: Det voldte mig unægtelig en del overvejelser, men efterhånden bestemte jeg mig for at forholde mig frit til dette at blande dem og deres forskellige dialekter. For eksempel lod jeg Ingolf David spille bonde på *københavnsk* sammen med en skuespiller fra egnen, der skulle forestille at være hans far. Det har jeg valgt at skide fuldstændig på, også fordi jeg gerne ville have en *verfremdungseffekt* i universet. Ligesom for at bryde almue-tendensen i historien.

Denne landsby er jo et sindbillede. Det er en slags fortryllet landsby, som der nærmest er en glasvæg omkring. Ingen kommer ind og ingen kommer ud undtagen Molly og John. En dramatisk entré og én dramatisk sortie. Man ser ikke engang en fugl komme flyvende hen over stedet.

JKL: Bamse?

JBC: Ham kendte jeg ikke i forvejen, men jeg kunne huske hans ansigt. Og Bamse har en kvalitet som måske ikke er særlig smigrende, men som ihvertfald er vigtig for mig: Da jeg gik i gymnasiet, boede jeg på Mols og kørte frem og tilbage hver dag i bus. Tre timer, hver dag. Jeg var ved at blive sindssyg af at vente hver gang, de var inde og drikke kaffe. Mange af de chauffører havde denne utrolige evne til bare at stå og *glo* ned ad vejen. Fordi de kørte hele tiden uden i virkeligheden at komme ud af stedet. Nogle gange var man næsten bange for, at de var døde. Der var overhovedet ikke noget udtryk inden i dem.

Efterhånden som jeg lærte dem at kende, fandt jeg ud af at der faktisk skete en masse ting inden i dem. Men deres ansigter lignede simpelthen køleren på en bus! Og det synes jeg, der er meget få danske skuespillere der kan; de har som regel for meget mimik, hvilket skyldes den teatertradition, vi har. De lærer ikke at være økonomiske med deres midler. Det er måske også derfor, der i Danmark bliver brugt så mange ikke-skuespillere.

Jeg ville gerne have denne evne til at udtrykke ved *ikke* at udtrykke noget. Og det synes jeg, Bamse har. Da vi så først kom i gang med ham, viste det sig, at han faktisk også var fantastisk god til at sige dialoger etc. Hans scener i kirken er meget svære.

JKL: Hvad fik dig så til at vælge Anne Lise Bjerrum, som jo er en renlivet amatør, til rollen som Johns mor?

JBC: Hun er landmandskone, og jeg kunne godt lide den . . . positive sanselighed, hun har. Der er noget Fellini-agtigt over hende, og samtidig har hun en stor varme og sødme i sig, som jeg syntes var nødvendig for figuren. Det er jo en faldgrube i manuskriptet, denne her løse pige. Man skal passe på ikke at komme til at lave en skabelon på en eller anden luderagtig skikkelse eller et ulykkeligt menneske. Jeg var ikke interesseret i at figuren skulle blive dette her ulykkelige menneske, der søger tryghed og trøst ved at ligge med forskellige mænd. Johns mor skulle være en kvinde, der simpelthen havde en stor gavmildhed i kroppen.

Gavmildt kød.

Ikke så meget fordi hun har brug for det, men fordi de andre har brug for det.

Rent manuskriptmæssigt er det nok filmens svageste figur. Man kunne godt have set flere aspekter af hende og når de ikke er der, skyldes det sikkert, at jeg ikke kender hende godt nok. Jeg skriver altid selv mit manuskript og i den situation, kan man nok sige, at jeg har manglet en modspiller.

JKL: Hvorfor finder du så ikke en?

JBC: Det er fordi, jeg så ofte skriver derude i verden. Og rent produktionsmæssigt ville det gøre det hele besværligere. Jeg har jo grundindstillingerne allerede, når jeg skriver manuskriptet, og derfor ville det være svært at arbejde sammen med en, der har en rent litterær indfaldsvinkel til det. Han kan ikke skrive det sprog, og han vil ikke kunne forstå, hvordan jeg strukturerer manuskriptet. Ligesom han ikke vil kunne forstå, hvor meget jeg synes et billede kan bære af stemning og betydning. Og det er væsentligt at få alle disse nuancer med. God mad er jo ikke nødvendigvis den mad, som glider umiddelbart ned. Det gør

Hamlet, Ofelia og Kong Claudius – Reine Brynolfsson, Stine Bierlich og Bamse – eller John, Molly og Vagn

tit fornøjelsen større, hvis man lige skal smage på det, før det glider ned. Det kan selvfølgelig være et problem, hvor mange informationer folk kan kapere. Der er masser af ting i den film, jeg lægger enormt meget mærke til, men som publikum måske slet ikke bemærker. Men det findes alligevel i deres underbevidsthed.

JKL: I den forbindelse vil jeg godt ind på dit samarbejde med Anders Refn . . .

JBC: Med Anders har jeg det ligesom med Alexander Gruszynski. Han har klippet en masse af mine film, så vi kender også hinanden. Og vi har de samme diskussioner hvergang. Anders er jo en meget *hurtigere* person end jeg. Han er meget mere amerikansk, klipper meget mere amerikansk. Derfor er det frugtbart at arbejde sammen med ham.

Hvis jeg selv skulle have klippet »Ofelia«, var den blevet mindst fire timer lang – jeg elsker *tilstande* og kan godt sidde og glo på et billede en hel aften. I Tyskland får de ind imellem lov til at lave de der mammut-film, som – bemærkelsesværdigt nok – ligner danske film, når de første gang er blevet klippet igennem. I Danmark har vi så meget med at film skal vare ca. 100 minutter. Men jeg synes tit, man klipper noget ud af filmene på den måde. Det gælder i øvrigt også »Næste stop Paradis«.

Man kan sagtens klippe på en måde, så det bliver et *pænt* produkt, men det indebærer ofte, at man klipper alt for tæt om hovedpersonen.

JKL: Det minder lidt om at man stadigvæk kan se at et træ er et træ, når man klipper dets grene af ved stammen. Men der går unægteligt noget tabt . . .

JBC: Det bliver for let en *kliché*. Skurke bliver skurke på en åndssvag måde, smukke mænd bliver smukke mænd på en åndssvag måde. Skurke er jo kun rigtige skurke, hvis de både har godt og ondt i sig og en kvinde bliver også først rigtig tiltrækkende, hvis hun både har *rosen* og *udflåddet* i sig. Vi har en frygtelig tendens til at simplificere og måske skyldes det – når talen er om film – at vi ikke får lejlighed til at øve os så meget, blive så suveræne, at vi kan få alle aspekter med.

Det er nemmere at arbejde med klichéer. Men der er så fantastisk meget håndværk i det at lave film, og derfor er det så vigtigt, at man hele tiden prøver at holde sig i gang. Der skal nødigt gå flere år mellem hver film, og det prøver jeg at undgå ved at lave mange forskellige slags film, foruden noget radioarbejde.

Tiden og urene

JKL: Der er nogle scener i »Ofelia«, hvor du lægger meget vægt på ure.

JBC: Aldrig føler jeg mig mere bevidst om det periodiske ophold her på jorden, end når jeg står i sådan en landsbygade. Og det er meget inspirerende for mig. Vi må se at komme videre. Jeg skulle gerne have indfriet ihvertfald mine egne drømme mens jeg har tid til det. Jeg skal ikke lulle mig ind i at vi har det *dejligt* og *skønt*.

Sådan noget er stimulerende, men gør en på samme tid også lidt bange.

Netop dette viser ure jo med deres ubønhørlige *tik-tak, tik-tak*. Og så landskabets fantastisk lette aflæselighed. Naivistisk skulptur, nærmest. Landskabet er i høj grad mærket af havet, men man ser ikke havet. Og det bruger jeg selvfølgelig i forhold til John.

Da den gamle dør, hører man lyden af bølger. Det er fordi der ialtfald her sker en slags bevægelse i personen. Han bevæger sig tilbage til havet. Det er dét, han har ligget og ventet på. Det er ligeledes her, John og Mollys kærlighedshistorie begynder at accellerere og gør det muligt for dem at bryde ud.

JKL: Er havet da ikke også skræmmende?

JBC: For mig betyder havet en fantastisk *ro*. De gange jeg har sejlet over nordatlanten, har det slået mig, at havet har givet mig en utrolig ro. Man ved, at man sejler, men samtidig er der ingen, der bevæger sig. Det er det perfekte sted til at gøre *tilstand* og *bevægelse* identiske.

De fleste af os er jo splittet op i en udlængsel og en hjemlængsel. Det er vel et meget banalt skisma.

Og så er der selvfølgelig også alt det freudianske ved havet.

Jon Bang Carlsen Blues

JKL: Der er en grundstemning af melankoli i dine film. Er du ikke et særlig optimistisk gemyt?

JBC: Nej, der er en god portion *Blues*. De miljøer, man skaber, hænger jo altid sammen med én selv. Vi prøver alle sammen at klare os i de roller, vi får tildelt her på jorden. Lille eller stor begavelse, kønhed eller grimhed. Men det er på en eller anden

måde altid et skuespil, vi spiller. Hvor vi selv febrilsk prøver at lave replikkerne og spille rollerne. Samtidig med at vi kigger omkring efter en instruktør, som aldrig kommer. Der er aldrig nogen, der klapper ad os.

Der er noget sørgmodigt, men også noget rørende i al vor forvirring, som jeg synes er noget af det sødeste ved mennesker. Jeg kan godt lide mennesker, der tør vise deres forvirring og famlen. Og jeg kan godt lide *film,* der tør vise deres forvirring.

Og jeg synes i øvrigt – hvis jeg skal rette en anklage imod dansk film – at noget af det mest kedsommelige er, at manuskriptforfatterne altid skriver historier, hvor de sætter alting ind i kasser: Hvis et mennesker er *sådan,* vil det også altid ende *sådan.*

Det er løgn!

De tror ikke engang selv på det. Og det er en enorm grovhed mod tilskueren med disse klaustrofobiske, lufttætte rum.

Jeg prøver at fortælle, at dette ikke er hele sandheden. At der også er en humorisme i folks liv. Et eller andet sted i baghovedet véd de godt, at dette her ikke er den fulde samdhed. Vi spiller ét skuespil, men der er også andre skuespil, der kan spilles.

Idéerne og drømmen

JKL: Det lyder som om du med vilje lægger en vis distance til det danske filmmiljø. Hvordan får du passet din måde at arbejde på ind i de rammer, som nu engang tilbydes filminstruktører herhjemme?

JBC: Min arbejdsmetode er sådan, at jeg får mange idéer. Idéerne er der ikke noget problem med. Problemet er snarere ikke at springe fra den ene idé til den anden, men sætte sig ned og uddybe.

Lige for øjeblikket har jeg tre spillefilm, som jeg har skrevet synopsis til, og som jeg gerne vil lave. Som *free-lancer* må man finde ud af at lave sin egen arbejdsrytme. Jeg arbejder ikke for andre mennesker, har aldrig været med på nogen andens film – undtagen et par gange som skuespiller og statist (hos bl.a. Christian Braad Thomsen og Martin Scorsese!) Men for min arbejdsmorals skyld er det meget vigtigt, at jeg har nogle projekter, som jeg knokler på, ligegyldigt hvad diverse konsulenter etc. siger.

Stine Bierlich (Molly) i en scene fra »Ofelia kommer til byen«

Min arbejdsproces er meget langstrakt, mens de pengegivende instanser hele tiden skifter: Først sidder der to mennesker med bestemte livsmønstre og idéer i to-tre år, og så kommer der et par nye . . .

Man kunne selvfølgelig forestille sig, at man forelagde sine projekter alt efter om de passede til de mennesker, der på pågældende tidspunkt sad og var konsulenter. Det har jeg også prøvet engang, men altså siden forladt. Det kommer nemlig kun til at smadre min egen arbejdsrytme.

Min arbejdsproces er for mig det vigtigste, og så falder tingene nok i hak med konstellationerne ude i samfundet på et eller andet tidspunkt.

Men det er unægteligt noget af det, der et så røvirriterende ved at lave film: at man er så fantastisk afhængig af forskellige mennesker rundt omkring. Tit mennesker, der ikke siger dig en skid og som du overhovedet ikke kan snakke med. Men du er totalt afhængig af dem. I lykkelige tilfælde kommer der så en mand som siger dig en hel del; som du opfatter som kammerat og som *forstår,* hvad du siger og har en vis interesse.

Man skal passe på ikke at blive *luder.* Det er meget nemt at blive luder i filmbranchen. Derfor lever jeg forholdsvis beskedent; der skal bare være råd til at rejse, når jeg får lyst til det. Og jeg laver lidt rundt omkring, blandt andet altså nogle radiomontager for Danmarks Radio. Jeg er ret interesseret i *lyd.*

JKL: Ja, det kan man godt høre på din film . . .

JBC: Jeg har haft en meget god lydmand, Henrik Langkilde. I øvrigt har vi gjort det specielle i »Ofelia«, som vi aldrig har prøvet før, at hele reallydsiden – de enkelte lyde: skiltet, vanddryppene etc. – er blevet *computorized,* hvilket vil sige, at de er blevet kørt ind på en computer, ind i databanken. Og så har man et klaviatur, hvormed man kan sætte lyden op i toneart, gøre den længere, bredere . . .

Man kan få en and til at lyde som Beethovens 9.

Det fine er, at det er *naturlige* lyde og ikke kunstige synthesizerlyde. Til gengæld får du alle synthesizerens legemuligheder.

JKL: Hvilken film arbejder du på for øjeblikket?

JBC: Jeg tror ikke, jeg vil sige andet om den end at det er et *eventyr.* Et moderne eventyr, hvor jeg arbejder videre med et personligt opbrud, som til gengæld når et sted hen, der kunne lyde som et eventyr, men som er den skinbarlige *virkelighed.*

Det er vigtigt for mig, at eventyret og dagligdagen fungerer. Jeg har det ikke godt, hvis jeg går i min dagligdag og ikke samtidig fornemmer, at der også er et eventyr et eller andet sted. Eventyr og dagligdag skulle gerne smelte sammen. Og personen i denne her film når frem til eventyrets fuldbyrdelse.

JKL: Det er det, du drømmer om . . .

JBC: Det drømmer vi vel alle om!

DAN NISSEN

FILMUGE I MANNHEIM

Nationalisme på jugoslavisk, israelsk og tysk, billeder fra et polsk fængsel og ubarmhjertig ungarsk dokumenteren af familiens vilkår. Og så et par komedier der var befriende oven på alt sortsynet.

Lige meget hvordan det ellers står til med filmenes kunstneriske kvalitet, og ligemeget hvilke problemer man render ind i i form af forsinkelser, tekniksvigt og problematiske simultanoversættelser, så er den internationale filmuge i Mannheim altid præget af afslappet koncentration om det væsentlige: filmene, og af en egen *hygge.* Det hænger bl.a. sammen med filmugens begrænsede størrelse, hvor alle film vises i Planken – kinocentrets 5 biografer. Her samles man hver dag, og her kan man uofficielt og uden audiensansøgning møde og snakke med instruktører, spillere og skribenter fra hele verden. Helt i ånden kaldes aftenens pressemøder med dagens instruktører derfor også for *stammtisch,* og finder sted på et lokalt bryggeris enemærker, hvor diskussionerne kan varmes op med godt tysk øl. Og det hænger ikke mindst sammen med, at der her ikke er noget stjerneræs. Det kan der ikke være, idet filmugens hovedpris pr. definition skal gives til en debutspillefilm, der af samme grund kun sjældent har en stjernebesætning.

Man tager til Mannheim for filmenes skyld, for filmkunstens, og for at være med til at tage temperaturen på den unge film.

Kun få film der præsenteres her vil overhovedet få nogen chance i Danmark, tør jeg godt spå. Bedst mulighed har vel dokumentarfilmene, som TV kan tage sig af. Men det forhindrer ikke, at Mannheim filmugen, der nu er løbet af stablen for 34. gang, flere gange har vist sig at have fingeren på pulsen. Truffaut blev prisbelønnet her i '59 (for kortfilmen »Les Mistons«), og året før fik Alain Resnais en pris for »Toute la Mémoire du Monde«. Også Fassbinder og Herzog fik her »rosende omtale« før de ellers var blevet bemærket for alvor.

I de senere år har det tydeligvis knebet mere med at finde nye Vesteuropæiske og amerikanske navne. Til gengæld har blikket så været vendt mod Østeuropa samt Den 3. verden, et speciale der har medført, at filmugen i år for anden gang uddelte en speciel 3. verden-pris.

Fra det jugoslaviske bidrag »Væddere og mammutter«. Her Huso, en bosnisk »indvandrer« i Slovenien, der behandler bosnierne som fremmedarbejdere og undermennesker

Nationalisme

Vinderen af den store pris (10.000 DM) blev i år Filip Robar-Dorin med sin jugoslaviske »Orni in Mamuti« (»Væddere og mamutter«), en ironisk-bidsk skildring af nationalismens uhyrligheder, set som et indre anliggende for det land der er en underlig fusion af flere gamle nationaliteter.

Filmen har flere historier, der alle belyser forskellige sider af begrebet nationalisme, og som klippes sammen til en mosaik af et ofte surreelt absurd tematisk tilsnit. Den ene fortæller om bosnieren Huso, der flytter fra den bosniske provins ind til den slovenske hovedstad, hvis befolkning bryster sig af det tættere forhold til Vesteuropa og ser ned på de bosniere der både taler et andet sprog og vist også er muslimer, som det siges. Som illegale sydamerikanske indvandrere i USA lever de fra hånden til munden af underbetalt daglejerarbejde, og hvis de får fast arbejde, er det af den art som vi herhjemme tilbyder gæstearbejdere. Bosnierene svarer igen med pralende hævdelse af deres sexuelle potens og synger sentimentale sange om deres skønne tabte hjemland, sange som filmen skildrer med understregning af den hule retorik.

En anden historie følger sloveneren Markus, en mammutbasse af omfang og med et frygtindgydende fuldskæg. Hans hobby er at myrde bosniere, hvad der til slut bringer ham i psykiatrisk behandling, der afslører skjulte forbindelser mellem denne aktivitet og nogle traumatiske oplevelser i fortiden. Han falder ned som et lam.

Indimellem er der brudstykker fra en provinsidyl, hvor fulde spillemænd vakler rundt og ender med bogstavelig talt at kopulere med Moder Jord, som de i deres fuldskab ser som en underskøn kvinde.

Der tager lidt tid at trænge ind i denne særegne multifortælling, der er klart tematisk anlagt. Men skærende morbidt morsom er den, samtidig med at den fastholder en truende undertone af eksplosiv vold og undertrykt farlighed. Det er en tone man også kan finde i andre nyere jugoslaviske film som f.eks. sidste års »Balkanspionen«. Jugoslavere har her åbenbart et fællestalent, der adskiller dem både fra de mere regelrette kritiske østfilm og fra den vestlige. Vores importører ville nok gøre klogt i at holde øje med dette filmland, der både har humor, galskab og surreel fantasi.

Pea Holmquist optager »Gaza Ghetto«

Jeg er mest af alt bonde, siger general Sharon

Også Pea Holmquists svenske dokumentarfilm »Gaza Ghetto« handler på sin vis om nationalismen og skildrer også hvordan palæstinenserne i Gazaområdet ernærer sig ved rent daglejerarbejde på de israelske magthaveres betingelser.

Det er bosættelsespolitikken der er i focus, men her set fra palæstinesisk side. Filmens enkle og effektive greb – som vel at mærke kun har kunnet gennemføres fordi Holmquist i flere år nærmest boede hos palæstinenserne og vandt deres tillid – er at føle én palæstinensisk families skæbne over en årrække, og så sætte deres personlige oplevelser og udsagn op overfor officielle israelske (bort)forklaringer. Sharon har bosat sig der og opfatter sig mest af alt som bonde, og regeringstalsmænd hævder, at de kun bosætter områder der tidligere lå brak, hvor ingen mennesker boede. Nej ikke andre end nogle palæstinensere, der åbenbart ikke er mennesker, men som nu har fået berøvet deres land og levevis. Alt i alt oser de israelske udsagn langt væk af enten historiefortrængning eller uvidenhed. At filmen er énsidig er en selvfølge selvom den også i høj grad hører på israelerne. Men hvad betyder officielle redegørelser overfor personlige oplevelser?

Med »Gaza Ghetto« i baghovedet er det næsten tragisk at se canadieren Irene Lilienheim Angelicos »Dark Lullabies«, der endnu en gang tager nazisternes jødeudryddelser op. Jøderne blev sat i KZ-lejre, palæstinenserne i ghettoer som de ikke må forlade uden myndighedernes tilladelse og hvor de overvåges af israelsk politi og militær. Forskellen er, selvfølgelig, udryddelsen, men der er sandelig lighed i forklaringerne på nødvendigheden af lejrene, der enten skal sikre den ariske race og den tyske nation, eller den israelske stats sikkerhed.

Angelicos projekt er ellers at opspore andre børn af survivors fra kz-lejrene. Hendes forældre sad i Dachau, overlevede og fik kort efter hende, hvad faderen i et efterladt manuskript nærmest kalder en slags livsbekræftelsesprojekt. Med denne personlige og historiske bevidsthed i baghovedet begiver hun sig på rejse til Israel og gennem Tyskland, hvor hun opsøger børn af andre overlevende, men også børn af de tidligere bødler samt en nynazistisk yngling, der kun finder klippene fra lejrene morsomme som en tegnefilm.

Det er på mange måder et stærkt udsagn om at historien stadig er levende i os, stadig spiller med i oplevelsen af verden og især i hendes møde med enhver tysker af en passende alder: hvad lavede *du* dengang, tænker hun uundgåeligt.

Men det stødte mig, at hun stillede så naive spørgsmål, som hun gjorde, spørgsmål som hvordan det var muligt både at være god familiefar og så bøddel i arbejdstiden, hvordan det var muligt at få næsten et helt folk med på den galej. Jeg mener: spørgsmålene er selvfølgelig ikke irrelevante, men der er dog skrevet et par bøger, der har forsøgt at belyse dem, så hvorfor ikke konsultere dem og så prøve at komme videre derfra.

Hverdagslivet

»A Mi Csaladunk« (»Vores familie«) er titlen på ungareren Józef Magyars 80 min. lange sort-hvide Cinéma Vérité-inspirerede film, der lå i forlængelse af hans sidste år præsenterede »Vores skole«.

Gennem ukommenterede interview med børn, forældre og bedsteforældre samt forskellige eksperter og myndighedsrepræsentanter, får Magyar givet et billede af børns og familiers trivselsvilkår der er så ubarmhjertigt åbenmundet og så sort negativt, at der ikke lades mange muligheder tilbage for at tro på en bedring. Også i Ungarn har mange børnefamilier dårlige fysiske rammer, også i Ungarn er ofte begge forældre udearbejdende med lang arbejds- og transporttid, også i Ungarn overlades børn derfor til diverse institutioner, ligesom forøvrigt bedsteforældrene der heller ikke har noget produktiv funktion.

Det lyder bekendt og hjemligt, og filmen er absolut ikke ubrugbar i en dansk sammenhæng. Nogen vil måske kunne tage filmen til indtægt for den almene højredrejnings ideologi om kvinderne hjem til kødgryderne. Men det er ikke, mener jeg, filmens udsagn. Hvis den kan skrives på den konto, må det være fordi den selv så helt og aldeles nægter at pege på løsninger på miseren.

Vesteuropæisk hverdagsliv har det ikke bedre, hvis man skal tro et par af filmene. Eve Bonfantis hollandske »Madame P. .« fortæller om en 75-årig toiletpassers trivielle dagligdag på randen til det store mørke. Helt nedtonet til monokrome farver og fortalt uhyre langsomt, formidler den hendes syn og rytme, men bliver i sig selv ikke andet end en anekdote, der aldrig kommer til at skabe interesse for denne Bang'ske stille eksistens. Det æstetisk gennemarbejdede er ikke nok.

Leandro Ferreiras portugisiske »Contactos« (»Møder«) handler om en yngre fotograf der af vanvare får påduttet en andens identitet og af samme grund kommer til at fotografere et mord. Lyder det bekendt af Antonioni? Filmen er heller ikke mere end et pænt opkog af gamle Antonioni-temaer, hver fyldt med eksistentiel kvalme i 80'er aftapning med slogans som No Future osv. To film hvis kritiske perspektiver mest forekom at være tomme manerer.

Polske allegorier

Der er en lang, sej og forståelig tradition for at se østeuropæiske film allegorisk som mere eller mindre skjult samfundskritik. Wieslaw Saniewskis polske »Nazdor« (»Overvågning«) fik FIPRESCI-prisen (den internationale kritikersammenslutning) med netop den begrundelse. »Filmen griber et for Polen vigtigt og stadig aktuelt emne modigt an, selv om den pga. landets aktuelle politiske situation er tvunget til tilbageholdenhed i sin anklage af et system, som ud fra sine socialistiske krav ikke burde skjule de indtrængende fremstillede undertrykkelsesmekanismer.« Det er uventet rene ord for pengene fra en jury der tæller både en polak, en tjekke og en østtysker.

Personligt deler jeg ikke begejstringen for denne film, selv om den, medgivet, både er godt professionelt håndværk, og – især – velspillet af Ewa Blaszczyk i hoved-

rollen. Underlig konventionel er den i sin fortælling og forudsigelig i sit ubønhørlige sortsyn, så den får ikke sagt så farligt meget andet end vi i forvejen vidste.

Handlingen er henlagt til '67, hvor hovedpersonen ved et idyllisk provinsbryllup pludselig afhentes af politiet, der anklager hende for at have skadet republikken, hvad der vist i virkeligheden er en omskrivning af, at hun har tilegnet sig værdier fra sin arbejdsplads. Dommen bliver livsvarigt fængsel, og resten af filmen udspiller sig i dette, og skildrer den totale nedbrydning af menneskelig respekt og selvrespekt, der kun overlever symbolsk i hovedpersonens insisteren på at føde det barn, hun er svanger med. Da hun pga. politiske reformer løslades, er det kun for at komme ud i en virkelighed, der i gråhed og tristesse ikke står tilbage for fængselsvirkeligheden. Enhver kan så frit drage sine paralleller til Jaruzelskis polske virkelighed, hvad mange da også har gjort, hvorfor filmen straks blev forbudt i Polen. Deltagelsen i Mannheim var heller ikke populær hos magthaverne.

Helt anderledes overrumplende underfundig og helt original i både stil og fortælling var Andrezej Fidyks 21 min. lange »Prezydent« (»Præsident«), der da også blev belønnet med Josef von Sternbergprisen, som den mest originale film.

En pensioneret arbejder beslutter sig til at bekæmpe sulten og begynder at opdrætte svin. Til stor irritation for de omkringboende i de velordnede højhuse der kun ser – ja, svineri og ellers plages af stanken. Med Svejk´sk bondesnu enfoldighed fortæller hovedpersonen fortløbende og off screen om sit projekt, hvis logik er ligeså uomtvistelig som ulogikken i EF´s overskudslagre i en sultende verden. Ja, de intervenerende myndigheder, der kun ser den ukontrollable uorden den slags private initiativer medfører, kan frit overføres både i øst og vest.

Det *er* et syndigt svineri manden lever i, og med sit håndholdte kamera, der er i konstant bevægelse, får Fidyk afsøgt alle kringelkrogene i denne groteske antiidyl, får skildret hans personlige omgang med grisebasserne og de myndigheder, der, viser det sig i sidste billede, ikke formår at stække naturens kraft: svinene formerer sig lysteligt og på tværs af alle regulativer. Ovenpå så meget sortsyn som »Nazdor« fremholder, bliver man helt glad for humoren.

Komediens befrielsesfront

Humor og filmkomedier er ellers ikke det der normalt plager filmugen, der i alle årene har haft en seriøs og samfundsbevidst linje, og ikke sandt, tragedier er vægtigere end komedier. Måske er det den berømte »tidsånd« der har haft en finger med i spillet, i hvert fald var der i år et par komedier, der godt turde tage fat på genrens konventioner og vende dem i luften endnu en gang.

André Klotzels brasilianske »A Marvada Carne« (»Godt kød« betyder der vist nok) er en sådan komedie der også handler om sult. Quim bor ensomt ude på landet og har kun et stor drøm han gerne vil have opfyldt: blot én gang i sit liv at få en stor saftig bøf. For at opfylde denne drøm forlader han hus og hjem, kommer til en nærvedliggende lille flække, hvor den unge Carula også er besat af en eneste drøm: at blive gift.

I Quim øjner hun straks sin eneste chance, og da hun erfarer hans drøm, er hun ikke sen til at berette om sin fars okse, der skal være hendes medgift. Og hva´faen, for at få en bøf, kan man vel godt tage en kone med i købet. Konen får han, men oksen eksisterer ikke.

Alligevel lever de lykkeligt i mange år, indtil han igen beslutter sig til at opsøge lykken/bøffen, denne gang i den store by. Ved på magisk vis at overvinde djævelens forførende udsending skaffer han penge til projektet, men de bliver så svindlet fra ham af en plattenslager, der ser hans forgabelse i vidunderet: et tv-apparat. Sultne horders rasering af et supermarked kommer ham til hjælp og med sit dyrebare bøfbytte styrter han ud ad motorvejene. I en slags epilog, der understreger komediens eventyrlige og allegoriske form, klippes der til en happy end omkring forstadsrækkehusenes mange griller, hvor Quim nu steger bøffer i stride strømme.

Det er en smuk fabel jo, fuld af folkeeventyrets lavkomik og overtro, og fortalt med en solidarisk humor så vi godt kan grine af personerne uden at få dem udleveret. Det er ren folkekomedie et langt stykke af vejen, men fortalt med en umiddelbar charme og ægthed der ligger langt fra både de brasilianske spekulationsfilm, som jeg ellers har set, og fra danske forsøg på en revival af en genre som ikke engang instruktørerne mere tror på og derfor ikke kan lave med overbevisning.

Folkekomedie kunne man også kalde canadieren Giles Walkers »90 days«. Også den er en overraskelse, der ikke går af vejen for at bruge alle klicheerne, men med friske øjne og nye drejninger der gør dem fuldt acceptable – og filmen uimodståelig.

»Et gammelt spil med nye regler« stod der at læse i programnoterne om dens handling. Det tør siges. Det gamle spil var, selvfølgelig, kærlighedens problemfyldte virkelighed, koncentreret om de to venner Blue og Alex. Den første vel nærmest en blød mand, der ikke rigtig kunne finde ud af det med pigerne, den anden en rigtig bøf der netop var blevet smidt hovedkuls ud hjemmefra.

Nye tider kræver nye taktikker, og Blue forsøger sig med en indforskrevet mail order bride fra et koreansk korrespondancebureau. Efter mange brevvekslinger dukker hun op. 90 dage er hvad hun får i landet, og i de dage skal de så beslutte sig for ægteskabets velsignelser. Man kan forestille sig de komiske situationer, det giver anledning til, f.eks. da svigermor dukker op, uvidende om Blues projekt. At det ender lykkeligt skyldes kun at den vankelmodige og ubeslutsomme Blues får stillet stolen for døren: et svar tak.

Alex bliver kontaktet på et værtshus af en attraktiv og selvbevidst kvinde, der indleder det han tror er en flirt med at spørge til hans ægteskabelige stand og mulige børns sundhedstilstand. Helt overrumplet bliver han af denne nye stil, indtil han finder ud af at hun kun er ude efter en sæddonor til en klient, der vil betale for ydelsen med 10.000$. Modvilligt, men også smigret, går han ind på tilbuddet og underkaster sig og sine sædceller diverse tests. Ingen kan man forestille sig mulighederne, f.eks. da en sædsprøve skal leveres. Men Giles Walker ser situationerne med friske øjne og fortæller med en humor der både kan være understatet og i andre situationer tager fat med begge hænder. Konsekvent spilles der både med og mod vore forventninger i nuanceringerne af situationerne og personerne, der kommer til at fremstå som hele og helt almindelige mennesker med alt hvad deraf følger.

»90 Days« er noget så sjældent som en original film om et helt fortærsket emne. Walker har en psykologuddannelse bag sig, og det mærker man. Hans forrige film om »The masculine Mystique« kunne jeg efter dette godt tænke mig at få mulighed for at se.

Årets filmuge hørte kvalitetsmæssigt til i den bedre ende. Bemærkelsesværdigt var det dog, at de mere eksperimenterende film glimrede ved deres fraværelse. De bedste bidrag var genrebevidste eller benyttede sig af store traditioner som f.eks. Cinéma Vérité. Det behøver ikke at være negativt, men kan også ses som udtryk for at filmkunsten har nået en alder og har etableret nogle konventioner og genrer, som der så kan spilles bold med. Også det kan selvfølgelig gøres mere eller mindre originalt.

Da jeg forlod biografen på festivalens sidste dag, var sporene fra denne kulturelle begivenhed allerede ved at være fjernet. Billederne fra »Gaza Ghetto« og »Dark Lullabies« var blevet erstattet af Rambo med sit potente maskingevær. Et sindbillede på filmkunstens placering i filmindustrien: én uges cadeau.

PRISERNE

Mannheims store pris: Filip Robar-Dorin: *Ovni in Mamuti.*

Specialpris for en socialt-politisk engageret film: Irene Lilienheim Angelico: *Dark Lullabies.*

Josef-von-Sternberg-prisen for den mest originale film: Andrezej Fidyk: *Prezydent.*

De 5 filmdukater:

Piotr Dumala: *Lagodna.* Polen.
Giles Walker: *90 days.* Canada
Eve Bonfanti: *Madame P...* Belgien
Jozsef Magyar: *A Mi Csaladunk.* Ungarn.

ANTONIONI: FORAN

Du kan tegne tigerens skind,
men ikke dens knogler.
Du kan tegne et menneskes ansigt,
men ikke dets hjerte.
Kinesisk ordsprog.

JAN KORNUM LARSEN

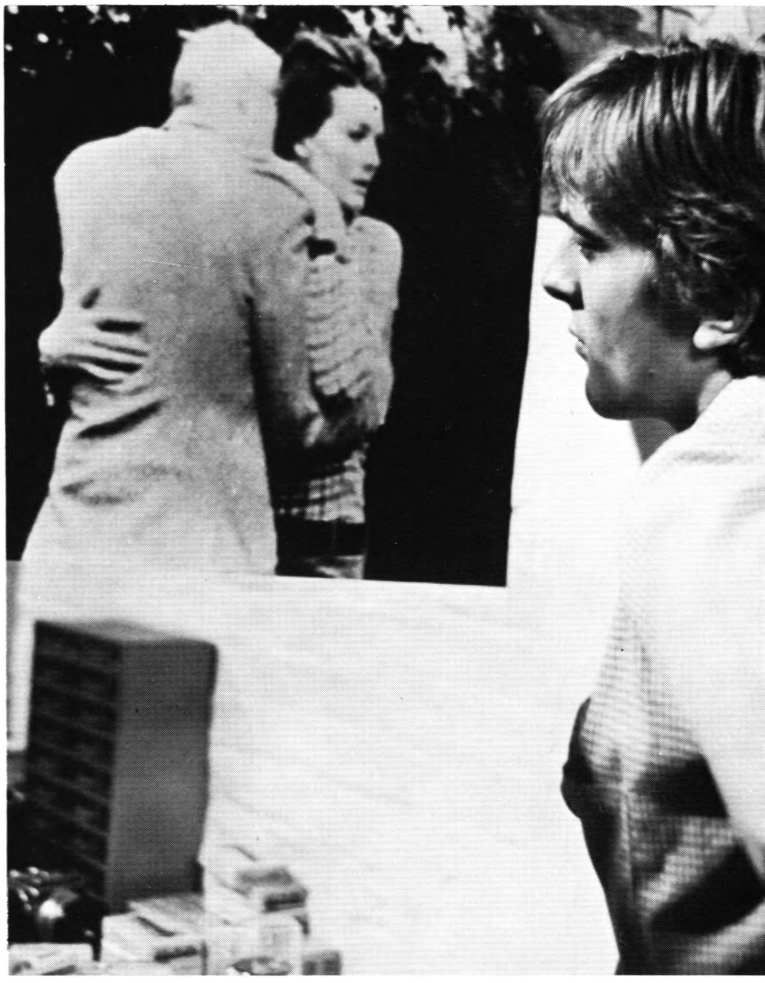
»Jeg tænker på Matisse, der, liggende i sin seng, tegnede et oliventræ og så efter et stykke tid begyndte at betragte tomrummene mellem grenene. På denne måde gik det op for ham, at man kunne slippe væk fra det vante billede af den tegnede genstand, selve klichéen »Oliventræ«. Og Matisse opdagede derved princippet i orientalsk kunst, som altid stræber efter at male tomheden, eller snarere, prøver at gribe den fremstillede genstand i det sjældne øjeblik, hvor hele dets identitet pludselig bevæger sig ind i et nyt rum. Et mellemrum.«

Således skriver Roland Barthes blandt andet i et lille essay »Kunstnerens klogskab«[1]) – udformet som et venskabeligt brev – hvori han hylder Antonioni for åbenheden, han viser den verden vi lever i. En åbenhed, der er bemærkelsesværdig og prisværdig, fordi den både er sjælden og nødvendig.

Mellemrummenes kunst kalder Barthes Antonionis film og udtrykker derved det helt centrale i dette univers, hvor tingene konstant er i bevægelse; ikke forstået på den måde, vi som regel oplever bevægelse på i amerikanske *plot*-fikserede film med deres ulidelige ræsen frem imod gådens opløsning, de elskendes forening, heltens sejr eller hvilket forudsigeligt mål der nu er blevet sat. Bevægelsen kan snarere karakteriseres som et poetiserende forsøg på at

DRINGERNES VIDNE

Fotografen Thomas (David Hemmings) tager i »Blow Up« billeder af et elskende par – længst til venstre – men opdager senere, at han måske i virkeligheden har været vidne til et mord. Ved hjælp af sine billeder prøver han at rekonstruere det, han har oplevet



opspore, afmærke og følge med de forandringer, der hele tiden sker og som hele tiden bevirker at vor omverden ændrer sig, hvilket samtidig medfører at også vi bliver anderledes. Og i det øjeblik, vi standser op for at sætte fingeren i jorden og prøve at se, hvor vi i grunden befinder os, overhales vi straks af tiden og tingene. Opholdet har så i bedste fald resulteret i et forældet billede af vor verden og hvad skal vi i grunden bruge dét til?

Antonioni har rod i den absurdistiske tradition, hvor man begræder den uoverstigelige afgrund imellem mennesket og en verden, der forekommer rigeligt fjendtligtsindet. Men han er langt fra noget *hængehovede.* Ligesom vor hjemlige Peter Seeberg kaster han sig – fremfor at falde sammen i selvmedlidende *tristesse* – ud i at få den tilsyneladende meningsløse verden til at blive et rum, alligevel. Han skaber en sammenhængende virkelighed af fragmenter. Og det »tragiske« sisyfos-arbejde, hvor den bedrøvelige sten altid ruller ned lige når man har fået den op, løses også ved hjælp af en Seebergsk indstilling, hvor – som denne har sagt – det jo i virkeligheden kan være vældig sjovt at trille sten op ad et bjerg og lade den rulle ned igen.

Kort sagt: Når der nu sker en konstant bevægelse i værdierne, hvorfor så ikke leve i overensstemmelse dermed. Hvorfor være Hvorfor ikke ligefrem sætte pris på det? Like a rolling stone.

Roland Barthes opfatter kunstneren som én der forbavses over det han ser, men som samtidig beundrer det. Og griber derpå fat i Nietzsches distinktion mellem *kunstnere* og *præster,* hvor sidstnævnte gruppe først og fremmest er optaget af at promovere den religion, det færdiglåste system, de repræsenterer.

Antonioni er en undrer og *be*undrer.

Lad os – i ukronologisk, men forhåbentlig oplysende rækkefølge – se på hvad han har lavet, siden han afsluttede sin store »italienske« periode i 1964 med »Den røde ørken«.

Bowling ved tiberen

I 1983 udgav Antonioni bogen »Quel Bowling sul Tevere«,[2]) der siger nok så meget om hans måde at arbejde på. Og giver et fortrinligt indblik i hans univers.

Bogen består af 32 tekster af forskellig længde, fra tre linier til atten sider. Der er tale om aborterede filmprojekter: antydninger, rids af sindstilstande, observationer, reflektioner over begivenheder, han har set, hørt eller læst og som han nu lader stå i rå tilstand eller broderer videre på ved hjælp af sin fantasi og stiller op imod sine indre billeder.

»Jeg har ofte spurgt mig selv, om man altid skal lave en slutning på historierne, hvad enten det er i litteratur, teater eller film. I det øjeblik en historie lukkes omkring sig selv, risikerer den at dø, hvis man ikke giver den en anden dimension, der lader dens egen tid bevæge sig ud i den ydre tid. Dér hvor vi er; vi, der jo er alle historiernes hovedpersoner. Dér, hvor intet nogensinde slutter.

»Giv mig nye slutninger på historierne, sagde Tjekhov, og jeg skal genopfinde litteraturen«.[3])

Således slutter en af Antonionis tekster, hvori han meget smukt beretter om en mand og en kvinde, der har valgt at spise middag ude ved havet. På en restaurant. Med en lokal hund som eneste iagttager sidder de i den halvtomme spisesal og fortaber sig i hinanden, maden, hinandens hænder.

Deres verden er dugen på deres bord. En kvadratmeter. Hvid.

Strengt taget kunne de forsvinde her, men de må jo på et tidspunkt bryde op og tage hjem. Halvberusede går de så ud i den lette regn, der er begyndt at falde. Grinende og grædende. På grund af »denne forbandede lighed imellem deres karakterer, denne lighed, der gør deres forhold umuligt. Det drejer sig om en mand og en kvinde der til ingen nytte er skabt for hinanden.«

I lyset af denne fortælling – og Antonionis kommentar – giver det god mening, at så mange af hans film foregår i ørkenlandskaber af forskellig art. Ørkener, der er tiltrækkende, men som menneskene har svært ved at affinde sig med, fordi vores kultur ikke opdrager os til at værdsætte det tidsløse, grænseløse. Alting skal have en begyndelse og en slutning. Være lineært fremfor cirkulært.

Det er derfor, jeg lod Barthes' bemærkninger om Matisse, Antonioni og orientalsk kunst indlede denne artikel. Det forekommer mig, at det netop er her pointen ligger – i erkendelsen af at Antonioni jo er særdeles velbevandret i livet, som det former sig i den vestlige, industrialiserede verden, og at dét, nogle betragter som en »tragisk« ørkenvandring, faktisk er en dybfølt stræben efter noget *anderledes*.

En anden af fortællingerne i »Bowling ved Tiberen« hedder – meget sigende – »Uden hoved eller hale«. Dette udtryk betegner jo som regel 'det rene vrøvl', men

ret beset betyder det ikke andet end at der ikke er hverken begyndelse eller slutning. Og når man læser bogens øvrige tekster, går det faktisk op for én, at begyndelsen for Antonioni er lig med et landskab og en by: Po sletten og byen Ferrare, hvor han blev født og hvor udstrakthed kun begrænses af vintertåge og regn. Og slutningen er ligeledes langt fra definitiv; døden nærmest kun en statistisk velfunderet hypotese.

De fortryllede bjerge

»Min indre rytme svarer ikke til den, filmindustrien bestemmer for mig. I perioderne mellem mine film – alt for lange og påtvungne – forsøger jeg så at finde en måde at holde såret åbent på. Jeg skribler konstant, fylder side efter side med skriverier og visker det ud igen.«[4]) Foruden at skrive, bruger Antonioni også disse tvungne pauser til at tegne og male; sidstnævnte aktivitet begyndte han på, mens han optog »Den røde ørken«, som var hans første farvefilm. Han følte et behov for at blive fortrolig med farver.

Efter ikke at have malet i nogle år, begyndte han igen sidst i 70'erne. Hvilket denne gang resulterede i et antal mærkelige *miniaturer,* som han for et par år siden udstillede i forbindelse med filmfestivalen i Venedig. »Fortryllede Bjerge« kalder han dem:« Jeg begyndte med abstrakte ting, som lidt efter lidt begyndte at ligne bjerge. Et af dem betragtede jeg igennem en lup og det gav et meget mærkeligt resultat. Eftersom jeg altid har haft lyst til at komme til at se den skjulte side af det, man kan se med det blotte øje, fandt jeg på at forstørre billedet. Dét, at forstørre ting fotografisk, kan – således som jeg har vist det i »Blow Up« – medføre visse ændringer i effekterne, i forholdet mellem former og farver; ja, i en sådan grad at farverne ligefrem får et helt anden form. Når jeg maler, har jeg hverken producenter eller medarbejdere. Jeg gør det hele selv, hvilket tillader mig at følge mit instinkt og arbejde, når jeg har lyst. Det mest mærkelige ved mine forsøg med billeder er, at jeg aldrig har følt mig som maler. Jeg var dårligt kommet i gang med disse små billeder, før de med det samme gav mig en følelse af utilfredshed. Og det er derfor jeg fandt på at fotografere dem og lave forstørrelser. Derefter havde jeg ikke længere fornemmelsen af at have lavet dem selv.«[5])

Det der slår én, når man ser disse fortryllede bjerge, er deres lighed med de krible-krable organismer, man i skolen morede sig med at betragte i mikroskop. Samtidig med at der er denne lighed med bjergformationer. Det store og det små. I bevægelse.

Udsnit af noget der findes langt udenfor billedernes ramme.

David Lockes rejse i »Profession Reporter«. I Sahara, hvor han skal prøve at tage kontakt med partisangrupper, kan han ikke finde noget som helst. Da en af de få andre hvide i området dør, griber Locke chancen for en ny identitet, men ender alligevel på Hotel Gloria i Spanien, hvor han dør

Kultur nomaden

Antonioni har været vidt omkring i den seneste snes år. Efter »Den røde ørken« blev han skilt fra Monica Vitti – sammen med hvem han efter deres fire film var kommet til at stå som symbol for hele den modernistiske livsangst. Herefter begyndte han – som man også vil kunne konstatere i »Bowling ved Tiberen« – at føre noget af en nomade-tilværelse, hvilket blandt andet fører til, at han besluttede at lave »Blow Up« i London og senere »Zabriskie Point« i USA – som han gennemrejste i næsten to år – for derefter, i 1972 at tage imod en invitation fra det kinesiske fjernsyn til, sammen med et italiensk filmhold, at rejse igennem Kina og lave en dokumentarfilm om det, han så. Som en af de første fremmede i lang tid. Landet var på dette tidspunkt endnu ikke helt kommet sig efter *kulturrevolutionen* og det gik derfor ikke på nogen måde glat, da filmholdets rute skulle planlægges og godkendes.

Resultatet af Kina-rejsen, den to timer lange »Chung Kuo«, blev i første omgang pænt modtaget. Men da den blev købt til amerikansk distribution i 1974, skyndte Pekings Folkeavis sig at anklage Antonioni for at have haft de værst tænkelige motiver. Dét, man var sur over, var selvfølgelig, at Kina ikke blev præsenteret som et højteknologisk samfund. Antonioni ønskede nemlig med sin film at give udtryk for det ubegribelige mysterium, han følte at stå over for under sin tur. Sprogligt og kulturelt.

En situation, altså, der på mange måder er identisk med den, hovedpersonen i hans næste film »Profession: Reporter« befinder sig i: som TV-reporter uden tilstrækkelige sprogkundskaber i et land, hvor folk ikke blot taler anderledes, men hvor de samtidig *tænker* anderledes og har så helt andre normer, at han end ikke gør sig håb om at komme i kontakt med dem.

Med hensyn til *rejsen,* er »Profession: Reporter« ganske særlig interessant, idet den starter i en ørken på det afrikanske kontinent. Dér, hvor urmennesket formentlig opstod. Da David Locke (Jack Nicholsen) ikke kan komme i kontakt med de mennesker, der bor der, fristes han til at bytte identitet med én, der kan: våbenhandleren Robertson, som både har noget, folk sætter pris på, og som – ligeledes i modsætning til Locke – har sans for ørkenens udstrakte skønhed: »It's beautiful, so still. A kind of waiting.«

Og i rollen som Robertson rejser Locke tilbage, hvor han kom fra: det pæne civiliserede Europa. München og senere London, for omsider at ende i Spanien og dø ikke så langt fra Gibraltar, hvor – som bekendt – Europa og Afrika næsten mødes.

Nær ved og næsten.

Når Antonioni kalder sin hovedperson Locke, er det naturligvis en hentydning til filosoffen John Locke, der i sit »Essay concerning Human Understanding« (1690) hævdede, at fornuften i sig selv ikke kunne bruges til alverden. Al erkendelse sker igennem erfaringen, de enkelte *sanseindtryk.* »Der er intet i intellektet, som ikke først har været i sanserne.« Desværre indebar filosofien også et krav om objektivitet, så det efterhånden næsten er umuligt at skelne imellem denne *empirisme* og rationalismen, som den egentlig var en reaktion på.

Man skal ikke stole på alt, hvad man ser, og ikke regne med, at man uden videre kan opsplitte de enkelte elementer i sanseindtryk. Eller sagt på en anden måde: der er en indfluerende faktor på begge sider af eksempelvis et kameras ellers så nøgterne linse.

Og det er formentlig dér, Antonioni vil hen med scenen i »Profession: Reporter«, hvor Locke skal interviewe en afrikansk heksedoktor. Denne har boet i Europa i mange år og har fået en fin uddannelse. Nu har han imidlertid opgivet alt dette til fordel for en position som heksedoktor i sin gamle landsby. Locke stiller sit kamera op og gør klar til at lave sit interview, således som man plejer at gøre sådan noget. Hvorpå manden drejer kameraet så det peger mod Locke og siger: »Nu kan vi tale sammen.«

Her er et af de sjældne øjeblikke, hvor en identitet bevæger sig ind i et nyt rum.

Locke får aldrig rigtigt hold på, hvad det hele i grunden drejer sig om, og han får aldrig for alvor øjnene op for en anderledes måde at leve og se på. Med dette medfører ikke at alting stopper. Han skydes – måske – og i den virtuose, syv minutter lange sekvens gennembrydes vinduesgitteret i hans værelse. Det er det nærmeste Locke er kommet den drøm om at *flyve,* som han deler med alle Antonionis skikkelser. Efter at være brudt igennem, bevæger kameraet sig op i luften og vender sig 180 grader så man ser »Hotel del la Gloria« udefra.

Hvorpå alt fortsætter som sædvanligt.

Identifikation af...

At Antonionis senere værk skulle være »tragisk«, har jeg svært ved at se. Det forbindes godt nok med, hvor svært det er at leve og hvor ulykkelige mennesker ofte er. Men alene fordi der ikke sættes grænser for hverken menneskets eller verdens eksistens, kan der umuligt være tale om tragik. Antonionis fremstilling af tingene adskiller sig – som en af de få – fra den almindelige apokalyptiske indstilling, der råder rundt omkring.

Den eneste måde at komme ud af klichéfyldte historier og kliché fyldte liv er at gøre noget ved dem. Eftersom de spærrer for udsigten.

Ligesom hos Matisse, er der en undertiden helt overstadig glæde over *omgivelserne* i Antonionis film. Han kan simpelthen ikke lade være med at lave smukke billeder, selv om de af og til næsten virker tyngende for hans hovedpersoner, der jo har det med at blive lidt forvirrede over at have så svært ved at se *skønheden,* når det

for os andre er så evident, at den eksisterer.

Vi trækker på Antonionis evne til – som kunstner – at se tingene på en ny måde og få dem til at leve igen, mens filmenes personer netop savner evnen til at kunne bryde igennem den skal, der synes at adskille dem fra livet omkring dem. Set i dette lys er det interessant, at Thomas (David Hemmings) var fotograf i »Blow Up« og Locke reporter i »Profession: Reporter« mens Niccoló, hovedpersonen i Antonionis seneste film »Identifikation af en Kvinde« ikke blot er noget, der *minder* om hans egen profession, men simpelthen er filminstruktør.

Jeg tror ikke, man skal betragte Niccoló som en selvbiografisk skikkelse i normal forstand. Netop fordi der er så mange træk af Antonioni, er det værd at understrege, i hvor høj grad han på samme tid er inden i og uden for sine hovedpersoner. Subjektiv og objektiv. For at undgå at stå stille og for at bryde klichéerne, hvilket også i »Identifikation« kommer til udtryk i hans bevidste udeladelse af de spektakulære billeder, man som tilskuer efterhånden er så vænnet til, at man næsten skuffes over at måtte undvære dem – hvilket jo er ensbetydende med at de netop er blevet *stil* og dermed også en slags kliché.

Nogle har følt en vis skuffelse overfor »Identifikation af en Kvinde«, men Antonioni forsøger blot at undgå at blive revet med af sit eget image. Der er ingen modernistiske eksperimenter med farver eller video[6]) og ingen eksotiske lokaliteter (ihvertfald for det italienske publikum). Nomaden er vendt hjem.

Filmens første billede er et mosaikmønster – hvilket ikke er uden betydelig ironi fra Antonionis side, når man tager filmens struktur i betragtning. Det viser sig at være et gulv; kameraet er placeret højt over en dør, som man ser blive åbnet, hvorpå først en kuffert – *bagagen* – og derpå en ca. 40-årig mand kommer ind i synsfeltet. Niccoló Farra (Tomas Milian) hedder han og det første han gør, da han når op til sin lejlighed på øverste etage er – efter at have ledt forgæves efter en nøgle, der skal slå alarmen fra – at tage en notesbog op og notere noget, der udmærket kunne have stået i »Quel Bowling sul Tevere«: »Hans kone var en meget ængstelig kvinde. Da hun gik sin vej – da de blev skilt – forsvandt angsten. Men alarmen blev tilbage.«

Det viser sig at være et sandt forhindringsløb at komme under, og forbi de usynlige alarmer, der findes i lejligheden – det lykkes naturligvis ikke. Niccoló må styrte rundt efter den forsvundne nøgle, mens både telefon og alarm kimer.

Og »Identifikation af en Kvinde« er i det hele taget et veritabelt forhindringsløb. Hvis man ikke passer meget på, kommer man let til sluge et betydeligt antal »usandsynligheder«. Vi lokkes til at acceptere dem, fordi Antonioni har valgt et overordentligt realistisk *rum* i sin film, en virkelighed vi uden problemer kan genkende. Eller mener at kunne genkende. Filmen er en sublim opvisning i den problematik,

Filminstruktøren Niccolò (Tomas Milian) sammen med Mavi (Daniela Silverio) i »Identifikation af en kvinde«

Niccolò sammen med Ida (Christine Boisson)

der også fik fotografen Thomas i »Blow Up« til at overveje påny: Forholdet imellem det, vi oplever og det, der virkeligt sker. Hvor alt skifter farver og værdi, afhængigt af de omgivelser, det påvirkes af. Og hvor alt fungerer i et dynamisk hele.

Strengt taget *ser* vi det hele: Detaljerede skildringer af hvordan Niccoló elsker, hvad han foretager sig, når han tuller rundt i sin – ligeledes indgående beskrevne – lejlighed, hvordan han sidder i tavshed sammen med sin søster, fordi de begge er i dårligt humør, hvordan hans elskerinde ser ud, når hun sidder og tisser etc. Overordentligt dagligdags og genkendeligt, altsammen.

Forførende.

Uden synderlige problemer vil man kunne strikke en historie sammen. Om den nyligt skilte filminstruktør, der efter en rejse vender hjem til sin lejlighed, hvor han straks ringes op af en mystisk mand,

der beder ham møde sig, så de kan tale om en fortrolig sag under fire øjne. Det viser sig, at manden ønsker at true eller advare Niccoló mod at have mere at gøre med en eller anden pige, han har været sammen med.

Under et besøg hos sin søster, der har en gynækologisk klinik, tager Niccoló telefonen, fordi søsteren lige er optaget. Og han kommer til at tale med en ung kvinde ved navn Maria Vittoria Luppis – Mavi kaldet – som han kort efter indleder en affære med.

Niccoló er i den særlige situation, at han både ønsker at få en ny kvinde i sit liv og finde inspiration til den kvindelige hovedperson, han ønsker at bygge sin nye film over. I en samtale mellem ham og hans manuskriptforfatter Mario udspiller følgende centrale dialog sig:

Mario: *Hvad er det for en film?*
Niccoló: *Jeg kender endnu ikke historien.*
Mario: *Det er derfor, jeg ikke har talt med dig om den før*
Niccoló: *Jeg ved kun, at hovedpersonen er en kvinde.*
Mario: *Hvordan kan du vide det, hvis du ikke kender handlingen?*
Niccoló: *En følelse, der har form som kvinde, jeg kan ikke forklare det.*
Mario: *Endnu en kærlighedshistorie?*
Niccoló: *Det er ikke afgjort. Hvilken mening er der i kærlighedshistorier i vore dage. I denne opløsningens, korruptionens tid?*
Mario: *Men korruptionen er det bindemiddel, der holder landet sammen, og det er de korrupte, der vil se kærlighedshistorier.*
Niccoló: *Jeg søger et ansigt, en idé om personen, men kan kun tænke på hende.*
Mario: *Og du kan ikke bruge hende som personen?*
Niccoló: *Hvem? Mavi? Hvad fanden har Mavi med filmen at gøre? Hun har med mig at gøre.*
Mario: *Er det ikke det samme?*
Niccoló: *Nej!*

Niccolò er udmærket i stand til at se, hvad der sker, men han har tydelige problemer med at vælge imellem to muligheder, når han som her præsenteres for dem

Niccoló bevæger sig derfor i to vidt forskellige retninger, idet han på sin opslagstavle anbringer forskellige udklippede ansigter – et kendt terroristpar, eksempelvis, som han mener må have ganske særlige muligheder for at komme ud af det sammen, eftersom de har så meget fælles – for på denne måde at blive inspireret til sin film. Og samtidig hermed kører han forholdet til Mavi, som altså ikke har noget som helst med en eventuel film at gøre.

Mavis fornemme herkomst – hun er adelig – overbeviser Niccoló om at de trusler, han har fået, har med hende at gøre. *Hun* må kende en masse magtfulde mennesker. Og han kaster sig ud i et vildt forsøg på at undslippe den person, der holder ham under opsigt. I en natlig scene henter han Mavi og inviterer hende med sig ud til en sommervilla. Undervejs, i den kraftige tåge, forsvinder hans tøven pludselig og han gribes af begejstring over den modstand, tågen byder hans lyst til at køre hurtigt – en begejstring, Mavi ikke deler.

Efter denne problematiske tur på landet, forsvinder Mavi.

Mennesker har det med at forsvinde hos Antonioni.

Niccoló prøver at opspore hende og finder hende faktisk også på et – for sent – tidspunkt. Og ind imellem zigzagger han sig igennem andre forhold: Han inviterer en veninde, han ikke har set længe, i teatret. De beslutter sig imidlertid for at udskyde det og i stedet blot snakke sammen over en stille middag. Bagefter går Niccoló så tilbage til det lille avantgardeteater, hvor det var meningen, de skulle have set en bearbejdning af Baudelaires »Fleurs du Mal«. Det er blot hverken teatret eller Baudelaire, der trækker, men derimod en af skuespillerne – en pige ved navn Ida (Christine Boisson). Han kaster sig ud i en affære med hende. Tager med ud til hendes hus på landet. Lader hende besøge sig i sin lejlighed. Og foreslår til sidst, at de tager til Venedig, hvor han vil vise hende den åbne lagune ved vintertide.

Men Venedig bliver ingen succes. Der er smukt i lagunen, men trist. Som han konstaterer: »Vi forestiller os altid, lykken er dér, hvor vi ikke er.«

Og det bliver ikke meget bedre, da de vender tilbage til deres hotel inde i byen. Her får Ida nemlig bekræftet, at hun er gravid. Blot er det ikke Niccoló, der er faderen. Hvorpå denne, i en af Antonionis mest mesterlige sekvenser af spejlinger og genskær, vender ryggen til forholdet.

Han ønsker ikke at blive far til et barn, der ikke er hans. Og deri ligger hans liv i en nøddeskal.

Signor Farra vender hjem til sin beskyttende lejlighed – filmen former på denne måde en cirkel, idet den begynder med at han kommer tilbage – og sætter sig i sin vindueskarm. I solen. Hvor han fantaserer sig til en *science fiction* – fortælling, der formentlig vil komme til at danne udgangspunkt for hans næste film.

Set sådan er »Identifikation af en Kvinde« en nydelig lille beretning om en lidt forvirret og lidt skuffet mand fra 1980'erne, som foretrækker selv at bestemme over sit liv og sine projekter. På trods af sine ideelle forestillinger. Og som nøjes med at lade fantasien køre på vågeblus.

Men det er kun en meget lille del af Antonionis film.

Tomrummene mellem grenene

»Vi to har diskuteret i så lang tid. En mængde teorier og tanker har vi fundet ord for. Og mens vi talte, ændredes verden omkring os. Gjorde vore tanker forældede og blev stadig mere uforståelig« siger manuskriptforfatteren Mario et sted i filmen. Niccoló spørger ham derpå, om han nogensinde har fløjet deltaplan. »Nej.« svarer Mario, hvorpå Niccoló fortsætter: »Jeg heller ikke. Men jeg kan forestille mig hvordan det er. Den følelse vil jeg opleve sammen med en kvinde. Men jeg må altid sige noget. Tavshed virker trykkende.«

I scenen, hvor Niccoló sammen med Ida befinder sig i en åben båd, i den åbne lagune, hvor himlen og havet næsten flyder sammen i en uadskillelig enhed illustreres dette besvær med at acceptere tavsheden netop. Niccoló kan ikke lade være med at holde en slags undskyldende foredrag. I virkeligheden er det hende og ikke ham, der har lyst til at lade sig opsluge. Blive ét.

Det er ham, der hele tiden forsøger at dække over tomheden og forbinde pauserne. Fordi tavsheden virker trykkende.

Og det skorter ellers ikke på opildnen fra omgivelsernes side: »Hvis mennesket ikke eksisterede, ville Gud så eksistere alligevel . . . Hvad lavede Gud, før han skabte verden?« spørger Mavi. »Hvor er fuglene, når rederne er tomme?« spørger Niccolós lille nevø. Hvortil han – fornuftigt nok – svarer at de *flyver.*

På samme måde som Niccoló nok vil fortælle, at hans sommervilla er bygget »i tomrummet« dvs. ovenpå en gammel romersk villa og at man lejede den ud til ham fordi tomheden trængte ind i huset – men samtidig bedyrer, at han sørger for at der er lukket ned til denne påtrængende tomhed, således lever han også sit liv. Splittet.

Og der sker virkelig en 180 graders drejning i »Identifikation af en Kvinde«, når man begynder at se lidt nærmere på, hvad der egentlig går for sig i filmen.

Niccoló har i sandhed problemer med ting, der *ikke* er der: Hans nøgle er blevet borte i starten af filmen; hans kone er gået sin vej; han kan ikke finde de frimærker han har lovet nevøen; han er ked af at han ikke kan visualisere Mavi, da han først ta-

ler med hende i telefonen; Mavi, der forsvinder; filmhistorien, han ikke kan finde; pigerne, der ikke rigtigt interesserer sig for mændene; tomheden; fraværet i det hele taget, som dukker op overalt, hvor han kommer.

Når man først har fået øjnene op for dette, kan man begynde at efterspore, hvad der i grunden sker i filmen. Lidt ligesom i »Blow Up«.

På sporet af det forsvundne. Og for blot at angive nogle af de ting, der vælter den historie, man – og Niccoló – er tilbøjelig til at konstruere: Han kontaktes af den mystiske, truende herre *før* han overhovedet har hørt om Mavi. Derfor kan der ikke være nogen sammenhæng imellem disse to ting og det kriminal*plot*, han giver sig i lag med bliver derfor rent opspind. Dette kan man – som tilskuer – forsikre sig om ved at *se* ordentligt efter. Da Niccoló står i sin lejlighed i begyndelsen af filmen, med sin trådløse telefon i hånden, kigger han lidt sørgmodigt ud af vinduet hvor et gardin sidder fastklemt flagrende. Pludselig toner et spejlbillede af ham selv frem i vinduesglasset og hvis man kigger godt efter, vil man også kunne se et glimt af Mavi!

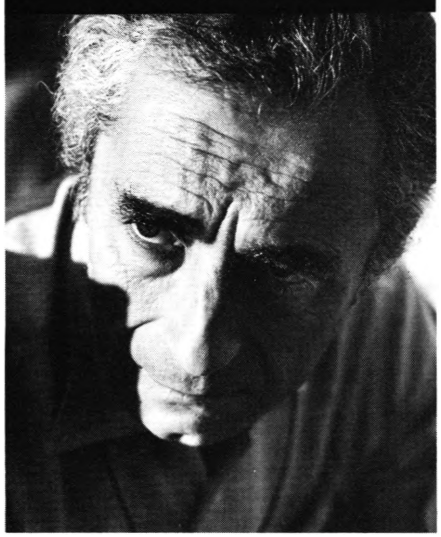
Længe før, altså, man overværer telefonsamtalen i søsterens klinik. Hvilket betyder at hele filmen udmærket godt kunne være ren indbildning, fantasi.

Niccoló har en evne til at anticipere, hvad der sker – og det skyldes formentlig, at han dels bruger sin fantasi, dels presser begivenhederne ind i et mønster, der passer ham.

Han springer mellemrummene, ellipserne, over, fordi de giver huller i den historie, han ønsker at være ophavsmand til. Hans historie. Som han behøver for at leve.

Niccoló bryder sig ikke om at tingene er uden begyndelse og slutning, uden fast forløb. Selv om han fornemmer, at det faktisk forholder sig sådan. Deri ligger den grundliggende *spænding* i Antonionis film. Mellem virkeligheden og spejlet. I mellemrummet hvor dynamikken hersker.

Michelangelo Antonioni



Hør blot hans afsluttende science fiction historie, som den udspiller sig i en *voice off* dialog imellem Niccoló og hans nevø

Niccoló: *Det er historien om et rumskib, der rejser op til solen. Helt op i nærheden af solen.*

Nevøen: *Brænder det så ikke?*

Niccoló: *I science fiction kan man aldrig sige, hvad der er sandsynligt. Mit rumskib er en asteroide, der blev kapret i rummet og forvandlet til rumskib.*
Den er lavet af et sjældent mineral, der kan modstå en million grader.

Nevøen: *Hvorfor nærmer den sig solen?*

Niccoló: *For at studere den. Den dag, da det lykkes mennesket at forstå, hvordan stoffet inde i solen er fordelt. Og dets dynamik. Vil han måske også forstå, hvordan hele universet er skabt, og grunden til mange ting.*

Hvorpå nevøen uantastet får det sidste ord:

Og bagefter?

NOTER

1) Roland Barthes. Cahiers du Cinéma 311, maj 1980. Genoptrykt i tysk oversættelse i »Michelangolo Antonioni«. München. Hanser. 1984.
2) Quel Bowling sul Tevere. Ed. Giulio Einaudi. Torino 1983 Fransk udgave: Rien que des Mensonges. Ed. Jean-Claude Lattes. Paris. 1985.
3) idem. fransk udg. p. 225
4) Revue du Cinema Sept. 1985. p. 5
5) idem p. 5
6) I 1981 lavede Antonioni »Il Mistero di Oberwald« for RAI. I denne TV-film, der bygger på Cocteaus teaterstykke »L'aigle a deux têtes«, eksperimenterede han meget med farvemulighederne på videoproduktioner.

IDENTIFIKATION AF EN KVINDE
Identificazione di una donna/Identification d'une femme. Italien/Frankrig 1981.
P-selskab: Iter Film/Gaumont. **Ex-P:** Alessandro von Normann. **P:** Giorgo Nocella, Antonio Macri. **P-leder:** Franco Ballati. **I-leder:** Lynn Kamern. **Instr:** Michelangelo Antonioni. **Manus:** Michelangelo Antonioni, Gérard Branch, Tonino Guerra. **Foto:** Carlo di Palma. **Kamera:** Massimo di Venanzo, Michele Piccia. **Farve:** Eastman. **Klip:** Michelangelo Antoniono. **Ark:** Andrea Crisanti. **Rekvis:** Massimo Tavazzi. **Kost:** Paola Comencini. **Musik:** John Fox. **Supplerende musik:** Peter Bauman, Edoardo Bennato, Cladio Dantes, Gualdi, Steve Hillage, Mercenaries, Gianni Nannini, Orchestral Manoeuvres in the Dark, Tangerine Dream, Alexander Scriabin, E. H. Grieg. **Tone:** Mario Bramonti, Fausto Ancillai.
Medv: Tomas Milian (Niccoló), Christine Boisson (Ida), Daniela Silvero (Mavi), Marcel Bozzuffi (Mario), Lara Wendel (Pige ved swimming pool), Veronica Lazar (Carla Farra), Enrica Fico (Nadia), Sandra Monteleoni (Mavis søster), Giampaole Saccarola (En fremmed), Itaco Nardulli (Lucio), Carlos Valles (Close-up mand), Sergio Tardiolo (slagter), Paola Dominguin (Pige i vindue), Arianna de Rosa (Mavis veninde), Pierfrancesco Aiello (Ung mand), Maria Stefania d'Amario (ung pige, veninde til logerende), Giada Gerini (Logerende), Alessandro Ruspoli (Mavis far), Luisa della Noce (Mavis mor).
Længde: 128 min. **Udl:** Jesper. **Prem:** 10.10.85. – Vester Vov Vov.

TUSI

Hvem var han egentlig, Orson Welles, der døde i slutningen af oktober i år i en alder af 70 år og med en filmkarriere bag sig, der kulminerede for 30-40 år siden?

En af filmhistoriens mest geniale filmkunstnere. Ifølge Truffaut det største geni Hollywood og amerikansk film nogensinde har fostret. Ifølge sund fornuft og dømmesans – ja, efter Chaplin og Griffith. En kontroversiel instruktør, der ikke veg tilbage fra offentligt at proklamere, at film ikke interesserede ham – bortset fra hans egne.

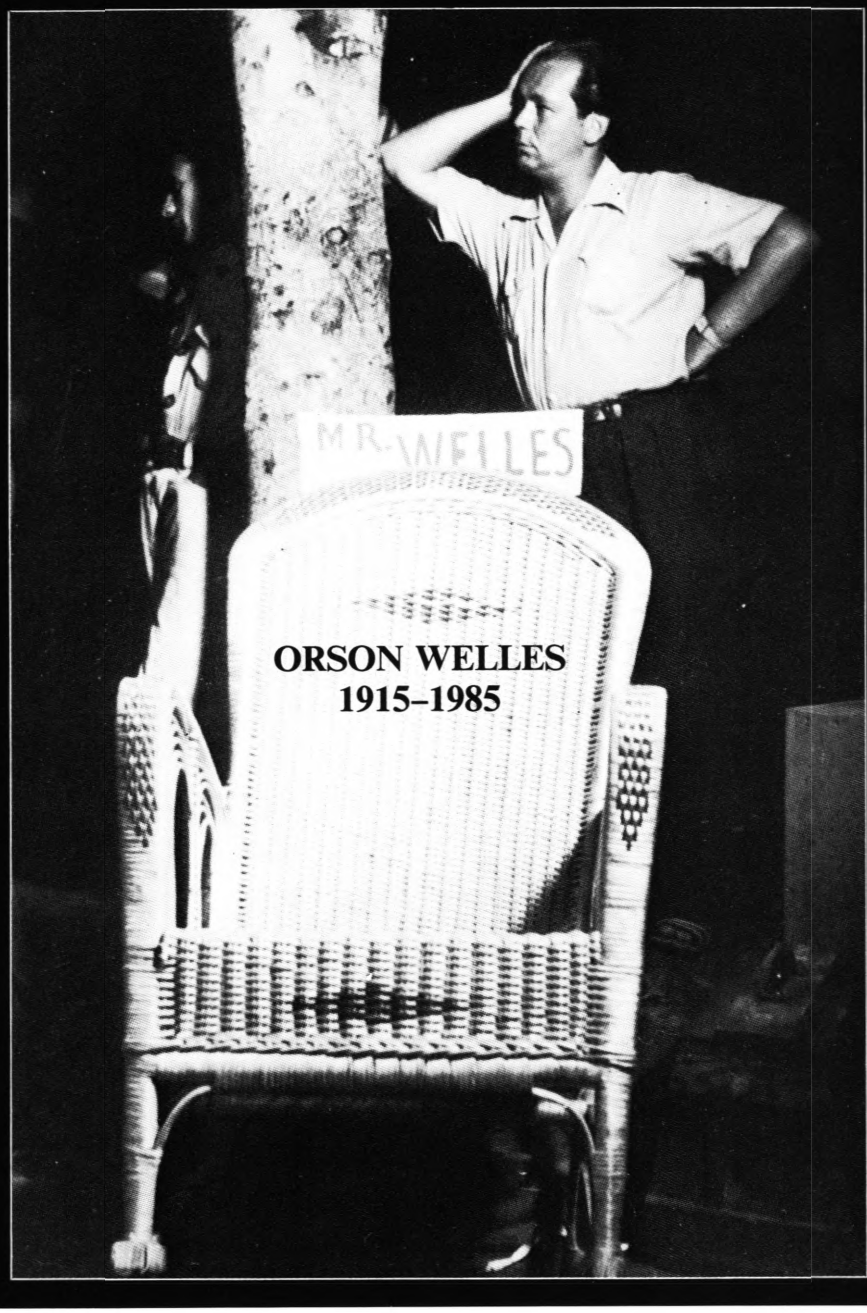
En instruktør der blev lagt åbenlyst for had i Hollywood, hvor hans løbebane i dette kommercialismens og konformismens mekka også blev ganske kort.

Nogen stor biografgænger eller beundrer af andre instruktører var Orson Welles heller ikke. Han ønskede ikke at lære af sine ærede kolleger i filmbranchen, bortset fra John Ford, hvis »Stagecoach« han nåede at se op til fyrre gange. Måske netop derfor var han i stand til helt originalt at rendyrke nye stiltræk som f.eks. *deep-focus* teknikken og brugen af ekstreme vidvinkler i samarbejde med en af Hollywoods største fotografer nogensinde, Gregg Toland. Måske netop derfor i stand til at lancere den *flash-back* teknik i »Citizen Kane«, der skulle danne skole for det store rush af »sorte« B-film fra 40'erne, som senere er blevet døbt *film noir*.

Orson Welles var først og fremmest sig selv. Både forud for sin tid og forud for sig selv. Selv om han betragtede sig som filminstruktør var hans lidenskab teatret. Det var her han var uddannet som skuespiller og instruktør. Det var her han satte sine første forestillinger op i 30'ernes New

CHRISTIAN ALSTED

ORSON WELLES
NDKUNSTNEREN I
LABYRINTEN



York som ganske ung. Det var teatrets klassiske tradition, især *Shakespeare,* der var Orson Welles vægtigste åndelige bagage. En bagage han iøvrigt havde med helt fra sin barndom, hvor han som vidunderbarn allerede i en alder af 6 kunne citere passager fra »King Lear« og var fortrolig med Shakespeares dramatik.

Da Orson Welles var 16 havde han allerede sat 30 Shakespeare-forestillinger op.

I løbet af 30'erne udviklede han sin trang til at eksperimentere og producere avantgardistisk kunst. I 1937 dannede han teatergruppen The Mercury Theatre (sammen med John Houseman) som satte flere provokerende stykker op, bl.a. »Julius Caesar« i 1937 som et portræt af et moderne fascistisk diktatur. The Mercury Theatre kom til at danne en kunstnerisk og skuespilmæssig basis for flere af Welles' produktioner i andre medier – såvel radio som film.

Ved siden af sit teaterarbejde producerede Welles nemlig også *radio* og blev i 1938 både berømt og berygtet for udsendelsen af H.G. Wells' »Klodernes Kamp«, som satte hele USA på den anden ende, skabte panik, kaos og foranledigede ikke så få dødsfald, fordi stykket præsenterede sig som en autentisk reportage.

I 1939 blev han opfordret til at tage til Hollywood af RKO p.g.a. sin succes med »Klodernes Kamp« og tegnede i en alder af 25 en 3-årig kontrakt, der gav ham udstrakt frihed m.h.t. den kreative udformning af de film, Welles skulle producere/instruere.

Et par tidliger projekter, som Orson Welles havde forsøgt at realisere i Hollywood var løbet ud i sandet (adaptioner af »Heart of Darkness« og »The Smiler with

the Knife«) p.g.a. enorme udgifter samt problemer med at finde de rigtige skuespillere. Iøvrigt til det etablerede Hollywoods udelte tilfredsstillelse – han var en trussel mod andegården, det etablerede hierkarki, konventionerne, den glamourøse facade. Han så anderledes ud som skuespiller betragtet – dengang med skæg(!) – havde en ganske anden dyb åndelig ballast, selv om han ikke opfattede sig selv som intellektuel. Og så var hans kolossale lyst til at eksperimentere en udfordring, en provokation. Uhørt var det også, at et i filmsammenhæng ubeskrevet blad kunne opnå en så favorabel kontrakt, som han havde fået med RKO.

For Orson Welles var det at lave film ikke industri eller underholdningsfabrikation, men en personlig, kunstnerisk udtryksform, som selvsagt måtte kollidere med de rutiner og klichéer, der var krumtappen i Hollywood. Han har selv formuleret *sit* syn på filmmediet således:

»Film is a very personal thing, much more than theatre, because the film is a dead thing – a ribbon of celluloid – like the paper on which one writes a poem. Theatre is a collective experience; cinema is the work of one single person – the director.«[1])

Kontrakten med RKO blev Orson Welles chance i Hollywood. Han udnyttede den efter at have sat sig ind i filmteknik og de udtryksmuligheder, filmmediet kunne byde på. Optagelserne til »Citizen Kane« startede den 30. juli 1940 og var tilendebragt 3½ måned senere. Men før filmen fik premiere sev det ud, at den var en biografisk-psykologisk studie over bladkongen W.R. Hearst, som derefter satte alle til rådighed stående midler ind på at bekæmpe den. RKO blev truet til ikke at udsende »Citizen Kane«, og da RKO alligevel gjorde det, blev samtlige RKO's film hindret omtale i de medier Hearst havde kontrol over: 28 aviser, 13 tidsskrifter og 8 radiostationer.

»Citizen Kane« blev heller ikke specielt godt modtaget, skønt forventningerne var store. Kritikere og filmfolk roste Welles for hans eminente skuespiller-indsats, men undlod at kommentere selve filmen og instruktionen af den. Publikum var skuffede, forstod næppe filmen og dens sprog. Den var for original.

Samme lunkne modtagelse mødte også Orson Welles' næste film »The Magnificent Ambersons« – i USA, (mens Europa hyldede den) – hvilket efter Orson Welles' egen mening nok så meget skyldtes, at han var blevet sat fra den endelige klipning af den. (RKO sendte ham til Brasilien for at optage en semidokumentarisk film om Sydamerika, »It's All True«). Orson Welles: »It was completely re-done after a preview. About forty-five minutes were cut out – the whole heart of the picture really – for which the first part had been a preparation. The closing sequense in the hospital was written and directid by somebody else. It bears no relation to to my script.«[2])

På samme uheldige måde var Welles' rejse til Brasilien (samt arbejdet med Ambersons) også skyld i, at Norman Foster fik ansvaret for filmen »Journey into Fear«, som Orson Welles havde påtaget sig for at overholde sine kontraktlige forpligtelser overfor RKO. Da Orson Welles kom hjem og så det færdige resultat, krævede han filmen taget ud af distribution. Den blev først udsendt i 1943 efter en række ændringer – uden at Welles af den grund figurerer på filmens creditliste. Samtidig blev de mange optagelser til den semidokumentariske Sydamerika-skildring, der skulle indgå i et kulturelt udvikslingsarbejde mellem Nord– og Sydamerika skrinlagt. Der blev aldrig lavet en færdig film af dette arbejde, der havde kostet Welles så dyrt. Uoverensstemmelserne mellem Welles og RKO var blevet for store, Welles' arbejdspres for stort (sideløbende arbejdede Welles også både for radioen og teatret).

RKO droppede ham

Sådan begyndte Orson Welles' filmkarriere. Welles havde godt og grundigt markeret sig som et *enfant terrible* i en Hollywood-sammenhæng, som en instruktør det var nødvendigt at kontrollere, styre, hvilket betød, at han ikke fik den samme frihed, som RKO havde tilbudt ham, i de næste film han lavede i 40'erne: »The Stranger« (1946), »The Lady from Shanghai« (1947) og »Macbeth« (1948).

Først med sin anden Shakespearefilmmatisering »Othello« fik Welles atter den fulde kontrol over filmproduktionens faser, ikke mindst klipningen, på samme måde som tilfældet også blev det ti år senere med filmen »The Trial« (1962 – en filmatisering af Kafkas »Processen«). Begge film blev karakteristisk nok produceret og optaget i Europa – »Othello« i Rom, »The Trial« i Paris – og illustrerer eksemplarisk den kendsgerning, at fra 1948 var Orson Welles principielt færdig med Hollywood. Eller rettere sagt – Hollywood færdig med Welles.

Resten af sit liv måtte han ture rundt i Europa, i exil, og i heldigste fald instruere en film hvert 3-4 år, når det lykkedes ham at overtale en producent. Ellers ernærede han sig som filmskuespiller og »narrator« i en række mere eller mindre interessante film.

Af hans *egne* film, fra denne næsten 40 år lange odyssé, hævder kun et par sig som interessante i samme grænseoverskridende grad, som hans tidlige 40'er film: »Touch of Evil« (USA 1957) og hans tredje Shakespearefilmatisering med ham selv i hovedrollen som narren *Falstaff,* »Chimes at Midnight« (Spanien/Schweiz, 1966). Underkendes skal hans medvirken og indflydelse på Carol Reeds Graham Greene filmatisering »The Third Man« fra 1949 heller ikke. Den blev produceret i England, som Orson Welles i sit exil følte sig bundet til på samme måde, som han følte sig bundet til det Italien, der havde fostret Renaissancen, Michelangelo – samt den klassiske latinske digtekunst.

Både Orson Welles' liv og film viste, at han i lige høj grad var en syntese af USA og Europa og følte sig splittet mellem den brutale *moderne* amerikanske livsstil – som både havde udklækket ham og forstødt ham – og den europæiske kulturarv og tradition. Europæer af intellekt – og amerikaner af sjæl. En dualisme, som i mere end en forstand fremgår af hans film.

Faust

I de mange hovedroller, Orson Welles selv har spillet i sine film, har han leveret en række portrætter af udpræget individualistiske og atypiske personligheder, der ofte har udvist klare psykopatiske træk og i alle tilfælde har været sammensatte, ambivalente karakterer – personer i ubalance, som – selv om de har opnået at blive herskere og få magt – også har rummet kimen til deres eget nederlag, magtens opløsning, på grund af den grusomhed og uciviliserede måde, de forvaltede magten på. Charles F. Kane og politichef Quinlan er typiske eksempler. Som i Shakespeares tragedier er det blot en enkelt, men fatal brist, der maser disse magtmastodonter i knæ, destruerer dem. Kimen ligger i dem selv. Den selvdestruktive brist rækker bagud, har rødder i barndommen. Det ligger latent, antydes eller ekspliciteres direkte som i »Citizen Kane«, på samme måde som flere af personernes narcissisme også fremhæves som et afsporet karaktertræk. Iøvrigt ofte via visuelle tegn og metaforer (f.eks. plakater, fotos eller spejle), der er med til at gøre opmærksom på, at disse menneskers magtsyge drives af et ubevidst ønske om at kompensere for traumatiske hændelser, nederlag og kærlighedstab i barndommen.

Om sit forhold til disse ambivalente og grusomme magtpersoner har Orson Welles udtalt:

»I don't detest them. I detest the way they act – that is my point of tension. All the characters I've played are various forms of Faust. I hate all forms of Faust, because I believe it's impossible for Man to be great without admitting there is so-

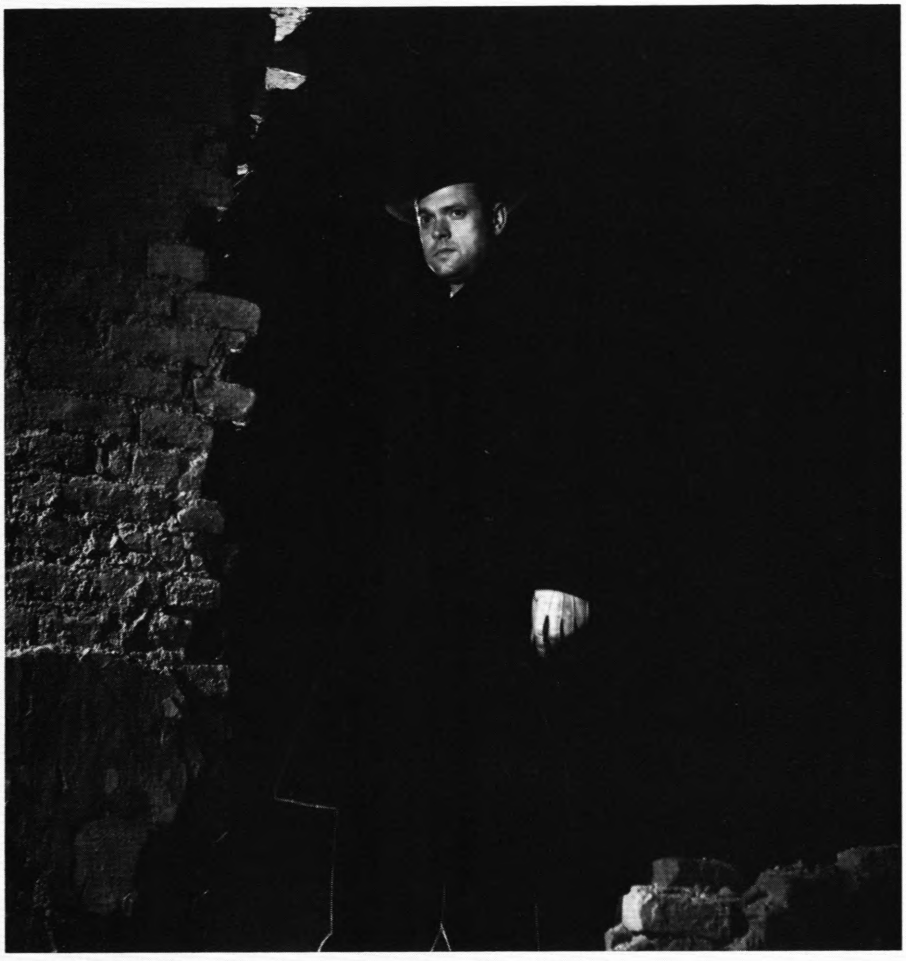
mething greater than himself – either the law of God or art – but there must be something greater than Man. I have sympathy for those Characters – humanly, but not morally.«[3])

Det er denne lov, respekten for en metafysisk orden udenfor enkeltindividet, det man kan kalde moral, etik, dannelse, kultur eller civilisation, som Welles' egocentriske magtpersoner sætter sig op imod – og må bøde med livet for. Jo større personlig magt, desto større fald og udslettelse. Døden er hele tiden nærværende i hans film og præsenteres visuelt markant: Elsa og Arthur Bannisters gensidige nedskydning af hinanden i spejlkabinettet i slutningen af »The Lady from Shanghai«, nedstyrtningen af Arkadins flyvemaskine i »Mr. Arkadin«, politichef Quinlans endeligt i den snavsede flod i slutningen af »Touch of Evil«, Franz Kindlers styrt fra klokketårnet i »The Stranger«.

amerikanske samfunds narcissisme og korrumperende pengebegær. Den overvældende fascinationskraft, disse personer er forlenet med, udspringer tydeligvis af Welles' følelsesmæssige identifikation med disse karakterer og deres egenskaber.

F for fake

Men de er også fascinerende, fordi de rummer en hemmelighed, en nøgle til deres karakterbrist. Det berømte »Rosebud«-syndrom fra »Citizen Kane«. Af denne grund lader Orson Welles fortiden få plads og vægt i filmfortællingen. Flashback-konstruktionen i »Citizen Kane« er ikke blot en smart fortælleform, men tjener til at lade os opleve og forstå hovedpersonen som et produkt af sin fortid gennem det mosaikprægede billede, Kanes nærmeste tegner med deres personlige erindringer.



Orson Welles spillede Harry Lime i »Den tredie mand« uden sminke . . .

På dette punkt er der ingen nåde. Men samtidig er disse afsporede karakterer også fremstillet med en fascinerende bredde og dybde, der ophøjer dem til historiske og sociale typer og afslører Orson Welles' fascination af den europæiske middelalders grumsonhed og despoti og det moderne

Fletværket af udsagn og erindringsbilleder supplerer imidlertid de mange masker og facader, Welles yndede at give sine personer (ikke mindst sig selv) mere end de afslører og forklarer. Flashbackene og fortidscentreringen giver aldrig det egentlige svar. Det forsvinder i antydninger eller uhåndgribelig mystik, ligesom Harry Lime i Wiens gader og kloakker i »The Third Man«. Ikke blot Harry Lime (spillet af en helt *usminket* Orson Welles) leger skjul – Welles gør det også med sit publikum og de mange fiktive personer i hans film, der søger efter gådens løsning. De finder den aldrig, men farer vild i de mange fysiske og psykiske labyrinter, Welles' film er fulde af:

»I believe, thinking about my films, that they are based not som much on pursuit as on search. If we are looking for something, the labyrinth is the most favourable location for the search. I do not know why, but my films are all for the most part a physical search.«[4])

Den fysiske labyrint og futile søgen finder vi i »The Trial« og »The Third Man«. På samme måde udgør kriminalintringen og den natsorte by i »Touch of Evil« også en labyrint, ligesom *news-reel*-journalisten må give fortabt overfor det labyrintiske spind af udsagn om Kanes fortid han er blevet præsenteret for.

I »The Lady from Shanghai« er Welles' irske Michael O'Hara figur ligeledes en »searcher«, som i dobbelt forstand farer vild i »labyrinten«. Han bliver part i en uigennemskuelig kriminalintrige, som Elsa Bannister (Rita Hayworth) – viser det sig – er den egentlige ophavskvinde til. I sin søgen efter idealkvinden trækkes han hypnotisk ind i hendes magnetiske udstrålingsfelt og forvirres, bliver kraftløs som en søvngænger og lader sig blindt styre mod den destruktion af ham, hun har forberedt. Han når dog at vågne op og indse sagens rette sammenhæng. Han gør sig fri af sin forelskelse og kommer helskindet ud af den spejllabyrint i en forlystelsespark, hvor det afsluttende opgør er henlagt, og hvor Elsa og hendes mand til gengæld tager livet af hinanden. Michael O'Hara når altså både at løse den del af gåden, der angår destruktionen af ham, gøre sig fri af mystikken og magien knyttet til *kvinden* – den dødelige *femme fatale* – og komme helskindet ud af »labyrinten«. Ikke blot med livet i behold men også psykologisk »genfødt«, befriet fra den traumatiske, selvdestruktive besættelse af kvinden, der nær havde kostet ham livet. I pagt med andre »searchers« i Welles' film – men ikke i pagt med den skæbne, der ellers præger de figurer, Welles selv giver kød og blod som skuespiller.

»Rosebud«

Med det stærke ønske om selv at være den egentlige ophavsmand til sine film, som Orson Welles har kæmpet for at realisere, samt den kendsgerning, at hans film er fulde af genkommende stilistiske træk og

temaer, må hans filmproduktion opfattes som et personligt, filmisk forfatterskab. Selv om han mestrede og dyrkede *masken* i de mange roller og karakterer, han nåede at spille i sine egne film, er der næppe tvivl om, at disse roller rummer en lige så stor del Orson Welles, som de rummer f.eks. W.R. Hearst, Faust eller Shakespeare. Han brugte masken til at gemme sig i rollen. Han var bange for at spille uden sminke, bange for hvad udstrålingen fra hans sande ansigt måtte afsløre.

Hvilken hemmelighed bar han da på? På hvilket punkt var han lige så traumatisk bundet til sin fortid som f.eks. Charles F. Kane var det? Hvad var Orson Welles egen »Rosebud«, den hemmelighed, der hævede ham op på berømmelsens tinde, drev hans narcissistiske selvfremstilling og egocentrik, lå bag den kvindeangst og grusomhed, han bl.a. udfoldede i sit ægteskab med Rita Hayworth og som næsten destruerede hende og hendes karriere? Den hemmelighed eller brist, som slog benene væk under ham og gjorde ham til en mærkværdig faustiansk omflakker og vagabond i de sidste 40 år af hans liv?

Gåden løses næppe – og i den sammenhæng skal ingen alvidende fortæller langsomt nærme sig en brændende kælk i en kamins flammehav for at hævde, at DETTE var hemmeligheden bag Welles. Men rummer »Citizen Kane« et materiale, et stof fra selvbiografien, må man notere, at »Rosebud« repræsenterer den tabte barndom, den uskyldige uansvarlige leg – men også tabet af forældrene.

Skal der parallelliseres må man også notere, at Orson Welles forældre blev skilt, da han var seks og hans mor døde tre år efter. Indtil da havde lille Orson været musikalsk vidunderbarn (også), tilskyndet af sin mors musikudøvelse (hun var pianistinde). En kendsgerning er det, at Orson Welles efter sin mors døde holdt helt op med at beskæftige sig med musik og, tvunget af omstændighederne, blev fikseret på voksenverdenen, teatret og Shakespeare. Et tilflugtssted Maurice Bessy forklarer i sin bog »Orson Welles – An Investigation into Film and Philosophy«, at en nær ven af Welles' mor, en Dr. Bernstein. tog sig af hans uddannelse efter moderens død. At Orsons skolegang blev uregelmæssig. At der blev flyttet rundt med ham. At han kom til at betale for disse stød med en følelsesmæssig uligevægt og store huller indenfor de almene skolefag.

»At thirteen his formal schooling was over, and so was his childhood; or in any rate, that shelterede period of childhood, which others experience so mush longer. Now he had entered the world of adults. From that moment on, he imitated adults, and belonged to their circles. He, who, from a very young age, took delight in passing for an adult, had in turn become an adult, but he still remained essentially alien to this world that first admired him and adulated him, then feared and scoffed him. Because he had never had a real childhood, his inner childhood was slow to die. It prolonged its existence in him like a secret.«[5])

NOTER

1) Cit.opt. Peter Cowie, p. 108
2) Cit.opt. ibid. p. 65
3) Cit.opt. ibid. p. 21
4) Cit.opt. ibid. p. 84
5) Cit.opt. Maurice Bessy, p. 6.

LITTERATUR

Bazin, André: Orson Welles. Editions du Cerf. 1972.
Bessy, Maurice: Orson Welles. An Investigation into his Films and Philosophy. P. Seghers/ Crown Publishers. 1971.
Cowie, Peter: A Ribbon of Dreams. A.S. Barnes & Co./Teh Tantivy Press. 1973.
Fowler, Alexander: Orson Welles. Pendulum Publications Ltd. 1946.
Koch, Howard: The Panic Broadcast. Little, Brown & Co. Boston-Toronto. 1970.

Levemanden Orson Welles i Paris

Karen Hammer

SENE-GALESISK FILM

I foråret 1982 blev vi her i Danmark for første gang præsenteret for vestafrikanske spillefilm. I samarbejde med International Student Center viste Institut Français 15 spillefilm fra fransktalende vestafrikanske lande, hvoraf næsten halvdelen var fra Senegal.

Allerede dengang følte jeg mig delvis som senegaleser; jeg tilbragte alle mine ferier dernede, sad ude i landsbyerne og snakkede med folk om madlavning, kulturforskelle, børneopdragelse, marabout'ernes fantastiske evner og meget, meget andet. Jeg deltog i Diolaernes bryllupsfester, lærte at forstå mange af deres skikke og endte med at blive »adopteret« ind i flere Peulefamilier. Ungerne plagede mig ofte for penge til at gå i biografen, og nu og da gik jeg med. Det var sjældent en stor oplevelse. De fransk-dubbede amerikanske B-og C-film var af en utrolig dårlig teknisk kvalitet – de var uforståelige, fantastisk ridsede, forunderligt forkortede og de knækkede ofte. De indiske sangdramaer var sjovere og langt nemmere at forstå, for de var tekstede, hvilket var godt for mig, men ret ligegyldigt for den store del af landbefolkningen, der stadigvæk var analfabeter, og som derfor frem for alt foretrak karatefilm. Biograferne ude i landdistrikterne skifter program hver dag, og dog så jeg aldrig en senegalesisk film endsige en afrikansk. Men jeg hørte om dem.

Senegal har mere end 30 filminstruktører, de 13 af dem har klaret at lave én eller flere spillefilm, og det er siden 1966, hvor

Ousmane Sembene udsendte »La noire de ---«, blevet til ca. 30, hvilket er imponerende, når man tager arbejdsforholdene i betragtning.

Institut Francais' afrikanske filmfestival gav mig blod på tanden, dette her måtte jeg se nærmere på, for flere af disse film var jo fremragende; desværre kunne det danske TV ikke se nødvendigheden af at købe et par af de bedste og internationalt mest berømte, man fandt dem kedelige eller for fremmedartede, og jeg forstod, at ville jeg se flere film fra denne fascinerende del af Verden, så måtte jeg ud og opsøge dem.

I foråret 1984 rejste jeg i 3 måneder rundt i Mali, Øvre Volta, Niger og Senegal. Jeg mødte overalt venlige og hjælpsomme mennesker, og jeg fik set ret mange film i Mali og Niger, ca. halvdelen af Øvre Voltas spillefilm (man har kun lavet 7) men på grund af det veludviklede bureaukrati i det moderne Senegal nåede jeg kun at se én film nemlig Ousmane Sembenes »Xala«, inden mit fly gik.

Det afskrækkede mig nu ikke, for nu kendte jeg systemet; i sommer tilbragte jeg over 3 uger i Dakar og så alle de film, man kunne skaffe.

Filmkørslerne foregik i en lille biograf inde i SIDEC's bygning (Société d'Importation, de Distribution et d'Exploitation Cinematographique) omme bag Place l'Indépendance. Hver morgen kl. 9 troppede jeg op for at holde dem til ilden. Operatøren var utrolig hjælpsom og fantastisk til at støve gamle film op, som man ude i ledelsen havde benægtet at have på lageret. SIDEC s ansatte kiggede ofte ind for at snakke hyggeligt i et par minutter eller for at se med; hvis filmene var på et lokalsprog, var det absolut en fordel at få lidt hjælp nu og da. Her fik jeg mange venner. Senegal ligger, hvor Afrika er vestligst. Landet er mere end 4 gange så stort som Danmark og har ca. 6 mill. indbyggere. Før kolonialiseringen styredes de forskellige etniske folk af hver deres høvdinge og konger, efter befrielsen i 1960 blev styret overladt til senegalesiske, fransk-uddannede embedsmænd ledet af en præsident. I årene 1963-1980 var den berømte senegalesiske digter Leopold Sedar Senghor præsident; han førte en meget franskvenlig politik og blev ofte udsat for voldsom kritik; værst var det i 1968, hvor studenter og arbejdere gjorde oprør, og en del af Dakars europæiske del blev sat i brand.

Senegals officielle sprog er stadigvæk fransk, men i de senere år har lokalsproget Wolof fået større og større betydning, f.eks. tales det nu meget i fjernsynet. Der findes mindst 12 forskellige folk med hver deres sprog i Senegal, med forskellige skikke og fordelt på flere forskellige religioner. Hvis man vil studere senegalesisk film, er det en god idé først at sætte sig lidt ind i forholdene.

Wolof'erne dominerer i byerne mod nord og udgør ca. 35% af befolkningen; Séréerne findes også i den nordvestlige region, de er ca. 18% af befolkningen og har i vid udstrækning bevaret deres oprindelige afrikanske religion, (dette gælder dog ikke Senghor, der er katolik); Peulerne er udbredt over næsten hele landet – mange af dem er kvæghyrder, og de er alle muslimer – der er ca. en halv million af dem. Andre væsentlige folk er Diolaerne og Mandingerne, der lever mod syd, og som begge har bevaret de gamle skikke og størsteparten af deres gamle afrikanske religion.

Ousmane Sembene og hans film

Det er ikke nemt at være filmkunstner i Senegal – manglende støtteanordninger, voldsom beskatning, dårligt apparatur, ingen laboratorier, håbløse forevisningsforhold, et alt for kommercielt tænkende distributionsselskab (SUDEC) og et forkælet og overfladisk publikum er blot nogle af vanskelighederne undervejs; kun få får succes, og mange giver op efter et par film for at finde et mere solidt arbejde. Kun den gamle mester Ousmane Sembene har opnået at lave mere end 4 spillefilm, og han maser fortsat videre, på trods af at censuren gennem alle årene har spændt ben for ham. Sembene omtaler sig som Marxist-Leninist og mener, at hans mission her i livet er via sine film at oplyse folket om dets historiske fortid – og at gøre det opmærksom på urimelighederne i det nykolonialistiske samfund.

Sembene er født i Zigeunchore-regionen i det frodige, grønne Casamance i 1923. Hans folk var fiskere uden nogen tradition for en højere skoleuddannelse. I 40'erne tvang det franske kolonistyre mange af Senegals unge mænd ind i hæren; de fleste kom til at kæmpe de hvides krige i Nordafrika, men nogle fortsatte i Algier og i Indokina. De der kom tilbage havde svært ved at falde til i deres fredelige landsbyer, og der blev intet gjort for at hjælpe dem. Adskillige vestafrikanske instruktører har skildret dette problem i deres film: I 1963 »Sarzan« af Momar Thiam, 1965 »Niaye« af Ousmane Sembene og i 1967 »Cabascabo« af Oumaro Ganda fra Niger.

Krigen bragte Sembene til Europa; i 1945 tog han arbejde som havnearbejder i Marseille, hvor han var stærkt involveret i fagforeningsarbejdet, lærte sig at læse og skrive fransk og udgav sin første roman »Les Docher noir«. I de følgende år udsendte Sembene adskillige romaner »Oh pays, mon beau peuple« (1957), »Les bouts de bois de Dieu« (1960), »Voltaique« (1962) m.fl. og blev en anerkendt forfatter.

I 50erne var den største del af Senegals befolkning analfabeter, og Sembene, der ønskede at befri og oplyse sine landsmænd, indså, at han for at få sine meninger ud måtte skifte medie og begyndte at arbejde med billeder. Filmskolen i Paris ønskede ikke at støtte ham, men det gjorde de heldigvis i Moskva, hvor han blev uddannet på Gorki-studiet som elev af Mark Donskoj.

I 1962, i samme år som han var vendt tilbage fra Europa, udsendte Sembene *»Borom Saret«:* En lille, bitter fortælling om en fattig, ung mand i Dakar, der lever af at transportere varer eller folk rundt på sin trækvogn. Vi følger ham gennem en træls arbejdsdag, hvor han bliver snydt og bedraget og ender med at få sin vogn konfiskeret af politiet. Sembene langer ud efter myndighederne og deres bureaukrati især i den scene, hvor en far med sit døde barn i armene, nægtes adgang til kirkegården, fordi han ikke har de rigtige papirer.

I 1964 kom *»Niaye«*, der varer knap 40 min., men hvis historie kunne have båret en hel spillefilm, hvis økonomien havde tilladt det. De senegalesiske myndigheder brød sig ikke om Sembenes vrede skildring af stupiditet, dobbeltmoral, afmagt og *laisse faire* i en lille, tilsyneladende idylisk landsby, og forhindrede, at »Niaye« blev prisbelønnet i Locarno.

I 1966 udsendte Sembene sin første lange spillefilm *»La noire de . . .«;* den første spillefilm fra det sorte Afrika, det vakte opmærksomhed.

Filmen handler om den søde, naive Dioanna, der efter en tid som barnepige for en hvid familie i Dakar tager med dem til Frankrig og dér opdager, at hun ikke regnes for noget og nærmest behandles som en slave. I Dakar har de hvide kunnet leve et overklasseliv med mange tjenestefolk, – nu er de bare almindelige mennesker og har kun råd til Dioanna, der så må påtage sig alle former for husarbejde og aldrig får fri. Madame er frustreret og skælder konstant ud, ingen taler med Dioanna, hun savner sin familie og ender med i en slags trods at tage livet af sig.

Det er en meget stærk film, nådeløs i sin udlevering af de tankeløse, hvide racister og meget fin i sin skildring af den livsglade piges drømme og brudte illustioner, dels skildret via flashbacks og dels via hendes indre monolog. Efter kørslen kom operatøren ind for at aftale næste dags program; vi diskuterede filmen, og han mente, at situationen og dermed også filmen var passé idag, for: »Franskmændene er blevet klogere.«

I 1968 kom *»Mandabi«,* herhjemme vist i 1970 som »Postanvisningen« i Alexandra biografen; hvor er de modige importører i dagens Danmark mon henne? Filmen var af hensyn til landets analfabetiske befolkning indspillet på wolof, der forstås af 3/4 af senegaleserne, men fandtes også i en fransk version.

»Mandabi« er en tragikomisk historie om en arbejdsløs »Bedsteborger«s problemer med at få indløst en postanvisning på 25.000 CFA (ca. 800 Kr.) fra en nevø i Paris. Posthuset vil ikke udlevere pengene, for han har ikke nogen indentitetskort. For at få et sådant skal han have en fødselsattest, men da han, som de fleste voksne senegalesere, ikke kender sin fødselsdato, er det ikke helt let. Han er en ganske almindelig analfabet og ikke smart nok til at stikke en løgn eller forsøge at snyde, og derfor bliver han selv snydt, så det driver og står tilsidst uden en øre – endnu fattigere end før.

Ousmane Sembene har sans for det absurde i hverdagen, – »Mandabi« er et vold-

Sembenes »Ceddo« blev i første omgang totalforbudt på grund af lidt for oprørske tendenser

To scener fra Sembenes »Mandabi« som i sin tid gik herhjemme i Alexandra under titlen »Postanvisningen«. Mændene har det ikke altid lige let i flerkone-familier

somt angreb på bureaukratiet og korruptionen i det senegalesiske samfund, men fortalt med en sådan humor og sarkasme, at man hyler af grin, hvor man burde græde.

Hvor »la noire de . . .« var blevet voldsomt beskåret, rørte Senghors censur slet ikke ved »Mandabi«, men der var i lang tid ikke plads til den i Dakars premierebiografer, der dengang stadigvæk var ejet og styret af de store franske selskaber. Sembene tog derfor konsekvensen og begyndte at rejse rundt med sin film for selv at vise den, hvor folk var interesseret, og det er noget, han fortsat gør.

Sembene har aldrig lagt skjul på, at han bekæmper Senghors »Demokratiske« styreform, og denne har så til gengæld givet ham utallige problemer med censurering af hans film. Værst fik det ud over »Ceddo« fra 1977, som blev totalforbudt – officielt på grund af en strid om stavemåde: Séréren Senghor staver Ceddo med eet d, mens Sembene har skrevet ordet, som det udtales på Peule med 2 d'er. Ved årskiftet 1985 ophævede Abdou Diouf, der i 1980 overtog præsidentværdigheden efter Senghor, endelig censurforbuddet; godt for det længselsfuldt ventende folk, for hverken Senghor eller Sembene ville nogensinde have givet sig.

1971 udsendte Sembene *»Emitai«* (Dieu du tonnerre). I de senegalesiske skoler lærer ungerne om Europas historie og næsten intet om Afrikas; Sembene ønskede at åbne fortiden for sit publikum, at vække det ved at fortælle om modstand, oprør og frihedskrige.

I *»Emitai«* fortæller han om en episode under 2. verdenskrig, hvor Diola-kvinderne satte sig op imod et krav fra kolonistyret om udlevering af 30 kg ris pr. landsbybeboer. Filmen fremhæver, at kvinderne er stærke og ubøjelige, mens mændene ikke aner, hvad de skal gøre; forgæves søger de råd hos guderne, men disse er tavse – og måske ligeglade. Hos Diolaerne er det kvinderne, der dyrker risen, og det er derfor ikke muligt for mændene at blande sig i deres affærer og slet ikke at kræve risen udleveret, men det forstår de hvide soldater selvfølgelig ikke, – så de ender med at skyde mændene. Det er en utrolig smuk film; Sembene har kælet for billederne, og i lange, bløde panoreringer bevidst fremhævet, hvor dejlig naturen er i Casemance. »Emitai« er langsom i sin fortællestil, for den er indspillet på Diola, som kun forstås af et mindretal af befolkningen, og det har derfor været nødvendigt også at forsyne den med franske tekster, og det tager tid at læse tekster for landbefolkningen. Sembene har udtalt: »Hver etnisk gruppe har sin kultur, og jeg ønskede at gøre opmærksom på nødvendigheden af at kæmpe for at bevare denne kultur, – for det er den, der skaber et folks personlighed. Det, der er tilbage af de afrikanske kulturer, er først og fremmest blevet bevaret af kvinderne; de er langt mere selvstændige end mændene.« Diolaerne er stadigvæk oprørske i Casamance: I december 1983 prøvede de at løsrive sig fra Senegal. Den lille revolution kostede mere end 100 menneskeliv.

I 1974 kom *»Xala«* (Impuissance temporaire), og med den gik Sembene til direkte angreb på regeringen og de deputeredes korruption, prestigesymboler og latterlige værdinormer. El Hadji, en af de nye magthavere i den unge afrikanske republik, står lige for at skulle fejre sit tredie bryllup. Begge hans koner er imod det, og hans voksne datter protesterer. På bryllupsnatten bliver han pludselig impotent. Dette er meget pinligt for familien, og hans nye svigermoder håner ham på det forfærdeligste, det er tydeligt, at det ikke er så morsomt at være muslimsk mand, som man umiddelbart kunne tro. For ham gælder det nu om fremfor alt atter at blive »en mand«. Han søger råd overalt. Præsidenten tager ham ned ud i bushen til sin egen personlige marabout, der slår ham for penge uden at hjælpe; ander marabouter er bedre, men alle er de med til at ruinere ham. Han mister sin politiske magt, sit firma og de fleste af sine koner. Først da han komplet ydmyget lader sig overspytte af en gruppe invalide og tiggere, bliver han løst fra sin sygdom.

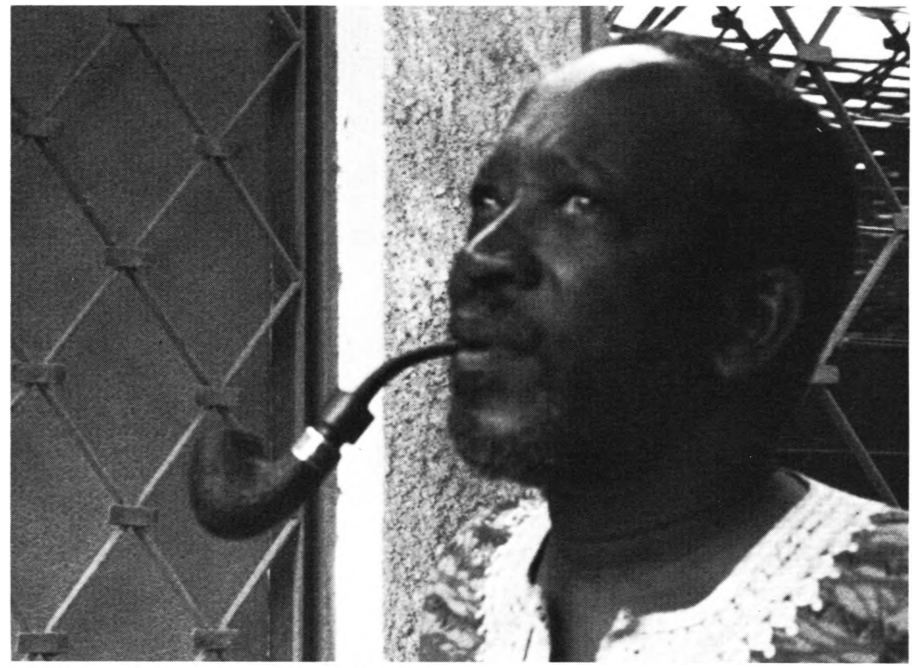
Det er ikke svært at forstå Sembenes budskab: Spyt på, gør oprør mod det sorte bourgeoisi og befri vores afmægtige samfund for Nykolonialismens forbandelse.

I 1977 kom Sembenes storfilm *»Ceddo«*, hvor han på een gang gør op med Islam, kristendommen, de hvide handelsmænd, og den oprindelige afrikanske religion, som han allerede i »Emitai« var ude efter. Sembene må have vidst på forhånd, at dette var mere end censuren kunne acceptere.

»Ceddo« foregår for flere 100 år siden. Islam anført af en ihærdig mand er ved at tage magten over Kongen og hans område, men hans krigere Ceddoerne nægter at underkaste sig og lade sig døbe. Den katolske præst ser passiv til eller sludrer venligt med den hvide handelsmand, der i bytte for stammens unge mænd og kvinder udleverer bomuldsstoffer, sukker og geværer. Her kommer det tydeligt frem, at slavehandelen i sin tid ikke kun var et onde påført udefra, den ville aldrig være blevet så udbredt, hvis den ikke også havde været accepteret indefra. I en meget stærk scene, ser vi handelsmanden brændemærke en ung kvinde til lyden af en fremtidig »Oh Lord«-gospel. Kongens datter er i tide blevet bortført af en af Ceddoerne; han passer godt på hende, for hun er Fremtiden og arvingen. Imanen manipulerer med folket, overtager kongens rådgivere, – myrder Kongen og Præsten, – brænder Kirken og en del af landsbyen af og tvangsdøber en stor del af Ceddoerne. Først da Prinsessen fanges og føres tilbage, sker der noget; – hun – incarnationen af det oprindelige Afrika – gør oprør og skyder Imanen.

90% af Senegals befolkning er efterhånden muslimer. Sembene, som er ateist, mener, at enhver form for religion er opium for folket, og derfor bør bekæmpes. Islams erobring af sindene hos det senegalesiske folk er mindst lige så alvorlig som Franskmændenes erobring af det senegalesiske område var det.

På trods af Sembenes indstilling har han intet imod at modtage økonomisk støtte fra Staten, Frankrig eller sågar Kirken (»Taw« 1970); – jeg er parat til at alliere mig med Djævelen selv for at få mine politiske budskaber ud.«



Ousmane Sembene – Senegals bedste og mest kendte instruktør

Samtale med Sembene

Jeg traf Ousmane Sembene i juni 1985; han havde travlt og var meget kort for hovedet. »Alt, hvad jeg har at sige, det kan

De læse ud af mine film – og dem må De endelig se.« Han var dybt involveret i arbejdet på sin nye film, som han endnu ikke havde skaffet penge til. Denne gang vil han lave co-produktion med andre afrikanske lande, og har frabedt sig hjælp fra Frankrig. »Europæerne interesserer sig kun for deres egne sager; – det er svært at sælge vores film til dem, for de forstår dem ikke, og er heller ikke interesseret i at prøve.« »Det norske og svenske TV er langt bedre og mere opsøgende end det danske, men det afhænger selvfølgelig af de mennesker der arbejder der. Selv har vi ikke noget selvstændigt TV, vi modtager bare ukritisk fra Frankrigs satelit. Det er meget dårligt for Afrika, der i forvejen er plaget af et masseopbud af amerikanske, franske og indiske film.«

»Når jeg arbejder med en ny film, vil jeg slet ikke tale med nogen, for hvor der er mennesker, er der også hunde. De forstår at tilpasse sig overalt. »Min nye film handler om Almamy Samori Toure – en berømt konge og kriger, der levede i Guinea i forrige århundrede; han kæmpede i mange år imod Frankrigs kolonisering og besejredes tilsidst udelukkende på grund af svig.

Nu »Ceddo« er frigivet, kan jeg atter koncentrere mig om mit arbejde – i de mellemliggende år har jeg rejst meget rundt med filmene, lavet teater, og skrevet manuskripter og romaner.«

Derefter talte vi lidt om tørken i Mali, og om Diolaerne, som jeg jo kender godt, og han slappede af og blev en anelse venligere.

Mahama Johnson Traoré og hans film

Statens Filmcentral har i mange år ligget inde med Traorés første film *»Diankhabi«* (La jeune fille). Den blev i 1969 lavet af de 1000 m råfilm, som en anonym ven i 1969 forærede den unge, fattige filminstruktør, der lige var kommet tilbage fra Paris. Den fik et par priser og tjente lidt penge ind, som Traoré satte i sin næste film. »Diankhabi« fortæller om en ung pige, der mod sin vilje bliver »solgt« som 2. kone til en rig mand, – for ifølge traditionen er det forældrene, der bestemmer. Det er en lidt tynd historie, men miljøet er godt og realistisk skildret.

I 1970 kom *»Digue-Bi«* (La femme), som jeg desværre ikke har set. Heri kritiserer Traoré de forfængelige og ambitiøse, gifte kvinder, der skånselsløst driver deres mænd ud i kriminalitet. Den blev en gevaldig kassesucces, og satte Traoré i stand til at producere og instruere sin næste film (støttet af SECMA et fransk-senegalesisk distributionsselskab) I 1972 udsendte Traoré *»Lambaye«* (Truanderie) en på een gang morsom og ætsende satire over korruptionen hos de offentlige embedsmænd. En senegalesisk version af Gogols »Revisoren«. Filmen foregår i en mindre by oppe nordpå, der skal snart være valg, og borgmesteren er bekymret: hvordan vinder han mon de utilfredse bønders stemmer tilbage? Mon de foretrækker tæpper eller ris? I et brev fra en ven advares han mod en snarlig inspektion af forholdene. For en tid kommer lægen nu til at undlade at sælge af medicinen. Ligesom det er nødvendigt, at dommeren fjerner sine kyllinger fra retslokalet. En fattig ung mand på gennemrejse tages fejlagtigt for inspektøren, og han er ikke sen til at udnytte situationen. Han låner penge af alle og enhver og lægger an på borgmesterens datter. Man holder en flot fest til hans ære, og nu tager Traorés hang til dokumentarisme helt magten fra ham: I en lang scene med hurtige panoreringer og håndholdt kamera viser han os pragtfuldt hoftevridende danserinder, en stor kvinde i blåt, der synger i en mikrofon og den begejstrede folkemængde. Der trommes og danses, og vores hovedpersoner drukner i mængden. Historien går lidt i stå, men det gør egentlig ikke noget, for det er en fantastisk oplevelse at se den afrikanske kvinde folde sig ud i sin formidable rytmesans. Efter festen forsvinder den falske inspektør, og da den rigtige kort efter dukker op, er spillet tabt for borgmesteren og hans kumpaner.

Censuren brød sig ikke om filmen og forbød den udenfor Dakar, så den gik kun 6 uger. SECMA var nu ikke længere interesseret i co-produktioner med Traoré, men alligevel lykkedes det for ham kort efter at udsende *»Réou-Takh«* (Villede batiment). Én havde forestillet sig noget ganske andet, end de slumkvarterer og de mange invalide og tiggere, som han møder. Censuren var heller ikke tilfreds med det Senegal, som Traoré fremviste, og totalforbød filmen.

De første store tørkeår i Sahellandene kom i 1972 og 73 og gav nye emner for filmkunsten. Den første af disse film blev *»Garga M'Bosse«* (Cactus) fra 1974; den blev lavet med støtte fra det svenske fjernsyn.

»Garga M'Bosse« fortæller en enkel historie om et fattigt par, der med en søn og 3 geder forlader deres tørkeramte landsby og drager til Dakar. Sønnen dør undervejs, og i byen, hvor alle udnytter hinanden, er der ikke til at være. Ingen gider hjælpe dem, så da kvinden bliver syg, beslutter de sig til at rejse hjem igen. Filmen indeholder en kort og varm erotisk scene og flere scener med stærke, overbevisende følelsesudbrud. Traoré er ikke en stor billedmager, men han kan skildre følelser, så det fænger.

I 1975 udsendes *»N'Diangane«*. En nydannet statsstøttet fond har gjort det muligt for Traoré endelig at lave en film i 35 mm, hvilket giver chance for et få premiere i de store Dakarbiografer, de eneste der har apparatur til perfekte forevisninger. »N'Diangane« skildrer den uhyggelige magt de senegalesiske marabouter har over den jævne mand. Det siges ikke, men alle i Senegal ved, at selv præsidenten spørger sin marabout til råds i vigtige sager. Den 6-årige Mane sendes af sin far væk fra sin kærlige mor og landsbyen og udleveres til en fjern marabout med ordene: »Gør ham til en mand – eller til aske!« Marabouten har massevis af elever, der i kor læser højt af Koranen. De store elever læser med og tæver de små. Drengene sendes ud for at arbejde på maraboutens marker eller for at tigge penge og mad. Mane mishandles og flygter hjem. Hans mor er lykkelig for at se ham, men faderen sender ham rasende tilbage, og stopper moderens protester ved at true med at lade sig skille fra hende. Marabouten er i pengenød, så Mane og 3 andre drenge rejser med en af de korrupte lærere til Dakar for at tigge der. Det er spændende, men også farligt at færdes i den voldsomme trafik; Mane rammes af en bil og dør. »Herrens veje er uransalige« er Maraboutens kommentar. Da ingen henter Manes lig, udleveres det til de lægestuderende. Jeg var rystet og rasende efter at have set denne meget realistiske film. Alle disse små stakler fyldte jo gaderne og busholdepladserne overalt i landet. Denne film kunne ikke affærdiges som fiktion, den er dagligdag for alt for mange i det islamiske Senegal, hvor børn udnyttes med løfte om et fremtidigt Paradis. Denne stærke og fremragende film er forløbigt den sidste fra Traorés hånd.

Ababacar Samb og hans film

Samb er født i 1934 og uddannet i Rom. Hans første kortfilm *»Et la neige n'était plus«* (og sneen forsvandt) ligger til udlejning hos SFC. Den fortæller om en senegalesers reflektioner, da han efter flere års studier i Frankrig vender hjem og føler sig fremmed i sin egen familie. I 1971 vakte Sambs første spillefilm *»Kodou«* voldsom opmærksomhed. Den fortæller om en ung pige, Kodou, der af angst for smerten flygter fra den rituelle læbetatovering. Derved bringer hun skam over hele sin familie, hvad der giver hende et alvorligt traume, og hun bliver lettere vanvittig. Da man ikke kommer nogen veje med hende på hospitalet, bringer hendes mor hende til en traditionel medicinmand, der ved en slags exorcisme befrier hende, så hun atter kan vende hjem til sin landsby. En meget enkel film med et fint og overbevisende spil.

»Jom ou l'histoire d'un peuple« fra 1981 er i farver og langt mere interessant, men desværre temmelig svær at følge med i (det kan skyldes den meget dårlige kopi). I en slags rammefortælling beretter en *Griot* (sagnfortæller) via skiftende scener fra henholdsvis år 1900, 1934 og 1980 om undertrykkelse op gennem tiderne. Han går igen i alle historierne, og selv om han skydes ned i år 1900, rejser han sig og går videre ind i næste historie, for en griot kan aldrig dø, hans funktion og viden er evig og bringes videre af hans søn og dennes efterkommere.

Jom er et uoversætteligt, senegalesisk begreb, nærmeste en form for ære. Filmen siger, at en mand gladeligt går i Døden for sin Jom.

Filmen var planlagt meget længere end

dens 80 minutter; på vej til fremkaldelse i Paris forsvandt 2 ruller exponeret film i Lufthavnen; de er aldrig fundet!

Momar Thiam og hans film

Thiam er en af veteranerne inden for Senegalesisk film. Han er født i 1929 og startede som fotograf, – han har sit eget produktionsselskab, og hans film er meget populære. Jeg har desværre kun set et par og holder mig derfor til dem. *»Sarzan«* fra 1963 er en fortælling om den hjemvendte soldat fra Indokina og hans problemer med at falde til ro i sin barndoms landsby. Han kommer hjem med ære, og regeringen burde skaffe ham en meningsfuld beskæftigelse, men de ansvarshavende snyder sig fra deres forpligtelse og sender ham hjem. Året efter er han blevet gal. Filmen tog 35 minutter og var i sort/hvid.

I 1974 udsendte Thiam *»Baks«;* den blev en utrolig succes. Det er en alt for lang historie om en skoletræt dreng, der på sine pjækkedage opholder sig i nærheden af en gruppe småkriminelle hashrygere. Han fascineres af deres spændende verden og begynder at hjælpe dem med småtyverier. Da politiet en dag snupper ham, trevles banden op, og den hårdkogte og smarte leder kan sættes bag lås og slå. Filmen virkede meget overfladisk på mig; personerne var utroværdige og for flippede. Det generede mig også meget, at politiet uden videre kan få skurkens veninde til at stikke ham; en cementering af den udbredte opfattelse i Senegal: man kan aldrig stole på en kvinde. »Baks« er lavet med støtte fra Staten, der ønskede at advare ungdommen mod den forbudte hash, men filmen fik nærmest det modsatte resultat, for de unge fandt det smart at efterligne personerne i »Baks« (Joint). I 1982 kom *»Sa Dagga* – Le M'Bandakatt« (Le Troubadour) der også blev meget populær. »Sa Dagga« fortæller med mild sarkasme om en griot, der føler, at han er ved at miste grebet om sit publikum. Han beslutter sig derfor til at drage ud i landet for at studere Koranen hos berømte Marabouter. Han kommer meget rundt, men ingen kan rigtig hjælpe ham. Tilsidst tigger og ber han Allah om et tegn, og en stor gren falder ned i hovedet på ham. Han rejser hjem til Dakar og begynder atter at danse i gaderne. Efter min mening en noget tynd historie, men blandt mine medkiggere i salen var stemningen høj, og bemærkningerne mange. Kulturforskellen gjorde sig atter gældende.

Safi Faye

Senegals eneste kvindelige instrktør Safi Faye stammer fra en Sérere-landsby i den sydlige del af landet, men hun er født i Dakar i 1941 og bor nu i Paris. Inspireret af et møde i Dakar med den franske etnolog og filminstruktør Jean Rouch, i hvis film »Petit à petit« hun havde en stor rolle, opgav Safi Faye i 1969 sit arbejde som lærerinde og rejste til Paris for at studere etnologi. Under studiet fik hun tid til at følge nogle kurser på Filmskolen og lave sin første kortfilm. Hun udsendte i 1976 sin første lange film *»Kadou Beykat«* (Lettre Paysanne).

Den er udformet som et brev, hvori hun fortæller om sin landsby og om dens hverdag med glæder og sorger. Der tales meget under byens store træ – om tørken, om de strenge tider, om jordnødderne, der udpiner jorden, men som regeringen alligevel har beordret folk til at dyrke, og om de hårde skatter – men det går vel, for Gud er stor. Det er en stille og meget sympatisk film. Det er tydeligt, at Faye elsker og forstår disse mennesker, hvis verden hun så minutiøst registrerer.

»Fad Jal« fra 1979 er langt vanskeligere at forstå, fordi fortid og nutid konstant væves sammen. Den er hverken fiktion eller dokumentarfilm, og selv om jeg holder meget af etnografiske film og har en stor tolerance overfor alt afrikansk, så er »Fad Jal« ikke umagen værd. Dens motto er: »Når et gammelt menneske dør i Afrika, så er det et helt bibliotek, der brænder.«

Djibril Diop

Diop er født i 1945 i Dakar og startede som komisk skuespiller. I 1969 gjorde han sig positivt bemærket med den humoristiske 55 min. lange *»Badou Boy«;* den blev i 1970 prisbelønnet på festivalen i Karthago. I 1972 kom så *»Touki-Bouki«* (le voyage de l'hyène) i farver og 35 mm – den mærkeligste og mest diskuterede senegalesiske film, lige noget for TV's Natkasse. »Touki-Bouki« er meget morsom og har mange overraksende scener; undertiden skjuler instruktøren bevidst for tilskueren, hvad det egentlig er, der foregår deroppe på lærredet. Der findes flere fortolkningsmuligheder af den let surrealistiske historie. Den enkelte af disse er: kvæghyrden Mory og den mandsklædte studine Anta, der elsker hinanden, drømmer om at komme til penge og sammen stikke af til Europa. Mory racer rundt i Dakar på sin store motorcykel, på styret har han bundet et kæmpe-sæt Zebuhorn. Anta og Mory snyder folk for penge, en rig homoseksuel bliver ribbet for alt, således at de smart påklædte og i hans bil tiljublet af byens befolkning kan køre op mod præsidentpaladset – for at ende på damperen til Paris. I sidste øjeblik fortryder Mory, Anta rejser alene, og han ses atter hos sine Zebuokser. En anden langt mere sofistikeret fortolkning siger: Hele historien er en drøm eller måske snarere en fremtidsvision, der foregår inde i Morys fantasifyldte hoved. Han forlader således aldrig sin bøffelflok og kender måske ikke engang Anta. Publikum var desværre ikke moden for denne sprælske film, og den blev ingen succes. Diop mistede lysten og købte sig en fotoforretning i Dakar.

Ben Diogaye Beye

Beye er født i Dakar 1947. Før sin hidtil eneste spillefilm havde han arbejdet på både det franske og det svenske fjernsyn og i 1975 lavet 2 kortfilm. I 1980 udsendte han *»Seye Seyeti«* (Un homme, des femmes). Filmen er et puslespil af situationer mellem kvinder og mænd, der diskuterer og beklager sig over flerkoneriet. Medens de gamle kvinder er tilfredse med at få en medhustru til at overtage en del af det daglige arbejde, er de unge kvinder desperate, over at deres medhustruer tager for meget af mandens tid, så at de selv ikke bliver regelmæssigt tilfredsstillet. Unge mænd må se ældre mænd gifte sig med *deres* udkårne, og ældre mænd kæmper med de jaloux kvinder og kan ikke længere klare deres erotiske forpligtelser. Instruktøren kommer godt rundt om problemerne, og filmen er meget underholdende. Beye har desværre en mani med at zoome, tilte og panorere som en gal, det kan ind imellem gøre det vanskeligt at finde ud af, hvor man nu er i historien. Denne film må være beregnet på et erfarent filmpublikum, der er vant til mediets fortælleteknik.

Moussa Bathily

I august 1982 viste dansk TV *»Tiayabu-Biru«* (La Circoncision) fra 1978. Efter 10 års pause mener landsbyens ældste, at man nu atter kan få råd til en omskærelsesfest; drengene samles, og hele ritualet begynder. Nu støder de ældste imidlertid på hidtil ukendte problemer. Der er kommet nye tider, og hyrden vil ikke sælge sine okser til ceremonien, for man betaler ham bedre inde i byen. Mens de ældste beder til Allah, tager 3 små drenge affære ved at give hyrden en sovedrik. De omskårne drenge dræber nu nogle af okserne, og problemet er foreløbigt løst, men da hyrden vågner tilkalder han politiet fra byen. Præfekten og høvdingen har svært ved at tale sammen, men så firer de begge lidt: Præfekten kommer i tanke om, at man bør adlyde og ære de ældre, og Høvdingen beslutter sig til for fremtiden at sende drengene til omskærelse på hospitalet inde i byen. »Vor verden er ved at dø, vi lever i en omskiftelig tid,« slutter den gamle og tygger eftertænksomt på sin colanød.

Bathily får sagt meget vigtigt om modsætningerne mellem de gamle traditioner og den moderne tid, samtidig med at han morer sig med at lave smukke billeder over en rekonstruktion af en omskærelsesceremoni, for det hele er et stiliseret spil. »Tiyaby-Biru« er en blanding af en etnologisk dokumentarfilm og en begavet leg med filmmediets muligheder.

Bathily må nu være igang med klipningen af sin næste film »Petits blancs au manioc et à la sauce gombos«, som han optog i foråret 1985.

Cheikh Ngaido Ba

I juli måned var de fleste af instruktørerne bortrejst, så det var sin sag at få et par interviews. Den unge TV-uddannede instruktør Ba hang imidlertid ofte i Federation dés'Cineastes' lokaler, og han var glad for at snakke. Han var lige kommet tilbage fra Bamako, hvor hans film fra 1982 »Xew Xew« (La Fête commence) havde Malipremiere, – den havde ikke gået alt for godt i Dakar.

»Xew Xew« fortæller en historie om en ung sociologstuderende, der falder for en gruppe unge musikere og engagerer sig så voldsomt i deres liv, at hun bl.a. får et barn med én af dem. Da hendes forældre smider hende ud hjemmefra, flytter hun ind hos en malerven med barnet. Nogle år senere bryder musikerne igennem, og der bliver lavet en grammofonplade med dem; dette fejres med en kæmpefest.

Jeg havde hørt den pænt omtalt af en svensk veninde; hun havde været heldig at se den i Dakar lige netop i én af de få dage, hvor den gik i luksusbiografen Le Paris. Ba havde fortalt mig om sin ungdom som militant Maoist og om sin store beundring for Fassbinder, til hvis minde han har tilegnet »Xew Xew«, jeg spurgte ham derfor, hvorfor han havde lavet en film om unge musikere helt uden revolutionært islæt.

Ba: Jeg tror ikke på den militante afrikanske film. Med »Xew Xew« ønskede jeg bl.a. at vise en moderne storby, og de mange modsætninger man finder i den. De folk, der bor i de moderne højhuslejligheder behøver jo ikke at være spor lykkeligere, end dem der bor i de små gamle huse nedenfor. Jeg ville vise det liv, folk lever i byens forskellige kvarterer. Dakar spiller aktivt med i min film.

Du er endnu ikke kommet igang med en ny film, – er det meget svært at få produktionsstøtte?

Ba: Da jeg lavede min førrige film »Rewo Dande Mayo« (De l'autre Côté du Fleuve fra 1978 var det en co-produktion med Mauritanien, fordi den foregik ved Senegalflodens grænse mellem de 2 lande; til »Xew Xew« måtte jeg personligt skaffe de 40 mill CFA. I de sidste par år er det blevet endnu sværere at skaffe produktionstøtten. Staten har ganske vist i de sidste pr. år givet 250 mill CFA i støtte, men jeg mener ikke, det fortsat skal være Statens opgave; det ville hjælpe os langt mere, om man afskaffede den luksusskat, man lægger på vores kameraer, båndoptagere og hele vores produktion. Hvis man gik over til at betragte film som en industrigren, det kunne betale sig at investere i, så kunne vi måske komme videre.

Hvorfor ser publikum ikke de afrikanske film?

Ba: Publikum er fra de mange udenlandske film blevet forvænt med en høj teknisk standard, som vi endnu ikke kan leve op til. Publikum er også vænnet til action og sex og vold. De vil se blod, så det bliver vi nok nødt til at presse ind i vores film, hvis vi ønsker at fortsætte med at lave film. Dertil kommer at folk ønsker stjerner. Man går ikke ind for at se en film af en bestemt instruktør, nej man går ind for at se Belmondo! Det bliver nødvendigt at satse på kendte ansigter, – for folk vil have helte.

Vil det sige, at du vil europæisere de afrikanske film for at vinde publikum?

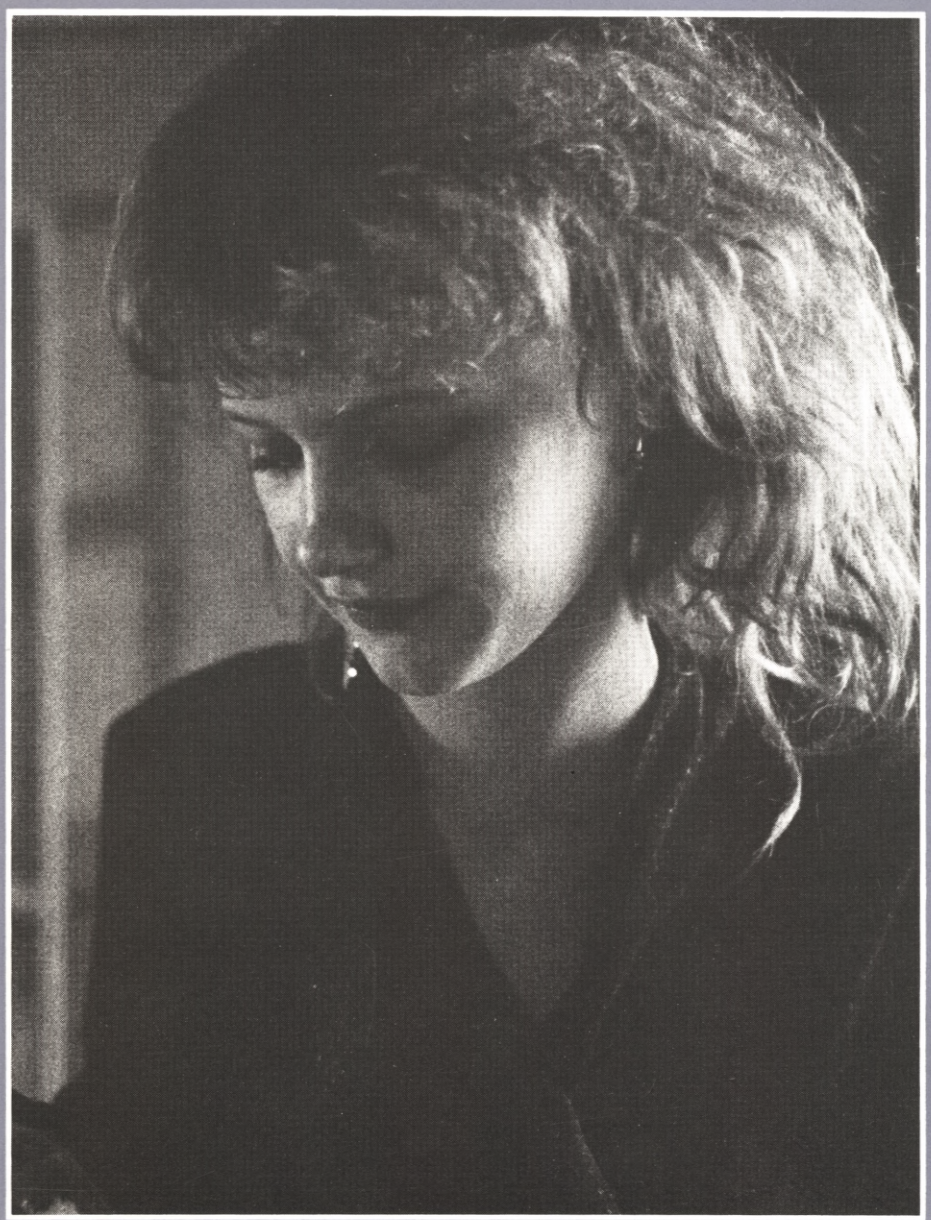
Ba: Ja, det er jo at se realistisk på sagen. Jeg kan ikke bringe nogen form for budskaber ud, hvis publikum ikke gider se mine film. Mine venner siger, at jeg er ved at blive kommerciel, – men – jeg ønsker at lave film. Jeg er fremtiden.

Senegal har adskilligt flere instruktører end de her omtalte, men da flere af dem havde taget deres film hjem, inden de tog på ferie, kunne jeg ikke komme til at se dem. Andre film deltog i festivaler eller kulturuger; som i Mali og Øvre Volta er der også her alt for få kopier af de enkelte film.

Franskmanden Jacques Champreux har flere gange instrueret co-produktioner med Senegal. I 1979 lavede han sammen med Cheick Doukoure fra Senegal *»Bako«*, en fremragende og meget stærk film om den illegale immigration fra Afrikas tørkeramte områder til Europa. I 1984 kom Champreux's *»L'aventure ambiguë«* efter senegaleseren Cheikh Hamidou Kanes roman. Begge havde de den mandlige stjerne fra Côte d'Ivoire Sidiki Bakaba i hovedrollen.

Cheik Ngaido Ba

Joel Schumachers »Kliken fra St. Elmo«
Michelangelo Antonionis »Identifikation af en kvinde«



Jon Bang Carlsens »Ofelia kommer til byen«
Robert Zemeckis »Tilbage til fremtiden«
Maurice Pialats »Tillykke med kærligheden«
Filmfestival i Mannheim
Senegalesisk film