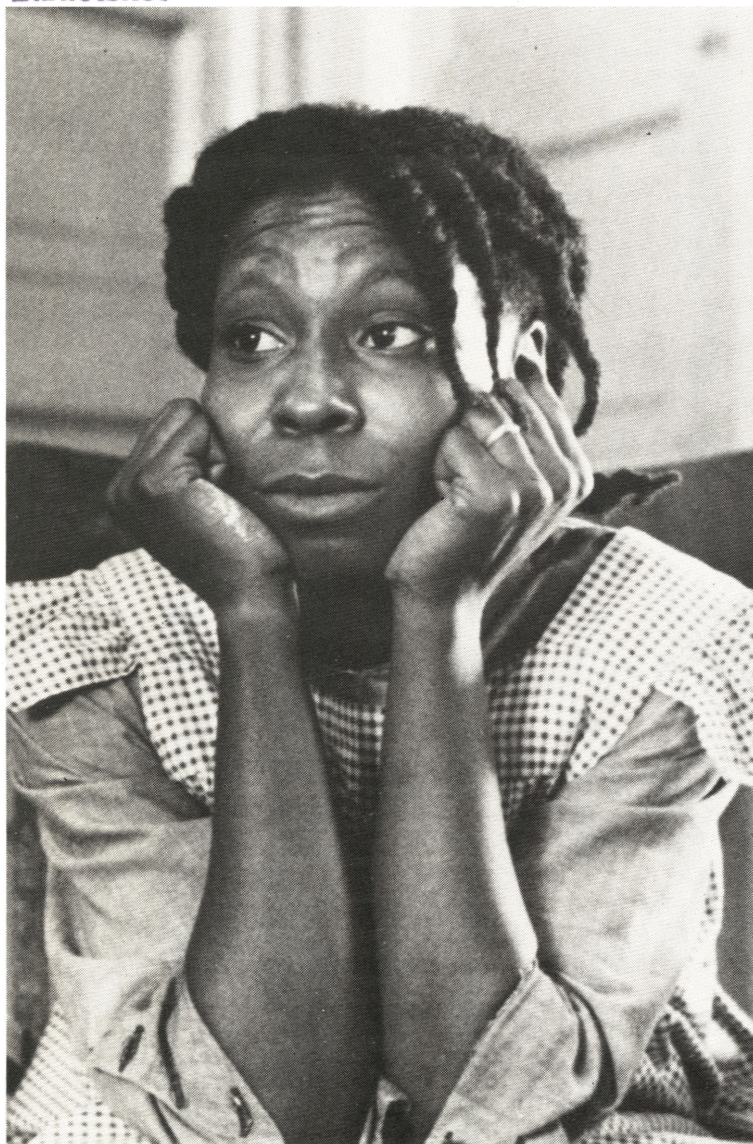


KOSMORAMA

177 * 32. ÅRGANG * EFTERÅR 1986 * KR. 35

DET DANSKE FILMMUSEUM
Biblioteket



SPIELBERG & FARVEN LILLA
SPECIAL EFFECTS * OVIRI
SVENSK FILM * STINA EKBLAD
STALLONE * ASTA NIELSEN




Alan Alda i *Den søde frihed*

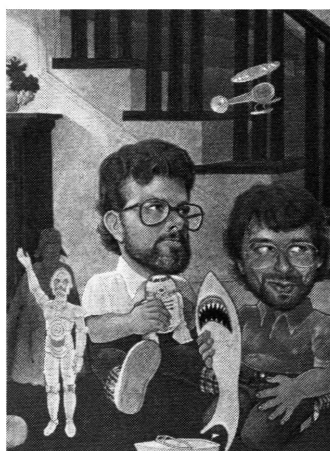

Stina Ekblad

Klip		4
Portræt	Stina Ekblad — Henrik Lundgren om den finsk-dansk-svenske teater- og filmskuespiller	40
Værd at se?	Gå & se; Ballerup Boulevard; Chinatown bløder; Coca Cola Kid; For enhver pris; Strisser på skråplan; Police; Skabt til succes; Den søde frihed; Tre mand frem for en baby; Alle gode gange to	48
Museums-hjørnet	Kunsten at bevare film/Ib Monty	55

DET DANSKE FILMUSEUM Biblioteket


Fanny Bastian og Donald Sutherland i *Oviri*; herunder Whoopi Goldberg og Margeret Avery i *Farven lilla*; nederst George Lucas og Steven Spielberg.

Oviri	Fra pariser-bohèmen — Henning Carlsens <i>Gauguin</i> -film vurderes af Knud Michelsen	8
Farven lilla	Askepot i purpur — Steven Spielbergs film om hjertets renhed i en ond verden/Lene Nordin	10
Spielberg	Den uskyldige troldmand — Peter Schepelern om den moderne Hollywood-auteurs oeuvre og inspirationskilder	12
Special Effects	Det er ikke til at se det ... — Hvordan gør de det, disse troldmænd med deres magiske maskiner?/Søren Hyldgaard Larsen	28
Sly	Den fundamentale helt — Sylvester Stallone toppe stjernihierakiet og får ord med på vejen fra Michael Blædel	33
Svensk film	Svensk film nu — Annika Gustafsson fortæller om den ny vitalitet, der præger filmen hinsidan, og anmelder Mit liv som hund, Elsk mig og Amorosa	36
Æstetik	Tidens synlighed — Niels Aage Nielsen introducerer Gilles Deleuzes teorier om filmsprogets tankeverden	42
Asta	Deres hengivne — Breve fra Asta Nielsen/v. Ib Monty	46


Forsiden: Whoopi Goldberg i *Farven lilla*

Til venstre: Et godt billede fra dengang de kunne lave westerns: Ruth Hall og Ken Maynard i *Hestetyvemes overmand* (*Strawberry Roan*, 1933), foto Bert Six (fra Janus Barfoeds samling).

KOSMORAMA

177 * Efterår 1986 * 32. årgang

Kosmorama er et uafhængigt tidsskrift udgivet af Det danske filmmuseum. Ansvarshavende redaktør: Kaare Schmidt. I redaktionen: Lene Nordin og Peter Schepelern. Design: Helle Daugbjerg. Lay-out: Helle Daugbjerg og Kaare Schmidt.

Produktion: SATSBUREAUET, København.
ISSN 0023-4222.

Signerede bidrag udtrykker alene forfatterens synspunkter og ikke nødvendigvis redaktionens. Kosmorama udkommer med 4 numre årligt. Abonnement kr. 120. Enkeltnumre kr. 35. Fås hos boghandlere, i kiosker og i filmmuseets ekspedition, Store Søndervoldstræde, 1419 København K, tlf. 01-57 65 00 og 01-57 10 03, mandag-fredag 9-16, tirsdag og torsdag tillige 18.30-21.30 eller giro 6046738.

French connection

Hollywood har altid satset på de gode historier, hvor de end måtte være at finde. Hvis der ikke har været nye for hånden, har man haft de gamle at falde tilbage på. I de senere år har der været en særlig lille genbrugsbølge af amerikanske film, baseret på franske originaler. Der har ikke klæbet lige meget held ved al denne californiske vin på franske flasker, men nu er det øjensynlig lykkedes Paul Mazursky at bryde, hvad industrien sarkastisk omtaler som »the curse of the French remake«. *Down and Out in*

af Edouard Molinaro, omend med Lino Ventura og Jacques Brel. Til gengæld var andre komedie-adaptioner svage: Stanley Donen brugte en ældre film af Claude Berri, *Ikke helt almindelig*, som model for *Blame It On Rio*, hvor Michael Caine som midaldrende ægtemand »kommer til« at lade sig forføre af sin bedste vens teenagedatter. Gene Wilder tacklede lignende problemer, mens han fandt ud af *Hvordan man namer sin kone og slipper skidt fra det* i sin jagt på *Pigen i rødt*. Her var udgangspunktet en komedie af Yves Robert, der også stod for spionfarcen *Skyg den høje lyse med den sorte sko*, som var mildt underholdende for 12 år siden. Stan Dragoti lod

krig, fik han selv lov til at instruere en amerikansk remake: I *Lydia* er det Merle Oberon, der er på sporet efter den tabte ungdomskavalerer. En anden eksil-europæer, som medvirkede til at sætte et gallisk touch på amerikansk film, var østrigeren Fritz Lang, der lavede to glimrende Renoir-adaptioner: I *Scarlet Street*, var det Edward G. Robinson der fik sin borgerlige tilværelse skudt i grus af lutter lidenskab for en kynisk ung skønhed, frit efter *La Chienne* (1931), hvor Michel Simon havde rollen. I *Human Desire* (1954) var Glenn Ford en ikke helt overbevisende erstatning for Jean Gabin, der i *Menneskedyret* (1938) var lokomotivfører på drifternes vildspor. En anden Gabin-erstatning var Henry Fonda som den desperate arbejder, der midt i selvmordsstunden ser tilbage på sin tragedie i Anatole Litvaks *The Long Night* (1947), baseret på Carnés berømte *Le jour se lève*.

Paris ligger både i Frankrig og i Texas, men der er også en filial i Hollywood. PS



Michel Simon som bumsen, der ellers bærer iltet skæg i *Boudy*.



Nick Nolte som bumsen i Mazurskys chamberende farce.

Beverly Hills, baseret på Renoirs vittige 1932-komedie *Boudy sauvé des eaux*, er en af forårets største succes'er i USA og den kommer snart hertil. Men ellers begyndte problemerne med disse franske transplantationer, da Friedkin i 1977 lagde for med den mislykkede *The Sorcerer* baseret på Clouzots gamle *Frygtens pris*, hvor Yves Montand kørte nitroglycerin på de ujævne sydamerikanske bjergveje, mens han prøvede at holde tungen lige i munden. Mazurskys *Willie & Phil* var en dum adaption af Truffauts *Jules og Jim*, og det var også Truffaut, der måtte holde for i den helt slemme *The Man Who Loved Women*, som Blake Edwards lavede med Burt Reynolds som den moderne Don Juan. Da turen kom til Godards legendariske *Åndløs*, gik det om muligt værre: Gen-skabt i Jim McBrides *Breathless* fremstod den som en opstyltet filmskolefilm hvor Richard Gere er en amerikansk gigolo der huserer på UCLA's campus, mere åndløs end åndløs. Veteranen Billy Wilders *Morderen vil ikke forstyres* — med Lemmon og Matthau i et af deres kongeniale makkerskaber — kunne naturligvis ikke slå helt fejl, men forlægget var trods alt også noget så beskedent som en film

fordøjet skifte farve i *Manden med den røde sko*, men ellers er det de samme løjer i en mattere udgave. Den nyeste melding går ud på, at Coline Serreaus succesrige lystspil *Tre mand frem for en baby* om tre ungarke og et hittebarn er solgt til Walt Disney Productions, der vil lave den på amerikansk, men stadig med Serreau som instruktør: Resultatet kan forventes at være et passende kompromis mellem arv og miljø ...

Men faktisk har der allerede tidligere været en sådan Hollywood-interesse for det franske: Duviviers 1937-succes *Pépé le Moko*, med Jean Gabin som den romantiske banditkonge i det nordafrikanske, blev allerede året efter hollywoodiseret under titlen *Algiers* og denne gang var det Charles Boyer der løb rundt i casbah'en. Samme år opnåede Duvivier endnu en international succes med *Et balkort*, og da han et par år senere forlod det besatte Fran-

Pressen skrev

læst af Lene Nordin

Indledning var der til gengæld på Mette Knudsens serie om kortfilm og kvindebevægelse. Her forklarede en herre ved navn Niels Jensen, at Mette Knudsen var en flink og dygtig pige, og mannequin havde hun også været, så køn var hun altså også. Det er jo rart at vide. Især når udsendelsen hverken bekræftede det ene eller det andet.

Carsten Jensen i TV-anmeldelse i Politiken 23.7.1986.

Sagt i elskværdig korthed er hovedpersonerne i »Aprilsnar« ti dumme unger — forkælede, selvoptagne, sex-fnisende og idiotiske — så det er en komplet lykke, at en eller anden psykopat gider tage livet af dem, den ene efter den anden.

Henrik Lundgren i Politiken 5.8.1986

»This is where the law stops and I start« mumler Stallone med denne særlige, tydeligt mikrofon-manipulerede macho-røst, der skal lyde som om den har sin resonansbund i nosserne, og så plaffer han ellers løs og mejer hele horden af sadistiske psykopater ned.

Henning Jørgensen i Information 18.8.86

Fra »Ginger og Fred« over »Echo Park« til »Queruak«. Før premieren på Fellini var Carlton en porno-bio. Cirklen er ved at være sluttet.

Henrik Lundgren i Politiken

Som polemiker trives Thorkild Hansen lige så godt i mistænkeliggørelsens iltfattige vande som ålen i forliste sømands lig.

Claes Kastholm Hansen i Politikens kronik 16.5.86

Du svarer storslået, at jeg altid kan få en fri-billet til premieren. Din arrogance er efterhånden landskendt, men her bliver du næsten sublim. Fordi du i din selvtilstrækkelighed undlod at rådføre dig med mig i tide, må staten nu give 12 millioner ud til en spillefilm, hvor der i stedet kan laves en TV-serie på 10 udsendelser om det samme emne, som ikke vil koste staten en reje i tilskud men til gengæld give landets seere flere millioner »fribilletter.«

Thorkild Hansen i Politiken 24.5.86

Det er derfor afgørende vigtigt at forstå, at støtten fremover også må tildeles ud fra en vurdering af, om det enkelte projekt har interesse for et rimeligt stort publikum. Filmen er et massemedium, og man kan med rimelighed påstå, at den kun er eksisterende i det øjeblik, den bliver vist og set! Derfor skal den danske støtteordning selvfølgelig sikre, at der støttes film, som folk vil se. I den forbindelse er det iøvrigt en grov forenkling at påstå, at populære film er uden kvaliteter udover evnen til at sælge billetter. Vi har gudskelov set mange eksempler på virkelig flotte danske film, som har fået tag i det store danske filmpublikum, som i realiteten hungre efter at høre modersmålet fra biograflærredet.

Jens E. Kris, biografdirektør, i Politiken 3.7.86.

H.C. Andersen skulle være produktet af sin mors forhold til en eller anden kong Christian, der altså ikke bare nøjedes med at stå ved den høje mast. Nu er det vel kun et spørgsmål om, hvem der kommer først: TV-teatret eller Det danske filminstitut, som begge må være villige til at ofre mindst et års budget på dramatiseringen af den virkelige historie om den grimme ælling.

I øvrigt skal vi ellers være glade for, at H.C. Andersen levede i forrige århundrede. Ellers var han blevet købt af Hollywood og sat til at skrive manuskripter til Steven Spielberg...

Carsten Jensen i TV-anmeldelse i Politiken

Og hermed slut på forårsunderholdningen fra de kulturelle terrasser. Alt er godt, som Hans Bendix sagde. I gamle dage sagde man, at den, som guderne vil ondt, gør de til ordbogsredaktør. I dag gør de vedkommende synder til filmkonsulent.

Claes Kastholm Hansen i Politiken 11.6.86

Quiz v. Peter Hirsch

Selv om svarene til sidste nummers quiz stod et par sider længere fremme — på hovedet ganske vist, for at gøre det sværere — så modtog vi kun én besvarelse. Løsningen havde ikke voldt Poul Malmkjær meget hovedbrud, »svær var den jo ikke,« skrev han. Kendskab til geografi kan have været en hjælp, men det er næppe til meget nytte i vor nye filmgeografiske quiz, som nok er lidt sværere end den foregående. Svarene findes andetsteds i bladet det gælder bare om at finde dem.

Nedenstående lande og stater vil næppe være at finde på noget landkort — før eller efter Versailles-freden. Men vi vil til gengæld gerne vide, i hvilke film man støder på disse lande, hvadenten det er republikker, konger eller kejserdømmer.

Toumania
Freedonia
Kloptokia
Marshovia
Bandrika
Flaussenthurm
Grand Fenwick (2 titler)
Casinario
Concordia
Vosnia
Sylvania (mindst 2 forskellige titler)
Bacteria
Piratia
Guateragua

Farvel til Isherwood

I januar døde Christopher Isherwood, 81 år gammel. Han er forfatter til en lang række prosaværker, men først og fremmest kendt som det litterære ophav til en af filmhistoriens berømteste heltinder, den kapriciøse Sally Bowles, der i Liza Minnellis skikkelse uddødeliggjorde sig i Bob Fosses *Cabaret*. Isherwood, der boede i det frenetiske Berlin i tiden op til Hitlers magtovertagelse, baserede hende på en levende model, veninden Jean Ross, som uden større begejstring tillod ham at trykke historien »Sally Bowles« i novelle-cyklus'en »Goodbye to Berlin« (1939), der var hans mesterstykke. Herover skabte en anden ven, John van Druten i 1951 skuespillet *I am a Camera*, der fire år senere, i Henry Cornelius' instruktion, blev til en engelsk film af samme titel med Julie Harris som Sally. Herpå byggede Joe Masteroff, Fred Ebb og John Kander i 1966 deres Broadwaymusical »Cabaret«

Sally Bowles alias
Jean Ross tegnede
omslaget til 1.
udgaven af *Violen*
fra *Prateren*



(med Jill Haworth som Sally), som så i 1972 dannede grundlag for Fosses film, der imidlertid også — for at slutte ringen — gik tilbage og hentede mere materiale i Isherwoods originaltekster.

Det var en højere retfærdighed, at Sally endte på filmværket, for det var også Jean Ross, der skaffede Isherwood det første engagement ved filmen. Han sagde farvel til Berlin, hvor nazisterne nu havde magten, og tog til England, hvor den dynamiske østrigske instruktør Bertold Viertel engagerede ham som manusforfatter på tåreperseren *Little Friend* (1934), en oplevelse der siden inspirerede ham til den elegante lille roman »Prater Violet« (1946), om filmindspilningens absurditeter. I romanens slutning nævner forfatteren nohelant, at han aldrig selv fik set filmen, men at den skaffede instruktøren til Hollywood. Faktisk havde Viertel allerede fast bopæl i Hollywood, og han inviterede Isherwood, der efter et kortere ophold i København, hvor han sammen med W.H. Auden fik tiden til at gå med at skrive et skuespil i en lille lejlighed i Classensgade, rejste vestpå i 1938 og slog sig ned i Hollywood, hvor han boede siden.

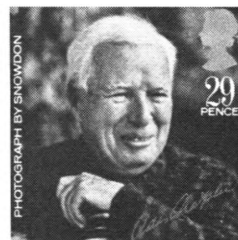
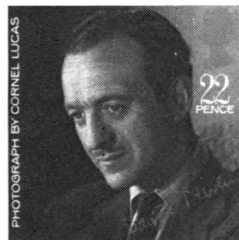
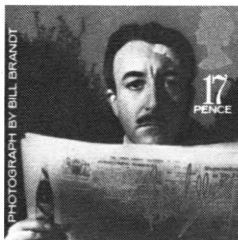
Isherwood var en af byens højst værdsatte og vellidte kunstnere, og i over en menneskealder fungerede hans og hans ven, maleren Don Bachardys hjem i Santa Monica som literær salon, hvor en række af filmindustriens berømtheder kom for at blive tegnet af Bachardy og underholdt af den venlige Isherwood. Han skrev en halv snes filmmanuskripter, bedst til Tony Richardsons delvist vellykkede filmatisering af Evelyn Waugh's maliciøse Hollywood-roman, *The Loved One*, og fortsatte sit forfatterskab med en række romaner og den åbenhjertige erindringsbog »Christopher and His Kind«. Men Berlinfortællingerne forblev uovergæede, og, som en af personerne siger i romanen »The World in the Evening«: Somewhere in that book, there's a great movie. One hell of a movie! PS

Glimrende filmhistorie

Rune Waldekranz: *Filmens Historia*. Del 1. Pionjærtiden 1880-1920. 606 sider. P.A. Norstedt & søners Förlag, Stockholm 1985.

Så kom der endelig en populærvidenskabelig filmens verdenshistorie på et nordisk sprog. Og en fremstilling hvor Danmarks og Sveriges rolle for udviklingen af det konventionelle filmsprog omsider indtager de rette proportioner. Bogen er planlagt til tre bind, afsluttende med 1980 — hvor også video vil blive inddraget. Rune Waldekranz har lagt op til værket med pionerbøgerne »Filmen växer upp« (1941!) og »Så föddes filmen« (1976).

»Filmens historia« forbinder på pædagogisk vis de største dyder fra Jerzy Toeplitz' »Geschichte des Films« (foreløbig I-IV), Jean Mitry's »Histoire du cinéma« (I-V) og Ulrich Gregor og Enno Patalas' »Geschichte des Films«: Værket indeholder en bunke real-



oplysninger, men forløbet er alligevel klart og overskueligt.

Verdens filmhistorie tilhører en videnskabelig genre, der desværre er blevet fastlåst i et bestemt filmsyn. Det er bestemt vigtigt at konstatere hvilke film, der har haft global indflydelse, men det tages efterhånden for givet, at det næsten udelukkende drejer sig om en industrialiseret fortællende filmtradition — filmen som massemedium. Hos Waldekranz fører det internationale perspektiv positivt til den grundige behandling af tidlig svensk og dansk film, men i det store overblik prioriteres det internationale på bekostning af snævert nationale filmkulturer. At de enkelte lande henvises til hver sin filmhistorie er naturligvis rimeligt, men indfaldsvinklen medfører desuden, at en bestemt slags film dominerer fremstillingen. Principielt vil *Citizen Kane* naturligvis være vigtigere for filmkunsten end *De røde heste*, men *De røde heste* kan udmærket have været vigtigere for filmkunsten i Danmark.

Også på en anden led afgrænses "verden", idet den 3. verden er holdt udenfor (i hvert fald i første bind). Og på en tredje led, som endda også er international: den oplysende film har også sin verdenskulturelle indflydelse filmens historie igennem, men som regel optræder den kun som et 30'r-fænomen i diverse filmhistorier. Alle disse afgrænsninger er helt legitime i det enkelte værk, det er forfatterens ret, men eftersom de gentages i værk efter værk begrænses den verden, som findes i "verdens filmhistorie" temmelig meget. Disse generelle forbehold skal imidlertid ikke overskygge Waldekranz' fortjenester, som er store.

Waldekranz udnævner lidt sensationelt fotografen Eadweard Muybridge til dokumentarfilmens fader. Det er dog ikke omrokeringerne, der er spændende, men de grundige redegørelser for sammenhænge, som er helt originale i afsnittene »Filmen före filmen« og »Filmens kritiska tillkomstperiod«, endskønt de for størstedelen allerede blev lanceret i »Så föddes filmen«.

Der fokuseres på store komplekse sammenhænge både teknisk, kulturelt og æstetisk. Aldrig er sammenhængen mellem lysbilledtraditionen og de tidlige handlingsfilm blevet hevet så dokumenteret frem, og aldrig er sammenspillet mellem de mange teknisk og mediemæssigt forudsættende faktorer for det bevægelige fotografi blevet beskrevet så anskueligt. Endelig er der heller aldrig før blevet

gjort så grundigt rede for teatermelodramaets indflydelse på filmens tidligste industrialiserede fase. På alle disse punkter overgår Waldekranz klart de øvrige filmhistorier.

Carl Nørstedt

senet en serie frimærker med portrætter af de kendteste engelske filmnavne, fotograferet af nogle af landets bedste portrætfotografer: Peter Sellers af Bill Brandt, David Niven af Cornel Lucas, Alfred Hitchcock af Howard Coster, Vivien Leigh af Angus McBean og Charles Chaplin af Snowdon.

Mens englænderne samler på frimærker, er amerikanerne for tiden helt skøre med dukker, nips til pebrede priser. *Borte med blæsten* er verdens mest sete film og Scarlett O'Hara i Vivien Leighs figur den kendteste filmhelteinde. Hende kan man nu erhverve til kaminhylden — eller bankboksen. Dukkens pris: \$ 195. Men så er den også i ægte porcelæn, ansigtet håndmalet og kjolen crepe de chine. En vaks julegave til den, der har alt.

KS

Anderledes filmhistorie

1985 var officielt erklæret the British Film Year, og i den anledning udsendte postvæ-





Woody Allens seneste udspil, *Hannah* og hendes søstre, indfrier enhver forventning om nok et mesterværk fra hans hånd. I et suverænt styret, flimrende forløb, opdelt med mellemtekster som elegante vignetter, tegnes et filigran-billede af en gruppe menneskers op- og nedture med kærligheden som pulserende livsdråbe. Den harmoniske *Hannah* (Mia Farrow) er et diskret tilbagetrukket midtpunkt, og en affære mellem hendes mand (Michael Caine) og yngre søster (Barbara Hershey) udgør den lidenskabelige detour på livets midtvej i dilemmaet mellem stabilitet og nybrud, tryghed og følelsespurring, som også de øvrige personer prøver at få hold på. Og så folder Allens humor sig ud med større varme end vi er vant til. Vi vender tilbage til filmen i næste nummer.

Quiz-løsninger

Toumania — er landet hvor Adenoid Hynkel (og lejlighedsvis en jødisk barber) alias Charles Chaplin er diktator. Men husk, at — i følge filmens fortekst — er enhver lighed mellem Hynkel og barberen helt tilfældig.

The Great Dictator (Diktatoren) 1940

Freedonia — Land of the Brave and Free, ifølge nationalsangen, som i filmens slutscene foredrages med inderlig patos af Margaret Dumont. Hun belønnes med en omgående haglbyge af rådden frugt af de fire Marx Brothers. President: Rufus T. Firefly.

Duck Soup (En tosset diktator) 1933

Klopstokia — en nation af krudtkarle, hvis president er den kraftigste af dem alle og bevarer sin position i kraft af sin evne til at lægge arm med parlamentsmedlemmerne. (W.C. Fields). En populær sang er »One hour with you«, sunget på klopstokisk af Jack Oakie. *Million Dollar Legs* (En nation af krudtkarle) 1932

Marshovia — instruktør Lubitsch udpeger landet for os lige efter forteksterne — men han må sandelig bruge lup, for at finde det på korte. Vagtparaden må vige uden om køerne i landsbygaden mens officer Danilo synger »And our country will never make war. What should we do such a silly thing for?« Et sandt paradis. Regent: General Akmed.

The Merry Window (Den glade enke) 1934

Bandrika — et farligt land for udlændinge at færdes i, specielt for ældre engelske spillelærinder med spionage som bierhverv. Godt at vore betrængte helte i nødens stund hjælpes af en falsk nonne, der røber, at hun er »english, not bandrikan«.

The Lady Vanishes (En kvinde forsvinder) 1938

Flaussenthurm — Et land uden altfor ophidsende fornøjelser for en stakkels prinsgemal. Forhåbningsfuldt opsøger han landets eneste natklub, der lokker med »Flaussenthurms femten fortryllende flaussetter«, men forlader lige så hurtigt etablissementet igen, fulgt af undrende blikke fra en række smægtende damer på den forkerte side af de fyrre.

The Smiling Lieutenant (Den smilende løjtnant) 1931

Grand Fenwick — et mikroskopisk her-tugdømme i alperne, som i håb om Marshall-hjælp og genopbygning erklærer USA krig. Krigserklæringen bliver forlagt af en embedsmand i Washington og på uheldig vis vinder Grand Fenwick krigen. Siden søger landet — uden større succes end førhen — at kolonisere det ydre rum — i hvert fald månen. Regent: Storfyrstinde Gloriana.

The Mouse that Roared (Musen der brølede) 1959 og *The Mouse on the Moon* (Fut i raketten) 1963

Casinario — et bankerot rige, der ansætter den sidste milliardær som statsoverhoved —

og klarer sig ganske godt derved. Landets navn antyder det finanspolitiske fundament.

Le dernier Milliardaire 1934

Concordia — et land så ukendt, at selv dirigenten i FN's generalforsamling aldrig har hørt om det. Da han vender blad i sin protokol står der imidlertid på sidste side: »p.s. Concordia«. Da afstemningen står lige afventer forsamlingen med spænding dets statsoverhoved Generalens afgørende votering. Denne afstår imidlertid fra at stemme, da han ikke har forstået hvad debatten drejer sig om. Siden udspilles et moderne Shakespearedrama i hans lille rige. Han spilles af Peter Ustinov. *Romanoff and Juliet* (Kold krig og varm kærlighed) 1960

Vosnia — en diktaturstat i Østeuropa i den kolde krigs år. Sproget, som blev konstrueret til filmen, var en blanding af estisk, czekisk, ungarsk og finsk og omfattede 5000 ord. Der blev trykt vosniske aviser og telefonbøger, malet vosniske gadeskilte. De rollehavende fik sprogundervisning i sproget. Diktator General Niva.

State Secret (Statshemmelighed) 1950

Sylvania — er et land, Hollywood-forfattere (specielt dem på Paramount) har fundet så fascinerende, at de er vendt tilbage til det flere gange. I én film erfarede vi, at dets dronning Louise hjemkalder sin ambassadør fra Paris og desformedelst hans udsvævende levned gør ham til prinsgemal. Men blot få år senere erfarede vi, at dets ambassadør Trentino i Freedonia (se dette) kom i klammeri med landets diktator og startede en ødelæggende krig (i hvert fald vandt Freedonia). Hvis det da er det samme Sylvania, der er tale om? Her er et uopdyrket felt for filmgeografen.

The Love Parade (Prinsgemalen) 1930, hhv.

Duck Soup (En tosset diktator) 1933

Bacteria — et land i nær alliance med Toumania (se dette), omend der opstår visse kriser mellem de respektive statsoverhoveder: Benzino Napaloni og A. Hynkel (Toumania). For dem, der ved, at bakterier på engelsk hedder germs, er det naturligtvis nærliggende at forveksle landet Bacteria med Germany. Men dette er altså en misforståelse, jvf. de respektive diktatorer.

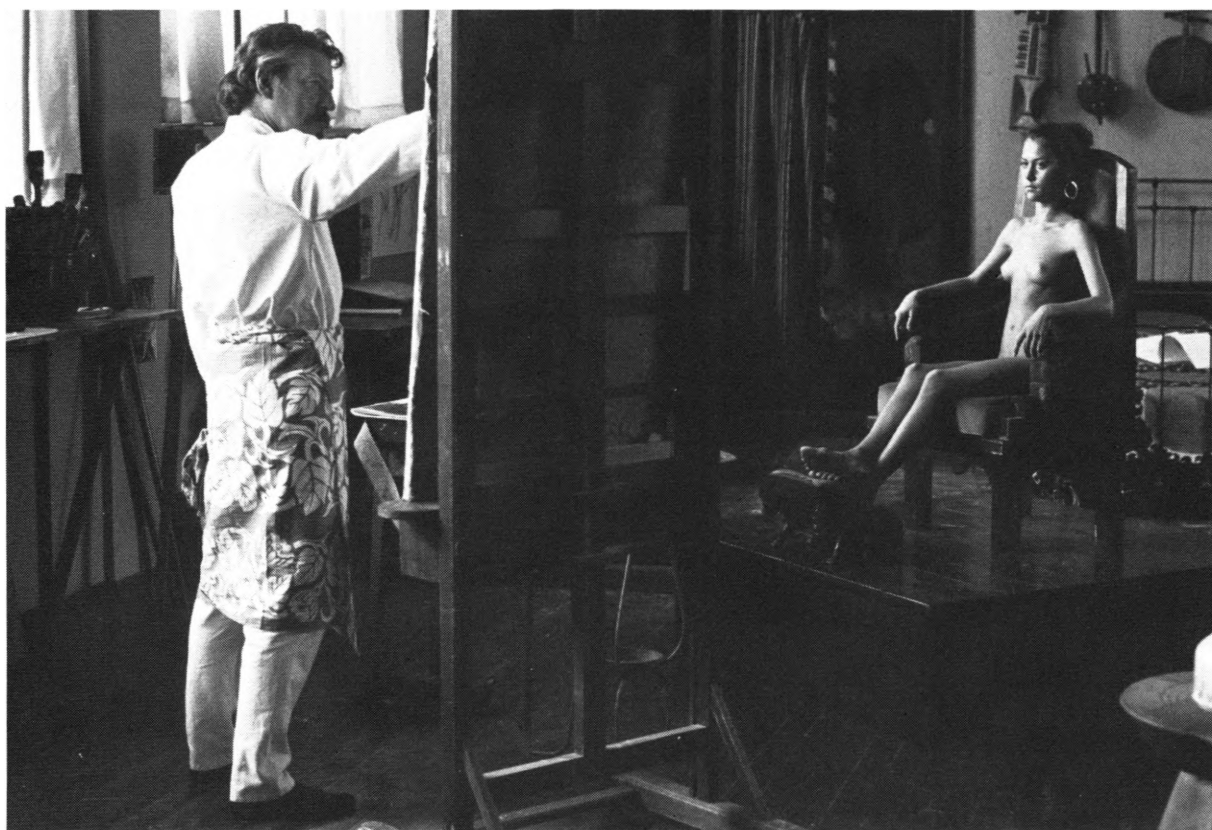
The Great Dictator (Diktatoren) 1940

Piratia — et land, hvor der uafbrudt er revolution. Borgerkrigens stridende overhoveder af-sætter regelmæssigt hinanden (hver onsdag). De er tvillinger og benævnes hhv. Alfons d. 1. og Alfons d. 2. For nemheds skyld spilles de begge af Dirch Passer. Landet har en liberal holdning til piratradioer.

Skibet er ladet med 1960

Guateragua — også et uroligt hjørne i det latinamerikanske. Præsidenten Jesus Maria Salvadore (Poul Bundgaard) er blevet styrtet og organiserer en modrevolution. Sagesløse danskere indblandes i de skumle intriger, og privatdetektiv Anthonsen får sin debut i denne internationale affære.

Rend mig i revolutionen 1970



Fra pariser-bohèmen

Knud Michelsen
skriver om Gauguin
i Henning Carlsens spejl

I en af *Oviris* første sekvenser spørger en ven Gauguin om meningen med et af hans billeder, og Gauguin svarer: »Det handler om, at der ikke er noget liv efter døden.« Dermed har Henning Carlsen samtidig formuleret det overordnede budskab i sin film, der som sit gennemgående tema har den nybrydende og kontroversielle kunstners eksistensbetingelser. Oversat hertil lyder budskabet: Skal en kunstner vente på at blive forstået og anerkendt til efter sin død, er der i hvert fald én, der ikke har sin glæde af det, nemlig kunstneren selv.

Som bekendt blev det netop Gauguins skæbne at måtte vente til efter sin død, og det blev da andre, der scorede gevinsten af hans livslange kamp for at forny det kunstneriske formsprog inden for maleriet. Selv måtte han i lange perioder klare sig igennem på et eksistensminimum, hvortil kom hånen og foragten, blindheden hos det publikum, af hvis dom han var så dybt afhængig.

I en af sine tidlige myter, »Springeren«, har Johannes V. Jensen leveret en slags formel for forholdet mellem kunstneren og publikum. Den handler om en akrobat, der »mesterligt

leger med sin fuldstændigt komiske afhængighed af jordens tiltrækning.« Og videre hedder det: »Alt det hornkvæg, der ser til, kan ingen vegne komme selv, derfor morer det dem at se et vellykket spring. Men endnu dybere fryder det dem at være vidne til springerens nydelige afmagt. Det godter dem, at han bliver træet. Men den dybeste fryd, de kender, er at opleve at se springeren styrte. Høre knoglerne springe som brænde i hans kød! ... Da får det blandede pak på tilskuerspladserne følelsen af at have siddet til døds. Det man kalder »den offentlige mening« får aldrig anden øvelse.«

På lignende måde tolker Carlsen forholdet mellem Gauguin og hans publikum. Hvad det ikke forstår, og som derfor foruroliger, må det latterliggøre eller kule ned.

Det er med andre ord et programmatisk ærinde, Carlsen er ude i, og i overensstemmelse hermed har han valgt at henlægge fil-

men til de to år af Gauguins liv, hvor hans kunst skal bestå den afgørende prøve i forhold til publikums dom, årene i Frankrig mellem de to ophold i Oceanien. Den begynder følgelig i 1893 med Gauguins hjemkomst fra Tahiti med 4 francs på lommen og store forventninger til den udstilling af hans Tahitibilleder, der nu afgørende skal slå hans navn fast. I stedet bliver udstillingen en total fiasko, og vi følger derefter hans liv i Paris og Bretagne, til han i 1895 efter et mislykket forsøg på at skaffe penge ved en auktion atter vender Frankrig ryggen, denne gang for ikke mere at vende tilbage. I mellemtiden er han blevet blasket af for arven fra en onkel, har fået det ene ben ødelagt ved et overfald og blevet påført den syfilis, han 8 år senere dør af. Ikke blot de potentielle købere, men også hans venner er faldet fra, og han rejser tilbage så fattig som han kom, men tillige ribbet for alle illusioner om at vinde publikums gunst.

Alt i alt en grumme sørgelig historie, som dog alligevel lader een kold, for som det allerede ses af dette nødtørftige resumé balancerer den i faretruende nærhed af den rene klische: Historien om det miskendte geni, der må

døje så forfærdelig meget ondt for at dø ensom og ukendt i det fremmede. I »Springeren« er kraften, dybden, farligheden i billedet bevaret. Anderledes hos Carlsen. Her sentimentaliseres den uøselige konflikt i en langtidspunden yderst forudsigelig beretning, hvor rollerne på forhånd er fordelt. Der er den varme, sanselige Gauguin, følelsesmennesket — »det drejer sig ikke om at forstå, men om at føle«, som han siger. Der er de begavede støtter, Degas og Strindberg, der bøjer sig for, hvad de ikke forstår. Der er de lunkne venner, og der er det kolde, ufølsomme pariserpublikum.

Resultatet er i mine øjne, at filmen er blevet en temmelig udvendig og uvedkommende affære. Jeg kedede mig i hvert fald bravt under den, og på intet tidspunkt følte jeg blot en antydning af den magiske kraft, *Sult* ustrålede. Er *Oviri* et forsøg på at gentage triumfen med *Sult*, må det siges at være et mislykket forsøg. For mens *Sult* var støbt i ét stykke og havde en historie at fortælle, er *Oviri* løs i fugerne og sat sammen af mange små historier, der aldrig finder hinanden. Og mens *Sult* med fænomenal indlevelse direkte fremstillede kunstnerens situation i dens nøgne, grotesk-komiske majestæt, ser vi i *Oviri* en mand snakke om at lide sultedøden, men uden at vi rigtig ved hvorfor. Han har dog mad på bordet, vin i glasset og kvinder i sengen.

Grunden til at det går så galt er, at problemet er galt stillet. Gauguins problem var ikke at blive anerkendt, mens han endnu var i live. Eller rettere, naturligvis var det også det, men der var noget andet, der var langt vigtigere. Gennem hele den kamp, hans liv kommer til at forme sig som, mod familien, mod samtidens kunstopfattelse og moral, mod vestens civilisation og kolonialisme, mod fattigdom og sygdomme, går som en rød tråd en ubændig kunstmervilje, der på én gang forklarer og former dette livsforløb. I næsten overtydelig udgave lever Gauguin op til myten om kunstneren — som genial outsider, undtagelsesmennesket, der betaler dyrt i sit personlige liv for hvad han vinder i kunstnerisk udtrykskraft.

Heri ligger både faren og muligheden, hvis man vil fortælle hans historie. Man kan som Carlsen fokusere på alt det, der står i vejen for geniets udfoldelse og ender da let i bagklogskabens og sentimentalitetens blindgyde, men man kan også fokusere på selve drivkraften bag det hele, kunstmerviljen, og historien kommer da til at handle om et menneske, der besat af sin kunst er villig til at ofre alt for den, kone og børn, borgerlig anseelse og dagligt udkomme. I modsætning til Carlsens historie rummer denne en gåde. Der er intet mærkeligt i, at en nybrydende kunstner mødes med rasende modstand, men hvordan kan det være, at kunsten rummer denne fatale magt til helt at tage et menneske i besiddelse?

Som indledningsvis nævnt tror Carlsens Gauguin ikke på noget liv efter døden. Den virkelige Gauguin gjorde og måtte gøre det,

for følelsen af kaldet og den kompromisløse vilje til at følge det indbefattede for ham som for Van Gogh og århundredskiftets mange andre kunstnerdesperadoer en mystisk dimension, der gjorde det muligt for dem at forstå deres egen besættelse. Om denne særlige sammenhæng skriver Gauguin i sin »Cahier pour Aline«, der er samtidig med pariseropholdet:

»Jeg tror på åndens hellighed og kunstens sandhed — én sand og udelelig helligånd ... Jeg tror, at kunsten har et guddommeligt udspring, og at den lever i alle menneskehjerner, som er oplyst af det himmelske lys; jeg tror, at efter at man har smagt den store kunsts sublim fryd og vidunderlige glæde, tilhører man den fatalt og er den for altid hengiven — man kan ikke fornægte den; jeg tror, at alle, ved dens mellemkomst, kan nå at blive salige.

Jeg tror på en sidste og endegyldig dom, hvor alle de vil blive dømt til skrækelige straffe, som i denne verden har vovet at spekulere i den sublime og kyske kunst, alle, som har besudlet og nedværdiget den med deres følelsers lavhed, med deres smudsige begær efter materielle nydelser. Jeg tror, at til gengæld vil den store kunsts sande disciple og udøvere nyde ære i himlen, og at de hyllet i et guddommeligt silkeslør af skønne dufte, af melodiske akkorder, vil vende tilbage for der i al evighed at finde optagelse i det skød, der er den guddommelige kilde til al harmoni.«

Hvad man end kan mene om denne trosbekendelse, der i øvrigt er en parafrase over en lignende af Wagner, er den svær at se bort fra i en film om Gauguin. Ellers bliver billedet endimensionalt, men det eneste spor af den i filmen er den bundfortvivlede Gauguin, der efter auktionen med talrige fejlslag klimprer sig igennem Jesus bleibet meine Freunde!

Når Carlsen ikke kan bruge den ubændige kunstmervilje til noget, er det ikke blot fordi han da ville være nødt til at lave en helt anden historie. Det ville tillige forstyrre hans ideologisk prægede opfattelse af kunstneren. Hvad der nemlig dybest set fascinerer ham er det uborgerlige ved Gauguin, det frie kunstnersind, kort sagt bohømen med slængkappe, bred stråhat og abe på skulderen vadende gennem byen med sin lige så udstafferede javanesiske elskerinde ved sin side. I denne løjerlige fremtoning, der kan minde om Sigvaldi på Strøget, har Carlsen som i en sum samlet den provokerende »vilde« Gauguin, »Ulven uden halsbånd«, som Degas kaldte ham. Unægtelig et temmelig overfladisk og ufarligt billede, men derfor velegnet til at fremhæve de positive kvaliteter, Carlsen ser i en kunstertype som Gauguin, som nævnt det varme og sanselige, dertil det generøse og uoprindelige.

I overensstemmelse hermed kommer forholdet til kvinderne til at spille en hovedrolle i filmen. Uborgerlighed og oprindelighed viser sig jo i vores kultur tydeligst gennem erotisk extravagance. Gauguin er da også hele tiden parat til et knald og hensætter kvin-

derne i så højlydt ekstase, at naboens 14-årige datter til sidst også vil lege med. Det er den samme pige, der fungerer som fortæller ved filmens start og slutning, og kan man tale om en sammenhængende historie i *Oviri* knytter den sig til hendes stigende betagelse af ham, kulminerende med hendes frimodige forslag om at gå i seng med hende. Som den pæne mand han også er, trækker Gauguin dog grænsen her, og hun må nøjes med at give ham en tot af sine pubeshår. Som modbillede til disse kvinder, de rigtige, optræder den forladte hustru i skikkelse af et tilknapnet civilisationsprodukt, der i bogstaveligste forstand bider sit uciviliserede raseri over ham i sig.

Der ligger i hele denne skildring en undertone af defensorat for Gauguins frie livsform. Hvor andre har fremhævet det bøffelagtige, arrogante og ubehagelige i hans væsen, er det magtpåliggende for Carlsen at tegne et andet billede. Når uskylden tiltrækkes af Gauguin, er det således i Carlsens øjne, fordi han selv er præget af en fundamental uskyld.

Men har Gauguin brug for noget forsvar? Og forstår man ham bedre ved at frikende ham, f.eks. i forhold til hustruen? Ved at bruge Gauguin i et ideologisk ærinde, der skal forsvare kunstnerens dobbelte ret til anstændige eksistensbetingelser og til at blæse på borgerlighedens konventioner, slår Carlsen blot sig selv for munden. For er det ikke lidt meget forlangt at ville anerkendes af den borgerlighed, der er genstand for ens foragt?

I *Oviri* ser vi Gauguin som offer for den uforstående samtid. Men der er som nævnt også mulighed for at anskue forholdet på en anden måde. Således skriver Strindberg i det berømte brev, Gauguin brugte som programnote ved auktionen før den endelige afrejse: »Det virker nærmest, som om De bliver stærk af andres had; Deres personlighed finder behag i den antipati, den vækker, idet det er den magtpåliggende at bevare sin integritet.« Det er denne langt mere indtrængende dialektiske forståelse, som så fatalt savnes i Carlsens portræt.

Knud Michelsen (f. 1945) er adjunkt ved Virum Statskole. Har bl.a. skrevet Digter og storby (1975) samt artikler til Kritik, Bogens Verden, Levende Billeder m.fl. Medredaktør af Litteraturhåndbogen (1981)

Oviri

Danmark 1986. Dagmar Film Produktion ApS, Det danske filminstitut (Claes Kastholm Hansen), Henning Dam Kærsgaard A/S, Cameras Continentales, Famous French Films, TF 1 Filmproduction. P-leder: Bo Christensen. Instr: Henning Carlsen. Manus: Henning Carlsen, Jean-Claude Carrière, Christopher Hampton. Foto: Mikael Salomon. Klip: Janus Billeskov Jansen. Musik: Ole Schmidt. P-design: André Guérin, Karl-Otto Hedel.

Medv: Donald Sutherland (Paul Gauguin), Annah (Valerie Glundut), Jean Yanne (Molard), Ghita Nørby (Ida Molard), Judith (Sofie Gråbøl), Merete Voldstedlund (Mette), Fanny Bastian (Juliette), Jørgen Reenberg (Brandes), Max von Sydow (Strindberg), Bill Dunn (Vollard), Morten Grunwald (Durand-Ruel), Hans Henrik Lørfeldt (kritiker).

Verdenspremiere i Venedig d. 4.9.86 Danmarksprem: 5.9.86

»Du er sort,

du er fattig,

du er grim,

du er en kvinde. Du er intet.«

»Men jeg er her«

Askepot i purpur

af Lene Nordin

Titlen *Farven lilla* er lidt af en genistreg. Den røber ikke, hvad den dækker over af grum, bevægende kvindehistorie, men den er spændstig nok til at vække interesse. Og har man først indladt sig på den — Steven Spielbergs film eller Alice Walkers roman — er man fanget ind. Titlen hentyder nemlig til det credo, som henimod slutningen lyder: »It pisses God off, if you walk by the color purple in a field somewhere and don't notice it«. Den der ikke bliver berørt af *Farven lilla* kommer ikke i Guds rige.

Spielbergs nye film er en følelseskrammer, en bredt anlagt, dæmpet udfoldet, melodramatisk fortælling om livets store følelser, om grusomhed, undertrykkelse og lidelse, og om kærlighedens helende og altovervindende kraft. Dens skildring af sorte kvinder i sydstaten Georgia i første halvdel af dette århundrede er ikke amerikansk filmkunst i særklasse, som f.eks. Woody Allens film kan være det, men den er rørende, let sentimental og brilliant lavet, som Pollacks »Mit Afrika« eller bedre: et Disney-eventyr. Hovedpersonen Celie er en sort askepot, en blid og uskyldig barnesjæl, som aldrig mister sit hjertes renhed gennem alle tilværelsens prøvelser.

Filmen åbner i en vis forstand ordløs, med to scener som med et sug angiver spændvidden i følelsesregistret: Under forteksterne løber Celie og hendes elskede søster Nettie igennem en mark af florlette, purpurfarvede blom-

ster. Sommetider anes kun deres hoveder mellem blomsterne, af og til også overkroppene. De synger sanglege og danser rundt i den solbeskinnede idyl, der afsluttes med at vi i et totalbillede ser barnet Celie komme ud af de høje blomster og stå i profil — med højgravid mave. I næste scene er fødslen i gang. Intenst drama afløser idyllen. Lillesøster Nettie hjælper nervøst-jamrende til, mens deres far står som en ond trussel uden for den åbne dør i sneen og skynder på dem. Så snart barnet er født, tager han det væk fra Celie. Og som om det ikke var nok, tilføjer han: »Du må hellere lade være med at sige noget til din mor. Det ville slå hende ihjel«. Så først kommer ordene, Celies indre monolog til Gud: Hun er fjorten år gammel og har allerede to børn med hvem hun tror er hendes far. Begge børn er taget fra hende, hun ved ikke om de er slået ihjel. Hendes mor dør.

Det er en gevaldig åbning, mættet med drama, liv og historie, en filmisk flot opløsning af romanforlæggets subjektive brevform. Man skubber sig længere ned i sædet, tænker ja, ja, der her er ægte Hollywood, kom så bare med det, jeg har overgivet mig. For der er ikke andet at gøre, hvis man vil have noget ud af filmen. Den er udelukkende et spørgsmål om oplevelse. Det er ikke subtil kunst eller erkendelsesmæssig fordybelse, det er ikke psykologisk bevægende og socialt indignerende menneskeskildring, som kan give stof til efter-



Whoopi Goldberg og Steven Spielberg

tanke, og som man måske kan blive klogere af. Det er eventyr, det godes kamp mod det onde, kærlighedens og barnesindets sejr over beregning, udnyttelse og forstillelse. Og kerne er det klassiske eventyrs enkle og opbyggelige morale, at kun den opnår lykken, som drager ud i verden for at finde sig selv.

Celies far gifter hende væk til en anden enkemand, som har brug for at få udført kvindelige pligter i sin husholdning. Celie holder hus, passer Mister og hans tre-fire børn, lægger krop til hans liderlighed og hans livrem. Misbruget fortsætter uden at hun sætter sig til modværge eller hævner sig. Mister kan kue hende ved at banke hende og nidkært holde hende isoleret fra alt, hvad der kan støtte eller



glæde hende, især søsteren Nettie. Hun følger ham, fordi det er den eneste måde hun forstår at holde sig i live på. Men hun overtager ikke hans værdidomme — »Du er fattig, du er sort, du er grum, du er kvinde — du er intet« — og hun lader sig ikke kue i sit inderste — »Men jeg er her«. Hendes selvværdsfølelse viser sig dels i den omhu og dygtighed hun lægger i sit huslige arbejde, Misters hjem bliver skinnende og velfungerende under Celies hænder, ligesom Askepot var den eneste der duede til at hjælpe sine onde stedsøstre. Dels ved hun at hun aldrig kalder sin mand andet end Mister. Det er den ubarmhjertige dom, hun fælder over ham, at han slet ikke eksisterer i hendes univers. Og endelig går igennem det hele — op gennem de fire årtier vi følger Celies liv — hendes naive og oprigtige sind, hendes væsen af rummelig godhed og indre

trang til lykke som en lys og stærk kraft.

Kvinderne i *Farven lilla* er alle *pragtfulde*, mændene er enten liderlige og brutale eller skvat. Kvinderne har evnen til at elske, de er generøse i deres tilværelsessyn, de har altid kontakt med deres indre jeg, de er pålidelige og ansvarlige, kan arbejde og forsørge sig selv, de er frugtbare, kan passe børnene og jorden, de fundamentale værdier.

Celie i centrum — der er fortræffeligt spillet af Whoopi Goldberg — er elskelig, mere et barn end en egentlig kvindefigur. Hendes runde hoved, bløde træk, store øjne og lidt stumpe næse, hendes sky blik og genert skjulte smil, det hele griber om hjertet som et rørende barn eller ET og Disneys figurer. Når Whoopi Goldberg eftertænksomt gnider sin næse, er det som at se Dumpe for sig. Omkring hende er der søster Nettie, som er bog-

ligt (selv)uddannet og i en årrække kommer til at leve som missionær i Afrika. Hun kommer gennem sine — af Mister i årevis gemte — breve til Celie til at levendegøre den sorte amerikanske kulturs samhørighedsfølelse med den oprindelige afrikanske kultur. Der er amazonen Sofia, gift med Misters skvat af en søn og selv et kraftbunt af livsudfoldelse. Der skal mere end de sortes indbyrdes trakasserier til at få bugt med hendes livsmod. Først da hele det hvide magtapparat gennem fængsling systematisk bestræber sig på at knække hende, og hun bliver gjort til slave af den onde — og mesterligt ondt tegnede — borgmesterfrue, ser det ud til, at hun er brudt ned. Men Celies oprør giver Sofia kraften tilbage. Og endelig er der sangerinden Shug, kærligheden i Misters liv — og i Celies. En nyder af livet, frigjort, sanselig og livserfaren. I hende møder Celie kvindelig genklang, de har fælles køn, fælles erfaringer, fælles vilkår over for mændene. Med Shugs kærlighed begynder Celie at få indsigt i sig selv og sit værd, til hun står rank, frygtløs og voksen, uden forklæde på, og fortæller Mister over middagsbordet, at hun er færdig med ham og forlader ham sammen med Shug.

Den forløsende og frigørende styrke, som stråler ud af filmens kvindeskikkelser, har ikke meget med et moderne kvindebillede at gøre. Og heri ligger den afgørende forskel mellem Alice Walkers roman og Spielbergs film. De forholder sig fundamentalt forskelligt til virkeligheden. Selv om romanen for en stor del netop handler om kvindebilleder, om kvinders indre liv og indbyrdes kærlighed, kommer Spielberg slet ikke i nærheden af en debat om kønsroller, kvindefrigørelse og kvindelige værdier. Kærlighedsforholdet mellem Shug og Celie er med i Spielbergs film, skønt spagfærdigt og lidt puritansk antydnet. Men det er i klar overensstemmelse med hele filmens tematik: Spielberg har med garanti ikke set en pointe i en kærlighed mellem kvinder, men derimod i kærligheden som universel kraft. Hans film opererer derfor på et langt mere almen-menneskeligt og problemløsende plan, nemlig i den verden, hvor man må gå så gruelig meget igennem, før man kan nå hjem til sig selv. Men så venter også både det halve kongerige og al den happy end, som eventyrlige Hollywood kan præstere.

Farven lilla

The Color Purple. USA 1985. Warner Bros. Prod.: Steven Spielberg, Kathleen Kennedy, Frank Marshall, Quincy Jones. Instr.: Steven Spielberg. Manus: Menno Meyjes efter Alice Walkers roman. Foto: Allen Daviau. Klip: Michael Kahn. Musik: Quincy Jones. P.-design: J. Michael Riva. Medv.: Whoopi Goldberg (Celie), Danny Glover (Albert), Margeret Avery (Shug avery), Ophra Winfrey (Sofia), Akosua Busia (Nettie), Willard Pugh (Harpo), Desreta Jackson (Celia som ung), Dana Ivey (Miss Millie), Adolph Caesar (Old Mr.), Leonard Jackson (Pa).

Den uskyldige troldmand

Steven Spielbergs eventyr og historier



af Peter Schepelern

Hans livs eventyr er allerede en veritabel Hollywood-myte, som spøger i amerikanske instruktør-aspiranternes kollektive ubevidste: Fra amatørfilm i teenage-årene over tv-arbejde og frem til en stjerneposition som industriens succesrigeste instruktør inden han var fyldt 30.

Steven Spielberg, der blev født 18.12.1947 i Cincinnati, Ohio, men voksede op i New Jersey, Arizona og Californien, var 11, da faderen fik et 8 mm Kodak kamera, som han snart overlod sønnen. Den unge Spielberg holdt dog hurtigt op med at filme familien - mor og far og tre yngre søstre - og begyndte sin egen produktion af små spillefilm. Det blev til 15-16 stykker, i begyndelsen finansieret med 20 dollars fra faderen, der var elektro-ingeniør og computer-ekspert. Efterhånden voksede ambitionerne: *The Last Gun* fra 1959 var på 4 minutter, mens *Firelight* fra 1963 var en science fiction film af 2 timer og 20 minutters varighed og kostede 500 dollars - som dog blev spillet ind igen ved en enkelt opførelse i

den lokale biograf i Phoenix, Arizona, aftenen inden familien flyttede til Californien.

Efter gymnasiet, hvor han også havde lejlighed til at forsøge sig som sceneinstruktør med opsætninger af populærklassikere som »Guys and Dolls«, »I Remember Mama« og »Arsenic and Old Lace«, søgte han i 1967 optagelse på USC: Filmskolen på det private University of Southern California er sammen med skolerne på det statslige UCLA (University of California, Los Angeles) og det private NYU (New York University) landets førende uddannelsessteder for filmfolk. Spielberg blev ikke optaget, hvad der har siden har været en trøst for mange, og mest for at undgå indkaldelse til Vietnam-krigen lod han sig indskrive som engelsk-studerende på California State University, Long Beach. Han fik dog nær kontakt til USC-studerende som George Lucas, John Milius, John Carpenter. Med Francis Coppola, der oprindeligt var fra UCLA og nu så småt var kommet i gang med sin karriere, som en slags (gud)faderskikkelse dannedes en klike, en ven-

skabelig mafia, som får afgørende betydning i amerikansk film. Foruden Spielberg, Lucas og Milius omfatter den Hal Barwood, Rob Cohen, Brian DePalma, Philip Kaufman, William Friedkin, Bill Huyck, Gloria Katz, Marcia Lucas, Allen Daviau, Michael Ritchie, Mathew Robbins, Martin Scorsese siden suppleret med Frank Marshall, Kathleen Kennedy, Lawrence Kasdan, Joe Dante, John Landis, Chris Columbus, Bob Gale og Robert Zemeckis.

I 1968 lykkes det ham, med vennen Denis Hoffman som producent, at skaffe kapital til en semi-professionel film i 35 mm: Den 24 minutter lange *Amblin'*, der fortæller om en ung mand og en ung piges ordløse tur på tommelfinger fra Mojave ørkenen ud til Stillehavet, blev premieret ved festival'er i det lokale Venice og i Atlanta, Georgia, 1969, og fik en vis biografidistribution som forfilm til Avildsens *Joe* og Hillers *Love Story*. Med den under armen løb han intensivt Universal på dørene - myten, som han selv har sat i omløb, vil vide, at han i et år sneg sig ind på studierne

og ubemærket gik og så på - og så lykkedes det. I efteråret 1969 blev han ansat med en syvårs-kontrakt som tv-instruktør på Universals tv-sektion, MCA-TV. Han var 21, så ud som en skoledreng, og hans første opgave var at instruere den 65-årige legendariske Joan Crawford's tv-debut. Spielberg gennemgik nu sin anden læretid: I de næste fire år var han en af de mange anonyme tv-instruktører, der hjalp med at styre den uendelige strøm af tv-underholdning. I alt blev det til 11 tv-produktioner, episoder til serierne *Night Gallery*, *Marcus Welby, M.D.*, *The Name of the Game*, *The Psychiatrist*, *Owen Marshall* og *Columbo* samt tre selvstændige tv-film, *Duellen* (Duel), *Something Evil* og *Savage*.

Vejen til stjernerne

Spielbergs gennembrud kom hurtigt og helt uventet med tv-filmen *Duellen*, 1971. Han havde i Playboys april-nummer læst en kort effektfuld novelle af Richard Matheson og så muligheder i den. Filmen blev optaget på 16 dage og kunne udsendes som *ABC Movie of the Week* i november samme år. Selskabet var fra begyndelsen opmærksom på, at denne 74 minutters tv-thriller var blevet usædvanlig vellykket og besluttede at forlænge filmen, så den kunne biograf-udsendes i Europa (i Danmark var den således åbningsforestilling for ABCinema i København). Spielberg tilføjede da yderligere ca. 15 minutter. I Europa blev filmen modtaget med stor entusiasme, blev prisbelønnet flere steder og — som der er gammel tradition for — taget langt alvorligere af kritikken her end i hjemlandet.

Historien om den konforme forretningsmand, der er på forretningsrejse med bilen gennem de californiske ørkenområder og bliver forfulgt og truet af den kæmpemæssige lastvogn, er en fiks lille gyser med rod i den halvt okkulte thriller-stil, der dyrkedes med for-kærlighed i amerikanske

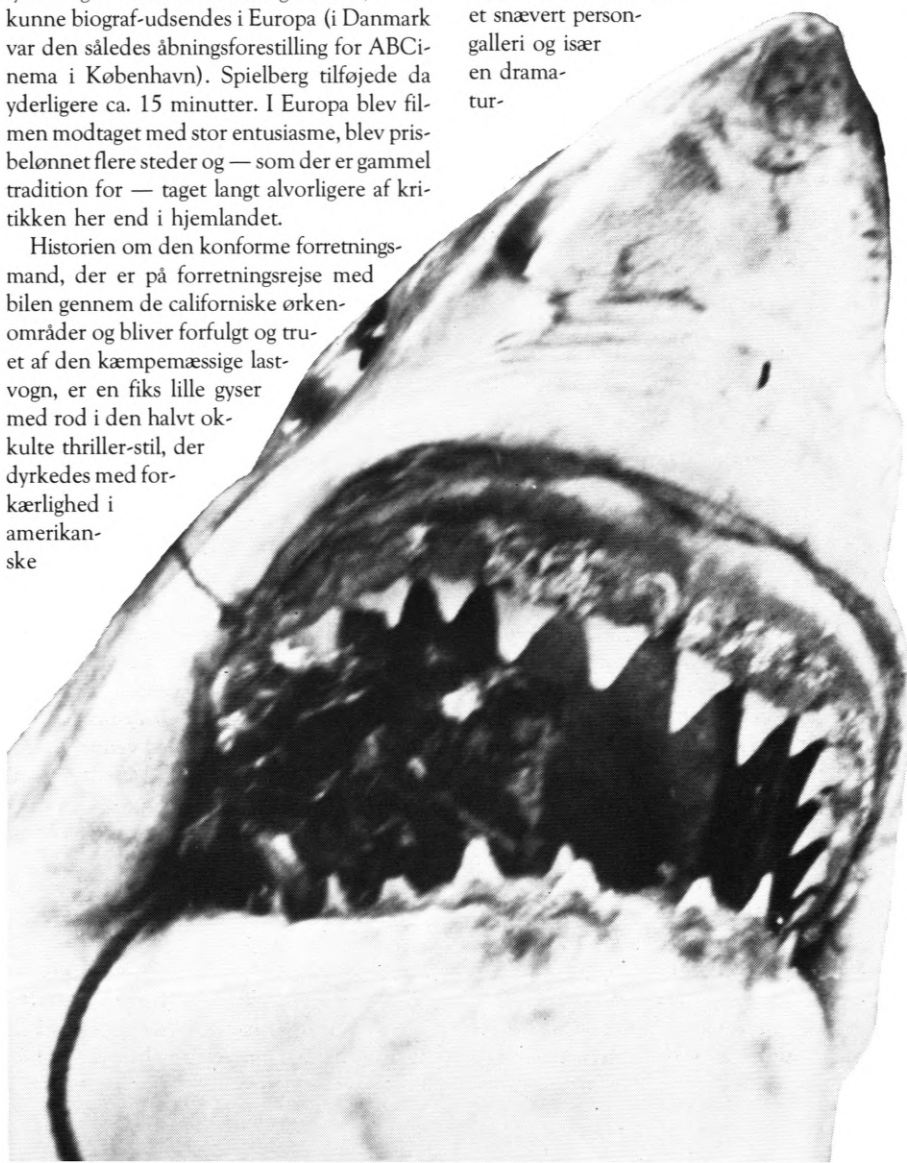
medier i 50'erne og 60'erne. Matheson, hvis novelle filmen følger forholdsvis nøje (bortset fra de tre tilføjede scener: telefonsamtalen med hustruen, episoderne med skolebussen og ved jernbaneoverskæringen) havde netop været leverandør til den typiske tv-serie *The Twilight Zone*, der også siden var en nostalgisk inspirationskilde for Spielberg. Instruktøren afviste selv nonchelangt det allegoriske i filmen, men på baggrund af hans senere produktion træder det kun klarere frem. Filmen spiller åbenlyst på de mytologiske perspektiver og de Kafka-agtige metaforer, som novellen rummer: Det er ikke Josef K., der stilles for eksistensens gådefulde ret, men David Mann, der prøves i tvekamp med det onde selv. Den kæmpestore, beskidte, sort pulsende truck er det store dyr i åbenbaringen, ondskabens irrationelle manifestation, som Mann må bekæmpe, og hans sluttelige sejrjubel tolkes hos både Matheson og Spielberg som ren eksistentiel symbolik: »Der var en urtidstumult i hans sind: Skriget fra et eller andet fortidsdyr over liget af den besejrede fjende«.

Duellen (der først blev udsendt som biograf-film i USA i 1983) har helt bevaret tv-filmens træk: Den simple handlingsgang, et snævert persongalleri og især en dramatur-

gisk tilrettelæggelse af forløbet i form af en række korte afsnit der hver gang slutter i en nervepirrende cliffhanger situation, som sikrer at seerne stadig hænger på, når det afbrydende reklame-indslag er forbi. Det hele styret af en dreven fortæller.

Spielberg, der var født det år amerikansk tv blev landsdækkende, var vokset op sammen med mediet ikke mindst i den første storhedstid midt i 50'erne, hvor det tiltrak så mange gode kræfter: Mann & Chayefskys *Marty*, Schaffner & Roses *Twelve Angry Men* er de berømte eksempler der blev fulgt op af biograf-filmversioner, men dertil kommer en rigdom af kunstnerisk dramatik i *live television* serier som *Playhouse 90* og *Hallmark Hall of Fame*, hvor instruktører som Frankenheimer, Penn, Lumet og George Roy Hill lærte metieren. De tidlige 70'ere var ikke en sådan guldalder, men blev i det mindste lidt af en sølvalder: *Duellens* succes inspirerede til et højere ambitionsniveau blandt de yngre instruktører, og tv-film som Lamont Johnsons *The Execution of Private Slovik*, John Kortys *The Autobiography of Miss Jane Pittman* og John Badhams *The Gun* (alle fra 1974) er eksempler på den høje kvalitet i tv-filmene i denne periode, hvor også folk som Richard Donner, Tom Gries, Peter Hyams, Burt Kennedy, Ted Post, Joseph Sergeant og Jack Smight arbejder i det anonyme medium. Da Spielberg havde fået succes med *Duellen* og straks ønskede at komme til spillefilmen, spurgte en af TV Guides journalister: »Hvorfor længes enhver tv-mand med adgang til 50 eller 60 millioner mennesker stadig efter at lave biograf-film som kan nå ud til fem millioner hvis det er en bragende succes?« Men svaret var klart nok: Tv-filmen laves normalt på budgetter der er tiendedel af spillefilmens, den kan ikke tillade sig eksperimentering i form og tema da den principielt henvender sig til alle, og endelig er der kun ringe mulighed for at pleje personlige kunstneriske interesser: Amerikansk tv skyr *auteurs*. Kontraktlige forpligtelser med Universal tvang dog Spielberg til at fortsætte lidt endnu, men efter tv-filmene *Something Evil* (1972) og *Savage* (1973), der var pilotfilm til en aldrig realiseret serie med Martin Landau som de-ektivisk reporter, fik han i 1974 omsider mulighed for at lave sin første egentlige biograf-film, *Sugarland Express* (The Sugarland Express), hans eget originalmanuskript efter en virkelig hændelse.

Goldie Hawn, der kun så småt var ved at blive stjerne, havde hovedrollen som den unge kvinde der opsøger sin ven i et Texas-fængsel, hvor han afsoner en dom, og presser ham til at flygte, så de sammen kan forhindre at hendes barn bliver fjernet fra hende. Da de kidnapper en ung politimand og fortsætter i hans bil, udvikler det sig til en gigantisk forfølgelse. Det er en anti-Bonnie og Clyde, ingen voldsfascination eller erotisk døds længsel, men en vis sarkasme. Selv om det hele ender tragisk, men helt uglamourøst, er det fortalt med



lethed, endog med en egen menneskevenlig humor.

Sugarland Express blev pænt modtaget hos kritikken (blandt andre den indflydelsesrige New York kritiker Pauline Kael), men havde ikke nogen bemærkelsesværdig publikums-appeal, måske fordi den blevet slået i hartkorn med sæsonens andre film om USAs trøstesløse provinser, Malicks *Badlands* og Altmans *Tyve som os*. Men med sin næste film placerede den endnu ikke 30-årige instruktør sig som publikums yndling: *Dødens Gab* (*Jaws*, 1975) var — hvis man ser stort på inflationen — den hidtil mest indbringende film i mediets historie (en status den kun beholdt i to år indtil Lucas' stjernekrig brød ud). Med filmen om kampen mod den forfærdelige hvide haj, der hærger ved en badekyst nær Long Island, blev Spielberg med ét slag *the Whiz Kid* par excellence.

Dødens gab var baseret på en succesrig romandebut af Peter Benchley, der medarbejdede på manuskriptet, men hvis roman ellers med sine trivial-litterære svulstigheder ligger langt fra Spielbergs elegante og perfekt kontrollerede filmfortælling. Første halvdel af filmen koncentrerer sig om konflikten mellem politimanden, som har forstået situationens alvor, og politikeren, som ikke har. Man har set denne tematik som et ekko af Ibsens »En folkefjende«, hvor den idealistiske badelæge dr. Stockmann bliver mødt med forarget modstand, da han gør opmærksom på, at det vand, som byens kurvirksomhed er baseret på, faktisk er forgiftet. På samme måde søger filmens borgmester at få politimanden til at tie med sine alarmerende sandheder for ikke at skræmme badegæsterne væk fra det lille samfund, som helt er afhængig af sommerbesøget. I andet halvdel af filmen gælder det så jagen, hvor tre mand i en båd — politimanden Roy Scheider, hajspecialisten Richard Dreyfuss og den professionelle hajjæger Robert Shaw — kæmper mod hajens irrationelle ondskab.

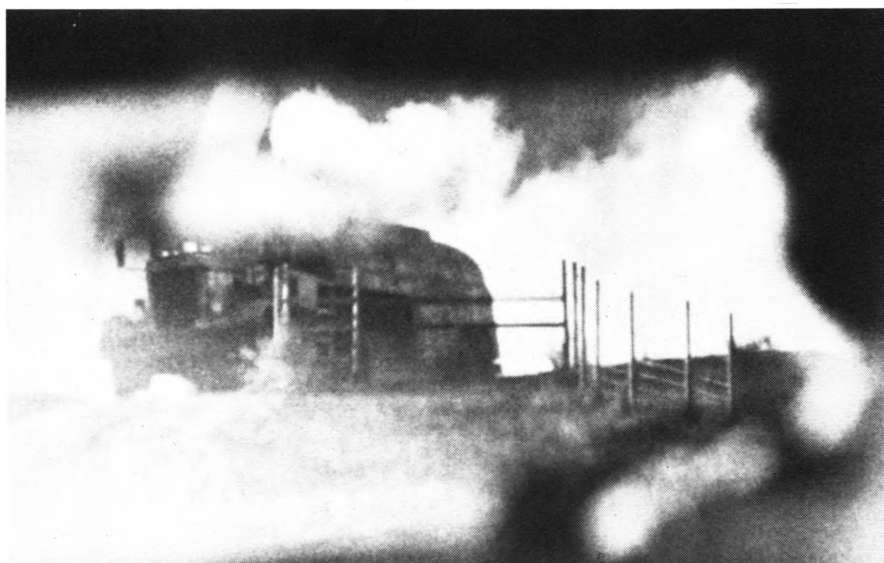
Igen er de mytologiske og bibelske konnotationer åbenbare. Det er en metafysisk djævel dyst, ikke med den europæiske traditions faustiske allusioner men med den amerikanske traditions indlysende referencer til »Moby Dick« såvel som til amerikansk malerkunst. Den grådige hvide haj, spillet af plastichajen Bruce (i tre udgaver) der nu nyder sit otium som hovedattraktion på Universal Studio Tour, er en syntetisk slægtning både til Melvilles grumme, hvide hval og til søslangen Leviathan, havets drage, som den gammeltestamentlige gud ifølge profeten Esajas en skønne dag vil ihjelslå. Det bibelske blev eksplicit fastslået af trailer'ens speaker: "It is as if God created the devil and gave him ... jaws." Filmene blev taget til indtægt for lidt af hvert: En kvindelig akademisk analytiker mente den skulle ses som en »rituel genfortælling af en essentielt patriarkalsk myte — den mandlige undertrykkelse af det kvindelige symboliseret som havuhyre«, hvilket angiveligt skulle ytre

sig ved at hajen — der blev tolket som en variation af den frygtede »vagina dentata« — fortrinsvis spiste mænd. Til gengæld opfattede Fidel Castro filmen som en marxistisk allegori over storkapitalens glubske fremfærd. Det virkningsfulde plakatbillede huserede i utallige parodier og politiske karikaturer, men instruktøren var godt tilfreds: »Det var en stor følelse at se filmen blive den amerikanske offentligheds uindskrænkede ejendom og del af vores pop-kultur.«

Dødens gab var blevet optaget under presens stadige deltagelse — handlingen var jo kendt fra bestselleren, så der var ikke noget at skjule — hvorimod *Nærkontakt af tredje grad* (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977) blev til i den atmosfære af hemmelighedsfuldhed, som siden har været typisk for instruktørens arbejdsmetode. Det var en storproduktion med hele den kostbare apparat kørt frem, og det blev udnyttet med en så suveræn virtuositet, at man godt kunne glemme, at der

faktisk var et minimum af plot i historien om UFOernes officielle møde med jordbeboerne. Allerede amatør-produktionen *Firelight* havde beskæftiget sig med de flyvende tallerkner, der jo var et fantasifuldt element i så mange amerikanske 50'er-film, men nu fandt Spielberg et lidt mere videnskabeligt materiale i en bog af en af de troende, dr. J. Allan Hynek, der også var rådgiver på filmen. På basis af Spielbergs originalstory skrev Paul Schrader et manuskript, som Spielberg imidlertid forkastede, hvorefter han selv gik i gang (hjulpet af vennerne Barwood og Robbins, der havde været medforfattere på *Sugarland Express*).

Filmens kommercielle succes reddede Columbias trængte økonomi og blev en ny stor triumf for instruktøren, som her klarere end før, markerede sin særlige metafysiske optimisme: Hvor *Duellen* og *Dødens gab* viste kampen mod onskabens irrationelle magter (med helt parallelle slutninger: Kadaveret af det blødende havuhyre synker langsomt i dybet



Herover: *Duellen*. Herunder: *Sugarland Express*. Næste side: *Dødens gab* — Susan Blacklin og Steven Spielberg under optagelserne til scenen øverst.



svarende til slow motion-optagelserne af lastvognen der styrter ned ad skrænten), er dette en opbyggelig fabel om det godes uventede manifestation. De fremmede fra rummet viser sig nemlig at være de allerkæreste små sylfide-marsmænd som kommunikerer med muntre toner og graciøse bevægelser. Det mytologiske fortsætter for fuld udblæsning med orgel-brus og englekor, ikke kun i John Williams' kongeniale musik, men i hele filmens tematik og dramaturgi: Det drejer sig om de mange, der er kaldede og de få der er udvalgte. Centralpersonen, Richard Dreyfuss som den forvirrede elektro-ingeniør, er en menigmand der forlader sin familie for at følge det absolutte kald, der fører ham frem til rendez vous-pladsen, det lidt ildevarslende Devils Tower i Wyoming hvor de fremmede har sat ham og en del andre amerikanere samt en enkelt franskmand stævne til det historiske møde. Filmen er det første rigtigt Spielberg'ske værk, hvor alle elementerne står frem: Her er kristen

mytologi og jung'ske arketyper, fremført med formidabelt kontrolleret fortællekunst, hvor et kompliceret dramaturgisk mønster med mange personer og mange handlingstråde ikke forstyrrer helheden og hvor et simpelt tema instrumenteres med Hitchcock'sk suspense og Disney'sk sentimentalitet til en imponerende tour de force. En lettere omredigeret version — *The Special Edition* — blev i mangel af en sequel udsendt i 1980: Her var historien befriet for nogle tunge passager i midterpartiet og suppleret med enkelte nye optagelser, dels et forbløffende shot af en oceandamper som er dumpet ned midt i Gobi ørkenen, dels lidt rundvisning i moderskibet til slut.

Vidunderbarnets himmelflugt måtte naturligvis stoppe et sted, og med 1941 (1979) fik Spielberg sin lærestreg: Hollywood åndede næsten lettet op i tilfredshed over, at geniet også kunne fejle. Denne overproducerede mammutfarce, der havde advarende aner i

Kramers *Hopla, vi lever* og Edwards' *Det store race*, var en demonstration af filmmediet som legetøjsbutik, et gigantisk show-nummer, hvor et helt karikatur-galleri af personer flintrer rundt i en hårttrukken intrige med et endeløst festfyrværkeri af special effects spruttende om ørerne. Det var et vittigt påfund at begynde filmen med en hilsen til *Dødens gab*: En ung pige (spillet af den samme Susan Blacklinie, der var hajens første mundfuld) kaster sig nøgen i bølgerne for at få sig et forfriskende vinterbad, men — akkompagneret af Williams' haj-tema — skubbes hun op af vandet igen, siddende på masten af den japanske ubåd der dukker op ved Californiens kyst nogle dage efter Pearl Harbor. En japansk soldat får øje på hende og synet af den bare røv udløser i et brøl hans inderste tanke: Hollywood! Og så kører den vilde panik og hele den tunge filmiske mekanik afsted over stok og sten. Japanerne finder aldrig ud af, hvor Hollywood befinder sig — hvilket også kan være vanskeligt da det kun til dels er en geografisk lokalitet — og får i stedet ram på forlystelsesparken med det gigantiske pariserhjul ved Santa Monica-molen. Desværre spalter historien sig op i hæsblesende småscener, der ikke er rigtigt sjove, måske fordi det også er den eneste af Spielbergs film, hvor den emotionelle dimension fuldstændig forsømmes. Til sidst præsenteres de mange medvirkende typisk nok i klip hvor de brøler af vrede, frygt eller almindelig fjøgethed, men vi er blevet hæse inden da. 1941 har en sikker fremtid som kultfilm for dem som dyrker den grandiose bommert, den første interner klike-film med et multi million dollar budget eller den kuriøse rollebesætning omfattende blandt andre Toshiro Mifune, Christopher Lee, Elisha Cook, Lionel Stander, Warren Oates, Treat Williams, Dan Aykroyd og den allerede mytologiserede John Belushi. Misforholdet mellem filmens omkostninger og indtægter virkede som en advarsel om, at man ikke ubetinget skulle lade de unge genier få deres vilje, en opfattelse som fik yderligere næring 11 måneder senere, da Michael Ciminos *Heaven's Gate* havde sin katastrofale premiere.

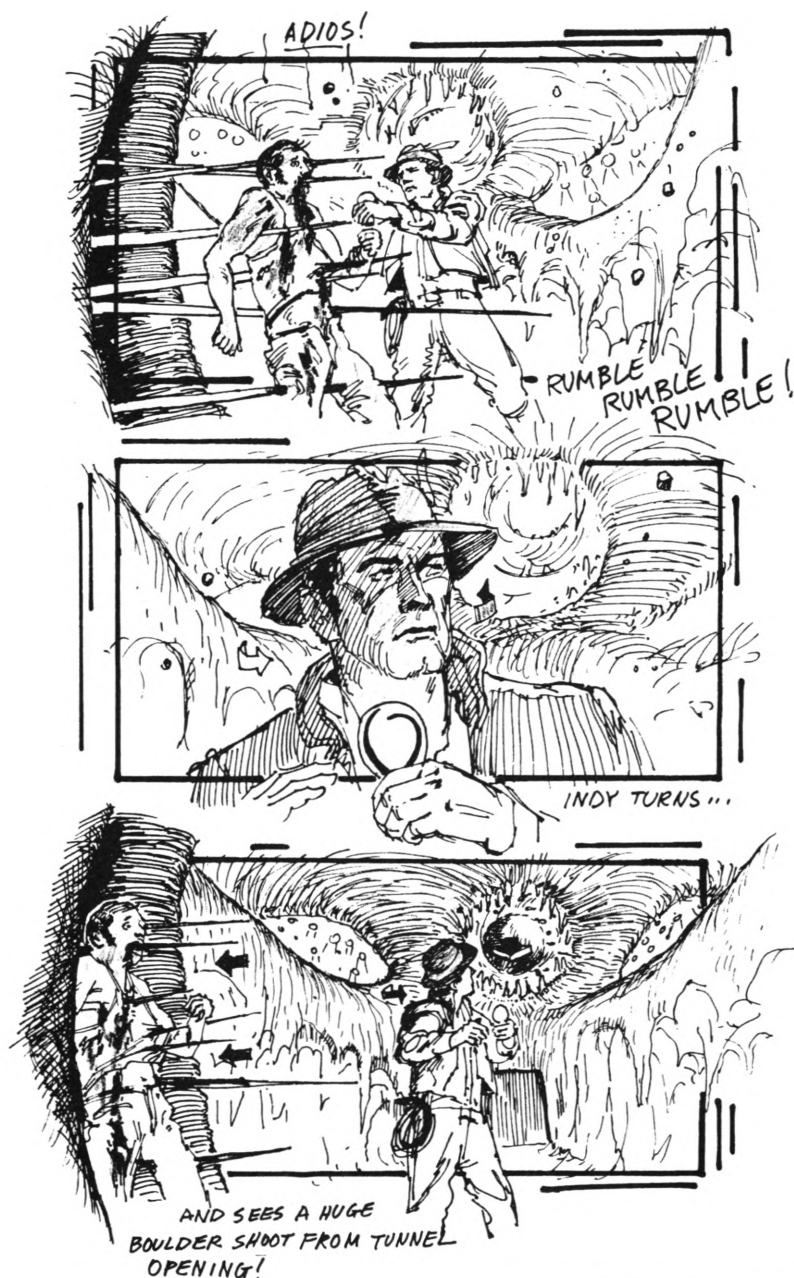
Med *Jagten på den forsvundne skat* (Raiders of the Lost Ark, 1981) var Spielberg imidlertid tilbage uden slinger. Filmen var baseret på en idé af vennen Lucas, der i stigende grad foretrak at producere snarere end instruere film. De to venner havde sammen udviklet ideen, mens de byggede sandslotte på en Hawaii-strand, hvor Lucas søgte fred under premieren på *Stjernerkrigen* i 1977, og det var da også i samme tradition *Jagten* indgår. Det er en ægte sommerfilm, et begreb som i USA dækker over de bredt fabulerende underholdningsfilm, som udsendes til årstiden. *Stjernerkrigen* havde været det bragende come back gennembrud for den adventureprægede science fiction-film: Humor og spænding og special effect-folkenes herligste usandsynligheder tilsat lidt tidstypisk livsvisdom var re-



cepten. Fortsættelsen, *Imperiet slår igen* som Irwin Kershner havde instrueret under Lucas' auspicer, var det store hit i sommeren 1980. Jagten på den forsvundne skat blev den store succes i 1981. Og faktisk var Lucas og Spielberg førende på dette marked frem til og med sommeren 1985.

Spielberg havde som barn elsket de tju-bang film, der bliver vist i amerikanske biografteater hver lørdag eftermiddag og han og især Lucas havde også gode minder om de tegneserieagtige serials. Det var en film i denne ånd, en film der kunne indgive »popcorn pleasure«, han ville lave ved at øse af samme kilder som Ford, Curtiz, Hawks, Vidor og DeMille havde gjort. Og det lykkedes: Fra optakten, hvor bjerget på Paramounts bekendte logo overtoner til et lignende bjerg i Peru og vor helt, arkæologen Indiana Jones, er i gang med hemmelige skattekort, mystiske huler, afgrunde under faldlemme, uhyggelige spiddemekanismer, fugleedderkopper i massevis, svedende forrædere med flakkende øjne, rullende kæmpekugle og en flugt i allersidste øjeblik fra morderiske indfødte med giftpile, alt sammen på 12 minutter, er vi med — hvis vi ellers har den mindste smule nostalgisk veneration for eventyrligheder à la Rider Haggard, Conan Doyle, Flash Gordon og »Willy på eventyr«. Historien er en velspundet skrøne om Pagtens Ark, jødernes gamle helligdom som forsvandt ved templets ødelæggelse, men nu — i 1936 — genfindes af nazisterne som har læst i Bibelen om arkens magiske kræfter. Det er naturligvis lidt tænkeligt, at jødernes gud skulle have lyst til at bistå Hitler i kampen for verdensherredømmet, men for en sikkerheds skyld overlader den amerikanske regering sagen til Indy, der bringer arken i sikkerhed i USA. Men inden da har han været igennem et blodigt værtshusslagsmål i Nepals bjerge, kæmpet med forummuede skurke i Cairos bazar, klaret sig ud af en slange-myldrende begravelsskrypt i ørkenen, kæmpet om et fly, haft en dramatisk duel med en lastvogn, sejlet udenpå en neddykket ubåd og overlevet Jehovas straffende dødsstråler. Der er fuld fart på, når Indy svinger sin effektive læderpisk og John Williams' triumferende C-dur hymne lyder.

Efter denne lidt syntetiske succes, som blev fulgt op med en sequel tre år senere, kommer året efter en ny rekordsucces. *E.T.* (*E.T. The Extra-Terrestrial*, 1982) tager motivet fra *Nærkontakt* op igen originalt varieret til et stilfærdigt poetisk eventyr. Den lille strandede rummand, et kabelstyret gummivæsen skabt af special effect-skulptøren Carlo Rambaldi, anriverer i den lille californiske familie som sendt fra himlen. Moderen Mary og de tre børn er for nylig blevet forladt af faderen, som efterlader et tomrum, og da den mellemste og mest ensomme, den 10-årige Elliott (*E.....t*), finder sin åndelige broder, der er strandet på en fremmed planet tre millioner lysår fra hjemmet, er det kærlighed ved første blik: »His being here is a miracle« siger den voksne mand





Nærkontakt af tredje grad: En af de indianske legender, knyttet til det ejendommelige Devils Tower i Wyoming hvor filmens slutscener finder sted, fortæller, at syv små piger blev forfulgt af en bjørn og søgte op på en lille sten. De bønfuldt stenen om at frelse dem, og den skød i vejret og blev til et bjerg, så bjørnen ikke kunne nå dem, kun dens kløer satte mærker på bjergsiden. Imidlertid fortsatte bjerget op til himlen med bømene, hvor de dannede stjernebilledet Plejademe. Derfor er det også et naturligt mødested, da filmens rejsende (der netop ser ud som bøm) fra de fjerne stjerner kommer ned for at aflægge Jorden et besøg. Øverst ses bjerget i filmen, t.h. ses National Park Services fremstilling af legenden. Nederst: Den lille hellige familie, der venter på UFOerne, har lavet en jordmodel af bjerget.



Til venstre: Jagten på den forsvundne skat blev nøje planlagt inden optagelse gik i gang. Øverst: et udsnit af Ed Verreaux & David Negrans story-board fra begyndelsessekvensen. Nederst fra det færdige resultat: Harrison Ford forfølges af den nullende sten.

til slut, manden med nøglerne, som netop »have been wishing for this since I was ten years old«. Det er et eventyr med affiniteter både til Frankenstein og til 60'ers tv-serien *My Favorite Martian*, men især er det en kristen legende. I *Nærkontakt* havde det store møde til slut karakter af en interplanetarisk juleaften, men i *E.T.* bliver de kristne alluderinger i historien så åbenbare, at plakaten kunne spille på Michelangelos fremstilling af Gud der skaber Adam: Det guddommelige lille væsen, hvis lysende hjerte banker for hans trofaste jordiske disciple, må dø og genopstå for det kan vende tilbage til sit himmelske hjem. Ved genudsendelsen sidste sommer i USA talte man da også om *The Second Coming* — også kaldet Kristi genkomst!

E.T. blev en formidabel kommerciel succes, filmhistoriens største. Den kostede 10.5 millioner dollars og havde inden genudsendelsen indspillet 619 millioner dollars (svarende til ca. 220 millioner billetter). Og når *E.T.* et sted gemmer sig for familiens mor ved at camouflere sig som dukke blandt legetøjsselskabets andre væsner, var det næsten profetisk, for indtægterne fra salget af mindst 200 autoriserede *E.T.*-effekter — fra dukker over bøger til T-shirts og kuglepenne — udgjorde flere hundrede millioner dollars. Symptomatisk for dette hysteri er chokoladefirmaet Hershey, som brugte en million på at markedsføre det faktum, at det lille væsen fra det ydre rum foretrak firmaets glasurbetrukne chokoladepastiller, de såkaldte Reese's Pieces, hvilket resulterede i et ekstrasalg på over 22 millioner dollars.

Men hele dette kommercielle cirkus ændrer ikke ved at *E.T.* er en genistreg, et mirakuløst værk, hvor Spielberg på hidtil mest personlig måde gennemspiller sine temaer.

Spielberg præsenterer

I sommeren 1985 kunne NBC, det ene af de tre store networks der behersker USAs kommercielle tv-verden, stolt annoncere at de til 1985-86 sæsonen kunne præsentere, hvad der lignede nyere tv-histories scoop: Spielberg vendte tilbage til tv som eneherkende kraft bag en ny serie, *Amazing Stories*. Uden på forhånd at se en pilot — altså en prøve-episode, normalt af dobbelt længde — skrev selskabet kontrakt med Spielberg om 44 episoder til udsendelse over to år til en rekord-pris af 800.000 dollars pr. halvtimes episode (23 minutter plus reklamer). Spielberg var sikret total kontrol over alle led af produktionen.

Det drejer sig om en antologi af fantastiske mystiske eller okkulte historier, en genre som pludselig har fået medvind i amerikansk tv. I 1983 var Spielberg medinstruktør og medproducent på filmen *På grænsen til det ukendte* (*Twilight Zone — The Movie*), som var et forsøg på at genoplive den klassiske tv-serie *The Twilight Zone*, forfatteren Rod Serlings anto-

logi af små mystiske og hårrejsende historier fra det utroliges overdrev, som var en stor succes ved premiererne 1959-1965 og siden har kørt i fast reprise i amerikansk tv som midnatsgyser. Spielberg beundrede serien — og hylder den indirekte i *E.T.*, hvor en af drengene på vej ud til haveskuret hvor Elliott har set noget mystisk synger titelmelodien — men hans bidrag til filmudgaven, *Kick the Can* en sentimental humoreske om ungdommelige gamle på et plejehjem (baseret på en episode som oprindeligt var instrueret af Lamont Johnson i 1962), var sært nok mislykket. Men selv om filmen, der under optagelserne af John Landis' episode ramtes af en tragisk ulykke der kostede skuespilleren Vic Morrow og to vietnamesiske børn livet, ikke blev nogen kommerciel succes, viste tiden sig moden til en genoplivning af genren: Foruden *Amazing Stories* er der kommet en direkte genindspilning af *The Twilight Zone*, lanceret af CBS med instruktører som John Milius og William Friedkin (og vist af svensk tv i sommer), NBC selv bød på en veloplagt modernisering af den lige så klassiske *Alfred Hitchcock Presents* (som oprindeligt sendtes 1955-1965).

Amazing Stories fik premiere i september 1985 med visning i den bedste sendetid (søndag aften kl. otte), men klarede sig ikke så godt som ventet: ABCs succesrige krimi-serie, *Murder, She Wrote* hvor Angela Lansbury er en Miss Marple-agtig amatør-detektiv, blev sendt på samme tidspunkt og tiltrak de fleste seere. Man talte i branchen om tv-industriens *Heaven's Gate*. Det fatale, fandt man, var dog ikke fråset med penge (visse episoder kostede op til million dollars), men de skuffede forhåbninger: Her fik geniet lov til uden begrænsninger at boltre sig i det medium, han var skabt af, og så blev resultatet ikke en revolution i det kommercielle tv's historie, men kun en forholdsvis ordinær underholdnings-serie.

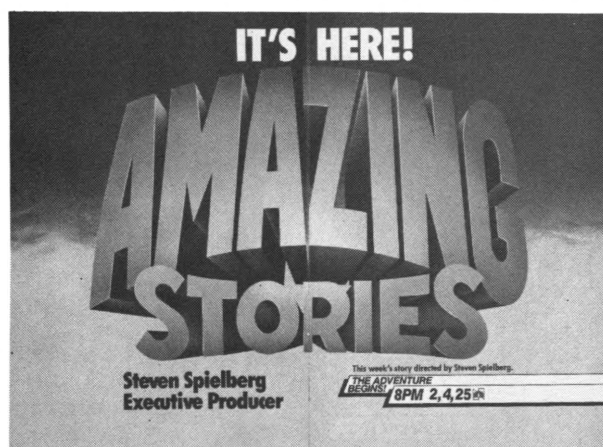
Novelle-filmene er mindre dæmoniske og beske end Rod Serlings *The Twilight Zone*, og mere optimistiske, eventyragtige og sentimentale. Det er små Spielberg-vignetter: Det tekniske håndslag, de avancerede special effects, det følsomme barndoms-synspunkt med en undrende barnlig uskyld som gennemgående point of view er alt sammen typiske elementer. Spielberg har været executive producer og mentor for hele serien, men hidtil kun instrueret to episoder selv, de øvrige er lavet af venner som Clint Eastwood (*Vanessa in the Garden*), Martin Scorsese (*Mirror, Mirror*), begge efter story af Spielberg, Matthew Robbins (*The Main Attraction*), Bob Balaban (*Fine Tuning*), Joe Dante (*Boo*) samt Bob Clark (*Remote Control Man*), Bronson Pinchot (*Mummy Daddy*), Paul Bartel (*Secret Cinema*), Timothy Hutton (*Granpa's Ghost*) og Peter Hays med *Amazing Falsworth*, der var så skrækindjagende at den måtte placeres på en anden sendetid. Men selv om serien som helhed har skuffet, vidner Spielbergs egne to bidrag dog

om usvækket skaberkraft: *Ghost Train*, der var seriens premiere, er en fremragende lille spøgelseshistorie og *The Mission*, der har dobbelt længde, et perfekt mirakelspil.

Sideløbende med sin egen produktion har Spielberg også brugt tid og talent på at være manuskriptforfatter og producent af en række film. Allerede inden *Sugarland Express* fik han solgt en originalstory, der dannede grundlag for Bill Sampsons *Ace Eli and Roger of the Skies* (1973), der fortalte en historie fra 20'erne om en stuntflyver (Cliff Robertson) og hans søn. Den fik dårlig omtale og næsten intet publikum. Der var heller ikke nævneværdig interesse for *I Wanna Hold Your Hand*, en farce om fire New Jersey-pigers begivenhedsrige odysse til Beatles-koncert i New York City, skrevet og instrueret af den unge USC-student Robert Zemeckis, som siden med sin partner Bob Gale skrev manus til *1941*. Spielberg producerede også Zemeckis næste film, Los Angeles-farcen *Brugte biler* (*Used Cars*), 1980, som har flere vittige præstationer (Jack

Warden i dobbeltrollen som et tvillingepar der konkurrerer som brugtbilsælgere), men også den fik kun behersket succes. Lystspillet *Continental Divide* (vist af Kanal 2 som: Skør journalist på afveje), efter et manuskript bevidst skrevet i Tracy/Hepburn-traditionen af Lawrence Kasdan, var et projekt, Spielberg selv ville have instrueret, men opgav og overlod til englænderen Michael Apted, som imidlertid ikke kunne få noget tilfredsstillende ud af en fejlplaceret John Belushi i rollen som sensationsjournalist der forelsker sig i en ornitolog.

Først i 1982 lykkedes det omsider Spielberg at få succes som producent: *Poltergeist*, "A Steven Spielberg Production" hvortil han selv leverede story og manus, blev formelt instrueret af Tobe Hooper, der havde et navn i kulturfilm-kredse for sin gyselige *Motorsavmasakren*, men reelt også af Spielberg selv, og selv om den bærer præg af kompromis'er — Spielberg ville have færre special effects, Hooper flere — var den en kommerciel succes. I 1984



Til højre: Tv-apparatet er det ideologiske arnested for forstadtsfamilien. Øverst er *E. T.* meget passende ved at se en gammel science fiction-serie, mens han hygger sig med Coors daseøl. Nederst en scene fra *Poltergeist*, hvor den lille pige (Heather O'Rourke) taler med de onde ånder der bor i tv-apparatet. Craig T. Nelson og Jobeth Williams er de med rette bekymrede forældre.

Herover: TV-Guide annoncerer serien *Amazing Stories*, hvor Spielberg fortalte godnat-historier for hele Amerika. Herunder: De unge opdagere i *Gooniernes*.



producerede han med fortsat held *Gremlins* med Joe Dante som instruktør og året efter den succesrige *Tilbage til fremtiden* (Back to the Future), hvor Zemeckis, der netop var brudt igennem med den festlige adventure-komedie *Her går den vilde skattejagt* (Romancing the Stone), gav Spielberg en velfortjent belønning for den trofaste støtte. Siden kom Richard Donners *Goonierne* (The Goonies), Barry Levinsons *Frygtens Pyramide* (Young Sherlock Holmes) og Richard Benjamins *Kærlighed og tømmere* (The Money Pit).

I visse henseender passer filmene ind i det Spielberg'ske værk med mere eller mindre oplagte tematiske forbindelser, men de færreste af dem lever op til hans kunstneriske og tekniske niveau: *Poltergeist* har gode scener, især i ekspositionen hvor den lille familie præsenteres, *Gremlins* har et godt narrativt drive og en oplagt onskabsfuldhed, og *Tilbage til fremtiden* er en formidabelt veloplågt historie med pointer og vid i massevis, men uden den

følsomhed som gør de bedste af Spielbergs egne film så tilfredsstillende.

Filmene markerer naturligt en Spielberg-skole i nutidig amerikansk film, men hans indflydelse spores også mere eller mindre direkte i en række af periodens andre værker. *Duelens* særlige stemning af mystifikation i orkenkulisser blev efterlignet i Philip Leacock's effektfulde tv-film *Dying Room Only* (1973), der også var baseret på en Matheson-novelle, og det allegoriske univers genopstod i Elliott Silversteins *Bilen* (1977), hvor en sort bil uden fører hærger Utah-ørkenen, og for nylig i Carpenters *Christine* (1983) om et lige så selvrådende køretøj. *Dødens gabs* eksplosive succes måtte — efter reglen om imitations-mekanismerne i medie-industrien — resultere i efterligninger: Selv om man tidligere havde set film om huserende naturvæsner — fra *King Kong* til *Fuglene* — var det dramaturgien i *Dødens gab*, der nu blev brugt som fast formel for en hærskare af imitationer: Naturvæsnets pludselige overfald på sagesløse mennesker spreder skræk og

rædsel, myndighederne prøver at bagatellisere sagen, men ansvarsfulde mennesker samt en zoologisk ekspert bekæmper uhyret og sejrer til sidst. Spielberg fandt selv ideen om en sequel absurd — »forudsætningen for en sequel — at en anden kæmpemæssig haj ville angribe igen det samme sted — var en lystfiskerhistorie som jeg havde meget svært ved at sluge« — men det forhindrede ikke Jeannot Szwarc i at lave den ubegribeligt elendige *Dødens gab 2* i 1978, hvortil i 1983 kom *Dødens gab 3* — i 3-D (hvor handlingen dog var flyttet til Florida og kun havde spinkel forbindelse til den oprindelige historie), instrueret af Joe Alves der havde været production designer på *Nærkontakt*. Desuden var der film med præcis samme struktur om en bjørn (Girdlers *Dødens klør*), en blæksprutte (Hellmans *Kæmpeblæksprutten*), orme (Liebermanns *Ormenes nat*), bier (Allens *Swarm*), piratfisk (Dantes *Rædsler i dybet*) og en tandhval i Andersons *Orca* — der meget passende delte navn med den originale skude i Spielbergs film.

Nærkontakt af tredje grad (og Spielbergs episode fra *På grænsen til det ukendte*) har haft åbenbar indflydelse på Ron Howards nylige *Cocoon*, hvor pensionisterne til sidst tager til stjernerne for at fortsætte deres foryngelseskur, men især var dens og *Stjernekrigens* enorme succes i 1977 ansvarlig for den eventyrlige science fiction-films renæssance. Imitationerne formelig væltede frem: *Superman* (1978, sequels i 1980 og 1983), den tv-producerede *Kæmpestjernen Galactica* (1978), *Star Trek* (1979, sequels i 1982 og 1984), *Buck Rogers i det 25. århundrede* (1979) og *Flash Gordon* (1981). På samme måde var *Jagten på den forsvundne skat* et stort come back for den gammeldags adventure historie i eksotisk kulisser: Først og fremmest var der naturligvis Spielbergs egen sequel, *Indiana Jones og Templets forbandelse* (Indiana Jones and the Temple of Doom, 1984), hans eneste selvrepeterende værk, der igen demonstrerer den perfekte håndtering af det store maskineri, men måske netop derfor mest ligner en rutschebanetur i en af Disneylands udspekulerede attraktioner, kulminerende i den virtuose tipvogn-sekvens i minen, hvor de onde skurke lader smådrengene trække. Recepten er: *Never a dull moment* og netop derfor keder det lidt. Dertil kommer fremmede imitationer som Zemeckis *Her går den vilde skattejagt* og dens sløje fortsættelse *Jagten på Nilens juvel*; genfilmatiseringen af Rider Haggards »Kong Salomons Miner« og fortsættelsen »Allan Quatermain«; der har været to tv-serier, *Opgave i Singapore* (Bring'em Back Alive) og *Tales of the Gold Monkey* (vist af Kanal 2 som: Hund efter eventyr): tv-stjernen Tom Selleck, der oprindeligt skulle have spillet Indiana Jones men var optaget af tv-forpligtelser, fik lejlighed til at prøve eventyrrollen i *Farlig vej til Kina*, hvoraf det tydeligt fremgik at vi var bedre tjent med Harrison Ford.

Med al denne obligatoriske eftersnak in



mente, har ingen været forundret over, at de onde ånder fra *Poltergeist* er vendt tilbage, kun at det har taget fire år. *Poltergeist II* (instrueret af Brian Gibson) blev udsendt i sommer i USA: Familien (minus storesøsteren som i mellemtiden var blevet indhentet af virkelighedens dæmoner: Skuespillerinden Dominique Dunne blev myrdet af sin kæreste) var ellers flyttet til Phoenix, som ikke bare var Spielbergs vigtigste barndomsby, men også udgangspunkt for Hitchcocks *Psycho*, og så måtte det jo gå galt igen. Derimod er der intet der tyder på, at vi kan vente en sequel til *E.T.* Spielberg har flere gange udtalt sig mod projektet (selv om han har udarbejdet en ny story, der har været publiceret i autoriseret novelizationform ved William Kotzwinkle). Han har ikke lyst til at lave en industri ud af sit lille mirakel. Men misundelsen har ikke ligget stille. Som med andre af de store succes'er har der været truet med sagsanlæg fra personer, der er overbevist om at Spielberg har stjålet ideen fra dem — deriblandt ingen ringere end Satyajit Ray der i slutningen af 60'erne prøvede at finde amerikansk finansiering til projektet *The Alien* om en drengs venskab med en botaniserende alien der skulle spilles af Peter Sellers! Den succesrige formel er naturligvis også blevet genbrugt af andre: Det er således åbenbart, at *E.T.* har stået fadder til film som John Badhams *WarGames* (1983) om en dreng og en computer, Howards charmerende *Splash* (1984) om en ung mand og en havfrue, og Carpenters *Stamman* (1985) om en ung kvinde og en venlig rummand der har lånt hendes afdødes mands fysiognomi.

Med egne instruktioner, produktioner og en bølge af efterligninger står Spielberg således for en hel fløj af det moderne Hollywood.

Stammens yngste

Filmmediet debuterede som bekendt i den gamle verden. Men i Europa så man med største bekymring på det nye, alt for populære medium og begyndte tidligt at arbejde i to retninger: En produktion af gøgl og forretning, og en produktion af kultiveret højnelse af menneskeånden. I den nye verden var der ikke klare kulturelle traditioner og derfor heller ingen traditioner for en sådan splittelse mellem kunst og underholdning, og det er måske grunden til at filmen som fortællende medium udfolder sig friest her. Hollywood blev drømmefabrikken, hjemstedet for den rene ufordærvede fortælleglæde, hele verdens leverandør af underholdende skrøner, der udgjorde en veritabel moderne mytologi: Ford, Hawks og Walsh men også indvandrede europæere som Sternberg, Lang og Hitchcock skabte disse perfekte sorgløse eventyr, som var ubekymrede om det vesterlandske kunstbegrebs krise og modernismens underminering af de klassiske konventioner.

Først efter anden verdenskrig begynder den europæiske bacille at brede sig til amerikansk

film. Man har set Zinnemanns *Sheriffen* som symptom på at selv Western-genren, det pureste i amerikansk folkløse, kunne fordærvs af finkulturelle ambitioner. Men det er først i 60'erne — med film som Arthur Penns *Mickey One* og Lumets *Pantelåneren* — at den prætentiose europæiske eftertænkthed, der så let bliver til fortænkthed, dukker op i amerikansk film.

I en periode hvor den klassiske filmfortællings dyder — *character* og *action* serveret i et plot med *forward movement* og *suspense* — er ved at synes slidte, kommer nu nybølgen narrative opløsning, modernismens narcissistiske meta-kunst. I stedet for Fords og Griffiths myter, kommer det gustne fingeraftryk af Kafka og Joyce. Det er betegnende, at denne

europæisering af amerikansk film samtidig markerer den definitive afslutning for Hollywoods studie-system. Det var Hollywoods død — og genopstandelse: I 70'erne bryder en ny generation igennem, en håndfuld kunstnerisk og kommercielt overbevisende talenter, som dog næsten alle er europæisk orienterede. Martin Scorsese, Woody Allen, Francis Coppola, John Cassavetes, Robert Altman repræsenterer en helt ny slags filmkunst i en amerikansk sammenhæng: Det er filmen som refleksion mere end filmen som fortælling. På samme måde som amerikansk filmforskning helt går i trance over teoretikere som Metz, Barthes og Lacan, markerer periodens fornyende film en signifikant orientering mod den europæiske finkultur. Hvor den klassiske



Herover: Steven Spielberg instruerer *E.T.* iført USC-kasket. Herunder: Lorraine Gary konfronteres med militær beslutsomhed i 1941.



Hollywood-film ikke mindst havde sin styrke ved at stå uden for den europæiske skelnen mellem trivial underholdning og seriøs fin-kultur, bliver den amerikanske film nu lidt skamfuld over sin popularitet. Hollywood-renæssancen, som Coppola/Scorsese/Mazursky/Altman-gennembruddet blev kaldt, var et veritabelt talentgennembrud: *Aflytningen* og *Dommedag Nu*, *Gaden uden nåde* og *Taxi Driver*, *Alex in Wonderland* og *Blume in Love*, *Tre kvinder* og *Nashville* var triumfer: Her var den store dybsindige kunst, som europæerne kunne gruble over, men det var samtidig enden på Hollywoods klassiske fortælling. Blandt renæssance-folkene var der ganske vist traditionister som William Friedkin, Brian DePalma og Peter Bogdanovich, som bevidst

søgte at højtideligholde Hollywoods traditioner, men ingen af dem havde tilstrækkeligt talent: Friedkins *French Connection* var gedigent håndværk, men den succesrige og forvrølede *Eksorcisten* var også begyndelsen til enden, DePalma legende interessant med thrillerens konventioner i *Sisters*, men gik i stå i glatte selvimitationer efter den okkulte gyser *Carrie*, og selv om Bogdanovich fremstod som lidt af et vidunderbarn med den fremragende *Sidste forestilling*, var talentet snart opbrugt. Det var næsten symbolsk, da han sidste år, efter en nedgangsperiode på ti år gik fallit.

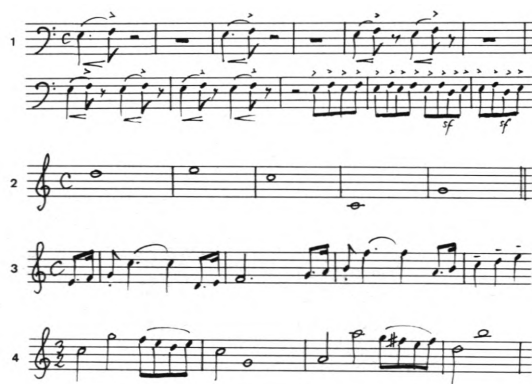
Det er på denne baggrund Spielberg skal ses som på en gang en fornyer og en traditionalist: Mens en stor del af talentet i amerikansk film — mere eller mindre don quijote'sk —

søger at realisere det store egocentriske kunstværk som Cassavates i *Opening Night*, som Fosse i *All That Jazz*, som Wenders i *Paris Texas*, som Cimino i *Heaven's Gate*, fremtræder Spielbergs geni ikke mindst gennem hans evne til at forvalte det klassiske Hollywoods narrative stringens samtidig med at han opbygger en moderne mytologi med rødder i traditionerne — ikke mindst den nære fortids massemediekultur, som er hans eget og en stor del af det amerikanske publikums umiddelbare referenceramme. Det Kafka-agtige i *Duellen* var typisk nok filteret gennem tv-thrillerens ærke-amerikanske genre-træk. Han er bestandig på sporet efter sin tabte drengetid, dens tv-serier, matinéforestillinger og tegneserier, men han har samtidig en sikker sans for at opdatere hele denne skattekasse af amerikanske ikoner, så et massepublikum oplever hans kunst som på en gang aktuel og eviggyldig. Hans genis generøsitet er i en nutidssammenhæng kun sammenligneligt med Woody Allens, der har formået at forene sin europæiske intellektualisme med de amerikanske traditioner. Ud fra diametralt modsatte positioner, typisk nok stedfæstet på henholdsvis vestkyst og østkyst skaber de til sammen illusionen om et helt Amerika.

Spielberg er først og fremmest fortælleren. Hans karriere og produktion er et strategisk veltilrettelagt initiativ for at erobre en central plads som tidsalderens storyteller. Hans tilbagevenden til tv med *Amazing Stories* var et led i denne plan. Spielberg forklarede, at han i tv-serien ser en »elefant-kirkegård for ideer som aldrig ville kunne nå biograflærredet, fordi de er for korte i formen«. De små fortællinger har den perfekte længde, 23 minutter (ligesom Spielbergs første seriøse forsøg, *Amblin'*) der giver ham mulighed for at realisere sin forestilling om tv som eventyrbog. Han har påpeget, hvordan hjemmet engang var centrum for underholdningen: »De plejede at samles om husets højtlæser, seeren, i 20'erne og 30'erne var det som regel faderen. Og så erstattede tv faderen, og nu synes det at erstatte både faderen og moderen«. Seriens faste indledning markerer denne medieopfattelse: Her er det ikke hjemmets arne, man samles om, men stammens ildsted hvor den gamle trolldmand giver fortællinger til bedste så gnisterne springer og bliver til ægyptiske hieroglyffer, gotiske folianter, magikerkortspil, rumskibe og computer-kredsløb indtil vi er tilbage til stammens fortæller, men denne gang på fjernsynsskærmen med familien Amerika som publikum. At fortælleren Spielberg ikke er stammens ældste, men så at sige dens yngste, passer perfekt til den nye verdens nye medier.

Hans suveræne beherskelse af fortællingens teknik var første gang evident i *Dødens gab*: Den første store strandscene er mesterstykket. Borgmesteren har talt politichefen fra at lukke strandene, og nu udspiller det sorgløse badeliv sig, overvåget af den bekymrede politimand. Man følger den tykke dame, der går i vandet,

Komponisten John Williams (født 1932) har skrevet filmmusik siden 60'erne, blandt andet til katastrofefilmene *SOS Poseidon* kalder og *Det tårnhøje helvede*, men hans berømmelses skyldes musikken til Spielbergs film (alle biograffilmene undtagen *Farven lilla*) og til Lucas' stjernkrigstrilogi. Han mestrer den klassiske tradition i Hollywood-musikken og som forbilledeme Erich Wolfgang Korngold, Max Steiner og Bernard Herrmann søger han tilbage til senromantikken: Tjajkovskij, Elgar, Richard Strauss er de åndelige fædre til hans pompøse, smægtende og dramatiske klange, instrumenteret med pragt og effekt. Øverst hans temaer til 1: *Dødens gab* (der indbragte ham en Oscar), 2: *Nærkontakt af tredje grad*, 3: *Jagten på den forsvundne skat*, og 4: *E.T.* "Han fik cyklerne til at flyve i E.T. De fløj næsten da jeg



var færdig med dem, men han fik dem virkelig til at flyve. Jeg kan få tåren frem i publikums øje, men Johnny kan få den til at trille", siger Spielberg. Nederst: *E.T.* Elliott på vej ind i sit magisk oplyste hjem.



drengen Alex der får lov at tage en sidste tur med sin luftmadras, det kåde unge par der leger i bølgerne, en yngre mand der lader hunden hente en kæp, en underlig gammel mand med sort badehætte, en påtrængende mand der taler om ulovlige parkeringer, barnet der bygger sandslotte i strandkanten. Vi følger det hele via politimandens mistroiske point of view, der gang på gang narres: Den gamle mands sorte badehætte ligner en hajryg, den unge pige skrider idet hun løftes op af vandet ligesom det første offer, dog ikke af udyret men på sin boy friends skuldre. Så skiftes til undervands shots, ledsaget af hajens faretruende tema (Williams' eminent suggestive musik spiller både på finalen af Dvoraks »Fra Den Nye Verden«, Honeggers lokomotiv-musik i »Pacific 231« og på Bernard Herrmanns partitur til *Psycho*): Pludselig er hunden væk, dens herre kalder og kalder, træstykket flyder forladt på vandet. Og så kommer angrebet, drengen på luftmadrassen er offeret, politimanden ser det i et isende shot hvor der zoomes væk fra ham samtidig med at der i en travelling køres ind på ham. Han er som stivnet i et billede, hvor alt omkring ham suges bort i en naturlig bevægelse. Panik: Alle på stranden styrter ud for at hente børnene ind, moderen står alene i strandkanten og råber på Alex, men kun hans sønderbidte luftmadras driver i land og ligger i det dovne bølgeskulp.

Spielberg håndterer det hele med blændende narrativ kunst: Der er et omfattende persongalleri, flere selvstændige handlingstråde, der holdes rede på den geografiske orientering på land og i vand, både over og under havoverfladen, klipningen registrerer snart den enkelte person, snart massen. Der spilles på rytmen, en dramaturgi af musikalsk perfektion, hvor der bestandig veksles mellem anspændthed og afslappelse, mellem refleksion og aktion, mellem hav og land. Der er meningsfulde farvestrukturer — som når Alex' mor har en påfaldende gul hat, Alex selv en gul luftmadras og hundeejeren en gul trøje: Den gule farve — der i en maritim sammenhæng markerer fare og epidemi — forvarslers de gule tønder som siden bruges i jagten på hajen. Der er den ironiske pointe — den gamle mand der allerede kender politichefens særhed: »You don't go in the water at all, do you?«, den markante ironi — »You get ten more minutes« siger moderen til sønnen, og det kommer jo til at passe. Og der er den tematiske pointe i at sætte hunden, den vensesæle og domesticerede dyriskhed, op overfor hajen, den mildest talt aggressive vilde dyriskhed. Og det hele fortælles på 4 minutter og 25 sekunder i 65 indstillinger, altså med en gennemsnitsvarighed på fire sekunder pr. indstilling.

Den samme klare dramaturgi og perfekte kontrol af klippertyme, timing, billedafstand, dialog og musik finder man i *E.T.*: Der er den virtuose sekvens, hvor krydsklipningen illu-

strerer den telepatiske forbindelse mellem *E.T.*, beruset af daseøl hjemme i familiens køkken, og Elliott, ligeså beruset henne i klasseværelset, hvor hans pludselige omsorg for forsøgs-frøerne, der er udset til dissektion, resulterer i et kaos, der kulminerer i hans — stadig telepatiske — remake af en scene fra John Fords *Den tavse mand*, som *E.T.* ser på TV: Elliott trækker klassens kønne pige til sig og kysser hende lidenskabeligt, præcis som John Wayne gør med Maureen O'Hara. Slut-scenerne afvikles med samme mesterskab: Den første flugtscene med ambulance kulminerer foreløbigt på legepladsen, hvor *E.T.* — iført et stort hvidt lagen og ombølget af hvid damp — står frem som en anden Messias og hilser på de måbende drenge. Den næste, endnu vildere forfølgelsesscene, hvor drengene cykler mod skoven og til sidst svæver i luften, kulminerer igen i en religiøs scene: *E.T.* tager afsked med de tre børn, mens moderen knæler. Moderskibet associerer til det lysende græskar fra Halloween-scenen: Græskarmanden er kommet og gået igen! På nattehimmelen aftegner det bortdragende rumskib sig som en komet. Alle narrative elementer samarbejder med storst mulig effekt: Fysiognomier, lokaliteter, lyssætning, dialogens humor og

patos i lakonisk sammensmeltning, musikens generøse emotionalitet.

Spielberg excellerer i det hele taget i et lydefrit samspil mellem tematik og dramaturgi. I *Poltergeist* præsenteres en mini-model af temaet i et par tidlige scener, der rummer kimen til hele fortællingen. Moderen finder kanarifuglen død i buret og skal til at skylle den ud i wc'et. Den lille datter forhindrer det og begraver fuglen i en cigarkasse, der imidlertid brutalt graves op igen af en gravko: De voksnes indifferens over for det åndelige univers korrigeres af barnet, som behandler døden med respekt, dog kun med det resultat at andre — og endnu mere hensynsløse — voksne skænder gravfreden. I flere af filmene spilles der vittigt på den tilfældige fobi som ironisk forvarsel om en uundgåelig prøvelse: I *Jagten på den forsvundne skat* erfarer vi tidligt, at den ellers uanfægtede Indiana Jones faktisk ikke bryder sig spor om slanger — og naturligvis må han havne i et veritabelt terrarium af slimede slanger; i *1941* har menig Sitarski fra begyndelsen markeret sin lidt hysteriske modbydelighed over for æg og ender da også med hovedet tværet ned i en fuldt belagt æggebakke; og i *Dødens gab* må politichefen ud på det allerdybeste netop fordi det er blevet præcise-



ret at han ikke kan døje vand, hvilket giver anledning til et subtilt replikskifte: »It doesn't make much sense for a guy who hates the water to live on an island« — »It's only an island if you look at it from the water!«

Spielbergs fortælletekniske kunnen er suveræn, men den er altid kombineret med de tematiske behov: Teknikken tjener fabeln.

Villabyernes myter

Fra begyndelsen er det foretrukne Spielberg'ske tema mødet med det ukendte: I *Duellen* stilles den småborgerlige forretningsrejsendes over for lastvognens absurde ondskab. I *Dødens gab* er der den helt parallelle duel med dræber-hajen. Derefter dyrker Spielberg typisk nok med forkærlighed de to genrer, der pr. definition beskæftiger sig med dramatiske konfrontationer med det ukendte og fremmede: Science fiction i *Nærkontakt*, hvor hele filmen drejer sig om mødet med det mest fremmede kan man forestille sig, og E.T. hvor temaet fortsættes og uddybes; og *adventure* film i *Jagten på den forsvundne skat* og *Indiana Jones*, hvor den dumdristige arkæolog/eventyrer bestandig står over for ukendte fænomener. Indimellem ligger 1941, hvor temaet er

fordoblet: Amerikanernes konsternation ved mødet med japanerne modsvares af japanernes forvirring ved mødet med amerikanerne. Dertil kommer tv-serien *Amazing Stories*, der så at sige er en samlebandsproduktion af mystiske konfrontationer. Det obligatoriske Spielberg-shot er typisk nok nærbilledet af en person, helst et barn, som ser måbende og fascineret på et eller andet ubegribeligt. Den dramaturgiske model er ofte road-genrens pikareske struktur hvor personerne når til en erkendelse via rejsens faser som det er tilfældet i *Duellen*, *Sugarland Express*, *Nærkontakt* og *Jagten på den forsvundne skat* og til en vis grad *Dødens gab* og 1941. Og for så vidt er også E. T. historien om en station på en meget lang rejse. Men ellers er det store tema barndommen. Spielberg er vokset op i det sydvestlige USAs småborgelige villa-idyl, et miljø, som hans film til stadighed kredser om: Igen og igen vender han tilbage, ikke uden en vis portion perfidi til dette simili-miljø af velbjærgede normaliserede karriere-amerikanere og deres familier: Sådan leves livet i Suburbia med legetøjsbiler, micro wave og evigt kørende tv. *Duellen* begynder med at forretningsmanden kører af sted, fra den morgenstille villavej et sted i det nordlige Los

Angeles fortsætter bilen ad motorvejene ud i ørkenen, men i en tidlig scene ringer Mann til hustruen, der klippes til hende med støvklud og baby hjemme i dagligstuen: Spielberg indsatte scenen mod sin vilje i den udividede version, men den står — skønt klart narrativt utilfredsstillende med sit umotiverede brud på fortællingens konsekvente point af view — som en perfekt vignet.

I *Nærkontakt* er hovedhandlingen centreret omkring den gemytlige Dreyfuss som småborgelig tøffelhelt i det lille hjem med hønemor og tre børn, vægplatter og emhætte i villamiljøet, hvor den evigt spejdende nabokone symbolsk har en lille syntetisk andemand i forhaven. Filmen fokuserer på dette genensnitsmenneskes forvandling til målløs profet, der står i skarpest mulig kontrast til miljøets tutte-nuttede trivialitet. I 1941 fremstilles temaet, i overensstemmelse med filmens farce-karakter, med tilsvarende grotesk satire: Den svage perfidi, der lå gemt i Lorraine Garys fremstilling af hustruen i *Dødens gab*, fortsætter i renkultur i 1941, hvor hun med Ned Beatty som ægtemanden skaber filmens bedste skikkelser: I denne satire lykkes filmen, kulminerede i scenen, hvor Beatty mander sig op og skyder kanonen af tværs gennem sit hus, mens hustruen udglattende og bekymret redder en potteplante der står i vejen for missilet. Den ondskabsfuldhed hvormed Spielberg til sidst lader den patriotiske faderskikkelse sømme julekransen fast på sin hoveddør, med det resultat at hele huset vælter ned i Stillehavet og splintres til pindebrænde, vidner om en ofte overset grumhed i instruktørens Amerika-billede.

De to film om Indiana Jones markerer en lang rejse bort fra Suburbia, men med E. T. er vi tilbage hos den californiske småfamilie, mor og børn i et enfamilieshus, som er magen til alle naboernes. Og det fortsætter i de tre markante produktions-værker *Poltergeist*, *Tilbage til fremtiden* og *Gremlins*, i alle tilfælde med betydelig malice: I den første viser det sig, at den rige middelklasses selvtilfredse American Way of Life bygger på ustabil grund, hvilket først erkendes da ligkisterne fra den skændende kirkegård til sidst kommer masende op gennem køkkengulvet; efter denne formaning kan familien dog få fred for de forstyrrende dæmoner ved at flytte ind på Holiday Inn. I den anden kommer middelklassedrengen tilbage til 50ernes provinsielle univers, hvor han med sit særlige tidsoverblik får justeret fremtiden, således at hans pessimistiske lower middle class baggrund bliver til optimistisk upper middle class. Og i *Gremlins* undergår de nuttede kæledyr en skæbnessvanger metamorfose og raserer hele den lille klassiske amerikanske småby, der er som en karikatur af den idylliske by i Minnellis *Meet Me in St. Louis* og i Frank Capras sentimental-sociologiske *Americana It's a Wonderful Life*, der netop er en af Spielbergs yndlingsfilm.

I alle filmene fremstår miljøet mere eller



Blandt forudsætningerne for *Dødens gab* er et af de mest berømte værker i amerikansk malerkunst: John Singleton Copley (1738-1815) udførte i 1778 sit effektfulde billede af "Watson and the Shark", en dramatisk fremstilling af en autentisk hændelse fra 1749, hvor en haj bed benet af en engelsk dreng i Havanas havn. Det succesrige billede blev fremstillet i flere versioner, her fra The Detroit Institute of Art. Herover ses filmens

højagt, t.v. Richard Dreyfuss som marinbiologen, i midten Robert Shaw som hajjægeren Quint, en skikkelse der var baseret på en autentisk Long Island-fisker, Frank Mundus. I august 1986 meldte den amerikanske presse, at virkeligheden havde indhentet fiktionen: Mundus fangede en hvid dræberhaj på over halvanden ton ud for Montauk, N.Y.!

mindre klart stiliseret — fra det forholdsvis realistiske (*E. T.*) til det helt kulisseeagtige (*Gremlins*) — måske fordi Spielberg, som ægte barn af tv-kulturen, bruger medie-ikonerne som mytologisk materiale: Hovedkilden til det familie-univers, som Spielberg satirer er rettet imod, synes da også lige så meget som selvoplevelsen at være den amerikanske kernefamilie fra 50'ernes sorgløse borgerlighed som den udfoldede sig i CBS' succesrige sitcom-serie *Leave It To Beaver* (1957-63), som blev optaget i Universal Studios kulisseeby, der stadig er det åndelige, og strengt taget også det geografiske centrum for Spielbergs univers, for så vidt som det er her, på et afsides hjørne af selskabets tærræn, at hans eget lille produktionsselskab, meget passende kaldet Amblin Entertainment, holder til i et luksuøst hus i mexicansk stil. Herfra leder han sammen med partnerne Kathleen Kennedy og Frank Marshall og en snes andre medarbejdere sine produktioner. Her har han vaskægte Suburbia lige ved hånden: Kilometervis af velholdt villalidyl strækker sig nordpå i San Fernando-dalen — verdens største vægtil-væg-tæppe.

Spielberg har selv medvirket til at rette opmærksomheden mod den barndoms-fiksering, der præger hans værk (hvorved man godt i farten kan komme til at overse, at en betydelig del af hans film — *Duellen*, *Sugarland Express*, *Dødens gab*, *Jagten på den forsvundne skat*, *Kærlighed og tømmeænd* og *Farven Lilla* — faktisk ikke fokuserer på barndommen): »Jeg kan altid spore en filmidé tilbage til min barndom«, sagde han for nylig og påpegede, hvordan familielivet i *E. T.* og *Poltergeist* refererede til hans egen Arizona-opvækst. De fysiske rammer er efterlignet — Elliotts rodede værelse er en rekonstruktion af hans eget — og ensomheden: Han har fortalt, hvordan han ofte lå i sit værelse og lyttede til forældrenes skænderier, og da han var 16 blev de skilt. Bekymringen ved at skulle flytte — som prægede familien Spielbergs tilværelse på grund af faderens stadige avancementer — afspejler sig i *Goonierne*, hvor hele intrigen går ud på at børnene vil forhindre, at familierne bliver sat ud af husene. I det hele taget kredser Spielberg i flere film om huset som en ustabil bolig og hjemmet hvis fred bliver krænket — ofte fordi det selv har krænket et steds hellighed (et tema som har været dyrket i amerikansk litteratur siden Hawthornes klassiske »Huset med de syv gavle«): I *E. T.*, der handler om at komme hjem hvor man hører til, bliver husets trygge univers pludselig indelukket i plastik og fremmedgjort. Den tidlige tv-film, *Something Evil*, var en historie om et ungt par, der køber hus på landet i Pennsylvania, men generes af et hjemsøgende hus-spøgelse, der prøver at besætte hustruen. Også i *Poltergeist* er huset forhekset: Det er enhver ejendomsmæglers mareridt, kulminerende med at den ellers fortrinlige villa opsluges af intetheden, fordi den krænker kir-

kegården — på sammen måde som krænkel-sen af Pagten Ark i *Jagten på den forsvundne skat* sætter de straffende ånder fri og en lignende krænkelser af et gammelt helligt sted er årsagen til det ægyptiske søskendepars uhyggelige mord i *Frygtens pyramide*. *Kærlighed og tømmeænd* er en ikke videre vellykket farce om kvalerne med en forfalden villa der næsten skal gennemgå eksorcisme for at blive beboelig. I *Ghost Train* kommer temaet i en usædvanlig variation: Her hører den lille dreng (spillet af den fremragende Lukas Haas fra *Vidnet*) sin halvgale bedstefar fortælle uhyggelige historier om det farlige i at familiens hus ligger præcis der, hvor jernbanen engang lå, og til sidst kommer spøgelsestoget farende ud fra fantasien overdrevet og braser tværs igennem huset. For mange år siden afsporede ekspres-sen nemlig her, og alle omkom, fordi det bremsede op for en lille dreng, der havde langt

sig for at lytte med øret mod skinnerne men faldt i søvn. Den lille dreng var bedstefar og nu kommer toget tilbage for at hente ham: Barnebarnet rækker ham billetten. Barndom og alderdom i cyklisk kontakt.

I Spielbergs Los Angeles-villa i Coldwater Canyon hænger Rosebud-slæden fra *Citizen Kane* over kaminen (købt for 50.000 dollars ved en auktion — en høj pris i betragtning af, at vi alle har set slæden blive brændt) som et memento over en person, der — som det er blevet sagt erobrer verden, men mister sin barndom. Spielberg har forlængst erobret verden, og han synes stadig at have god kontakt til sin barndom. Barndomstemaet var allerede anslået i tv-episoden *The Private World of Martin Dalton* (1971) fra serien *The Psychiatrist*, om en dreng der begynder at leve i sin fantasi-verden, og det er stadig blevet genoptaget. I hans film er børnene de udvalgte, som intui-



tivt forstår alt det, som de voksne er for kloge til at begribe. De fremmede i *Nærkontakt* inviterer barnet og de barnlige sjæle, E. T. knytter sig til drengen og børnene overhovedet, det er den lille pige som kan kommunikere med den slemme *Poltergeist*, der gemmer sig inde i fjernsynet. Kun det uskeptiske barnesind kan se fantasiens lysalfe og dæmoner. I en scene i E. T. markeres det ironisk: Moderen læser for den lille Gertie om fabelskikkelsen Peter Pan, mens Elliott på den anden side af døren tysser på fabelskikkelsen E.T. Spielberg har selv identificeret sig med denne figur: »Jeg har altid følt mig som Peter Pan«, har han sagt, og blandt hans kommende projekter er en filmatisering af Barries kendte skuespil.

Hans barndomsfremstilling som den kommer frem i E. T., *Goonieme* og *Frygtens pyramide*, hvor børn og unge fungerer som opdagere, har en amerikansk tradition der begyn-

der med Mark Twains »Toms eventyr« og de ander Tom Sawyer-historier, fortsætter med Booth Tarkingtons Penrod-bøger og den populære film-serie *Ungeme* fra 30'erne. Men ellers er den indflydelsesrige kraftkilde, der rumsterer i Spielbergs univers, det store forbillede — som Spielberg aldrig har forsømt at pege på: Walt Disney. Selv om Disney ikke havde nævneværdig kreativ andel i sit selskabs virksomhed, men til gengæld personligt overvågede hver en detalje i produktionen, står han som den store troldmand der kunne fabrikere og genfabrikere legendariske skikkelser og uopslidelige myter for generationer. Spielberg har bevidst søgt at tage denne arv op med sine nutidsfabler, der dyrker sentamentaltitet, enfold og grum dæmoni i samme effektive blanding som Disney. Der er en direkte hyldest til Disney i 1941, hvor general Stilwell foretrækker at se *Dumbo* frem for at forsvare

Californien mod det formodede japanske angreb. I *Nærkontakt* spiller den lille drengs spilelådse *When You Wish Upon A Star* fra *Pinnocchio*, og i *Gremlins* jubler de små inferalske kæledægger i flok over *Snehvide* og de syv dværge, men mere væsentligt er slægtskabet mellem *En verdensomsejling under havet* og *Jagten på den forsvundne skat*, mellem *Hop med professoren* og *Tilbage til fremtiden*, mellem *Pinnocchio* og E. T., der blev kaldt »the best film Disney never made«. Spielberg er endog gået i gang med at producere tegnefilm, den første som står foran premieren er Don Bluths *American Tail*, der fortæller om nogle russiske mus, der ankommer til Ellis Island, emigreret fordi de har hørt at der ikke findes katte i Amerika. Det skal være en hyldest til Frihedsgudinden og til Spielbergs egne russiske forfædre.

Hvor andre i USC-kliken kaster et nostalgisk blik på ungdomsårenes erotiske muligheder — f.eks. i Lucas' *Sidste nat med kliquen* og Milius' *De vilde år* — er det, som hos Disney, et klart afseksualiseret univers, Spielbergs film beskriver. Hans film handler om erotiske foreninger, der ikke finder sted: Romanen »Dødens gab« begynder med et saftigt samleje på stranden — som optakt til pigens fatale havbad, i filmen bader pigen først — som en åbenbar optakt til sex, men hajens mellemkomst forhindrer fuldbyrdelsen. Der ligger kun en levnet arm tilbage på stranden. I *Nærkontakt* af tredje grad lægges der op til en kødelig forening af den enlige mor og den forladte far, der er i stærk følelsesmæssig kontakt gennem deres fælles oplevelse af UFO-mysterierne, men heller ikke her kan foreningen finde sted, da manden skal på en uopsættelig rejse med UFOerne. I *Jagten på den forsvundne skat* synes alt omsider at lægge op til et passende møde mellem helt og heltinde: Efter mange strabadser er de omsider alene i kahytten, er i passende romantisk stemning og kommer da også i kanen, men — Indiana Jones, som ellers har kunnet klare de mest ubegribelige ildprøver, falder i søvn efter det første kys. Og i *Tilbage til fremtiden* er det tæt på, at vor helt bliver forført af den yderst initiativ-tagende unge pige: der er fremmelige teenagere, hedt blod og en rummelig Ford, det skulle ikke kunne slå fejl. Men også det bliver afværget: Hun er hans mor, så desværre ... Det kunne ellers let være blevet til en bogstavlig illustration af digteren Wordsworths dictum: »Barnet er mandens far!«

Farven sort

Efter en værk række så sammenhængende som nogen auteurs, kommer Spielberg nu med *Farven lilla* som den velberegne overraskelse i karrieren: Vi ved, han kan lave flunkende underholdningsfilm, lege med hele det store magiske tryllesæt, og endda med en særlig sublimeret barnlighed appellere til det globale barnesind med sine mytologiske drøm-



Til venstre: Blandt kilderne til Spielbergs univers — småborgerlige villakvarterer som ramme om barndommens fantasiverden — er maleren Norman Rockwell (1894-1978), der for generationer af amerikanere har været kitsch-agtig men højtelsket leverandør af kærligt patriotisk Americana: På forsidebilledet til det populære familieblad *Saturday Evening Post* skabte han især i 40'erne og 50'erne et humoristisk-sentimentalt panorama af nationen, der i hans minutøse malerier fandt alle de typiske træk den helst ville kendes ved. Billedet her er en af hans mange fremstillinger af drengeliv, »Crackers in Bed« fra 1921, der illustrerer fortællingens magi: Med sprøde vafler og en trofast ven inden for rækkevidde kan *The All-American Boy* ved hjælp af sin bog drømme sig bort fra villahyggen til en mere eventyrlig dimension. »Film er drømme, de er fantasi. Det er som en sky over hovedet, en yndig blå og lyserød sky,

sådan som ,man kan se i børns soveværelse. Men det er alt hvad det er« — har Spielberg sagt. Flere af Rockwells billeder hænger i Spielbergs hjem i Beverly Hills. Herover: Spielbergs specielle interesse for Peter Pan ses både i E.T. (flyveturene) og *Goonieme* (piratskibet), og en ny-filmatisering af J.M. Barries 1904-skuespil om *The Boy Who Would Not Grow Up* er blandt Spielbergs kommende projekter (om end det aldrig, som hævdede, har været meningen, at vennen Michael Jackson skulle spille titelrollen). Her ses en scene fra Walt Disneys filmatisering, hvor Peter Pan og børnene flyver over Londons viktorianske suburbia. Et andet skuespil af Barrie, *Marie Rose* fra 1920 som Hitchcock planlagde at filmatisere, synes også at være inspiration til temaer i *Nærkontakt* af tredje grad og *Poltergeist*: Stykket handler om en pige, der forsvinder over i en ånde verden flere gange i løbet af sit liv.

me-eventyr. Men ingen havde vel ventet, at han nu skulle lave en film om voksne mennesker, om kvinder, og da slet ikke om sorte.

Amerikansk filmindustri har altid haft en noget tøvende holdning til farven sort. Den første betydelige film, der beskæftiger sig med de sorte, er Griffiths entydigt racistiske borgerkrigspos *En nations fødsel* fra 1915, og frem til anden verdenskrig fremstilles de sorte amerikanere hovedsageligt via et sæt faste stereotyper: Onkel Tom-typen, nigger'en, den tragiske mulat, Mammy'en, den brutale fyr (som Donald Bogle har identificeret dem).

King Viders *Hallelujah*, en tidlig tonefilm fra 1929, er et sentimentalt melodrama om livet i Sydens bomuldsplantager, men også et ærligt forsøg på at formidle den sorte kultur. 30'ernes symptomatiske fremstilling er *Borte med blæsten*: Borgerkrigen kan rase nok så meget, men ingen kan røkke ved den trofaste sorte barne pige (spillet af Hattie McDaniel der stadig er den eneste sorte skuespillerinde der har fået en Oscar).

Efter anden verdenskrig kommer der en signifikant bølge af film der debatterer samfundsproblemer, også rasediskrimination berøres, afdæmpet men klart, i Kazans *Pinky* om en mulatpiges kvaler i begge samfund, og i Browns *Intruder in the Dust* efter Faulkners roman om lynch-justits. I 50'erne bliver emnet endnu mere pædagogisk belyst, og nu har man, for første gang, en stor sort stjerne som hverken synger eller danser: Sidney Poitier personificerer i film som *Kramers Lænke* og senere i *Gæt hvem der kommer til middag* og Jewisons *I Natens hede* idealet af en sort medborger, der rummer alle tænkelige moralske dyder som kan samles i ét menneske.

Da der i 70'ernes begyndelse endelig kommer et sort gennembrud i amerikansk film med detektivhistorierne *Da bomuld kom til Harlem* og *Shaft*, giver det hovedsagelig anledning til en række fidusfilm, den såkaldte *blaxploitation* bølge. Et påfaldende symptom på tendensen til også at holde den sorte kultur isoleret i ghettoen, er det faktum, at de betydeligste sorte forfattere nok læses i store oplag og prises af det litterære establishment, men ikke bliver filmatiseret og dermed tilgængeliggjort for de store masser: Richard Wright, James Baldwin, Ralph Ellison vinder først indpas i mediernes, da de er blevet litteraturhistorie. Filmindustriens generelle tilbageholdenhed over for emnet hænger dog utvivlsomt også sammen med de markante sorte organisationer, der pludselig bryder frem i 60'erne, ledsaget af eksplosive raceuroligheder — f.eks. i Los Angeles' sorte bydel Watts ikke langt fra Hollywood. Symptomatisk var det, at initiativet til at filme den konservative sydstatsforfatter William Styrons succesrige roman om den sorte oprørsleder Nat Turner, blev effektivt bremset af sorte skuespillere og filmfolk.

I moderne amerikansk film repræsenteres det sorte USA fortrinsvis af populærestjerner

som Eddie Murphy og Richard Pryor i underholdningsfilm som *To tosser bag tremmer* (instrueret af Sidney Poitier!) og *Beverly Hills Cop*, der ikke berører de prekære emner. Føljeton-serien *Rødder*, om slaveriets historie, markerede i 1978 et gennembrud for den sorte befolknings adgang til tv-mediets sociale billede af USA, siden har man i stigende grad set sorte i serier og soap operas, situationskomedien *Webster* havde en lille sort dreng i hovedrollen og med *Cosby & Co.*, om en sort middelklassefamilies genvordigheder, har en serie med ren sort rollebesætning omsider opnået den helt store popularitet, men typisk nok ved ikke egentligt at berøre emner som diskrimination og racisme og storby-ghettos sociale tragedie. Det er også påfaldende, at de biograffilm, der i de senere år har beskæftiget sig med det sorte Amerika, alle har udspillet sig i en fortidskulisse: I Formans *Ragtime* (1980) skildrede den dominerende handling en sort mands kamp for retfærdighed i århundredets begyndelse; Jewison (der stod bag *I natens hede* og det forliste Nat Turner-projekt) kom i 1984 tilbage med et lidt konventionelt kriminaldrama, *Soldier Story*, om indbyrdes racisme blandt sorte soldater under krigen; Richard Wrights klassiske roman, »Søn af de sorte«, der siden fremkomsten i 1940 har stået som hovedværket om storbyernes fortabte sorte, er først ved at blive filmatiseret nu hvor historien har fået passende patina. Og det gælder også Spielbergs film, der skildrer de sortes liv i Georgia i første halvdel af århundredet: Den puster ikke til ilden, den fortæller historie — og historier.

Farven lilla har ikke fået den store kritiske succes blandt det hvide USAs filmkritikere, men det store publikum har været begejstret, og hvor romanen hovedsagelig er blevet læst af et hvidt kvindeligt publikum, har filmen, påfaldende nok, været en klar succes hos de fattige sorte i Syden: Der meldes om rekordstore billetindtægter fra Alabama, Georgia og North Carolina (hvor den er optaget). Men filmen har naturligvis også skabt kontrovers: At en ikke-sort instruktør tillader sig at røre ved den sorte kultur

kan ikke uden videre passere. Liberale kredse i USA har i det hele taget ikke været venlige ved filmen, den ses som underfundig racisme: Spielberg fremstiller sine sorte personer som hemmeligsfulde og mystiske væsener fra en fremmed planet. Celie (i Whoopi Goldbergs personifikation) er den venlige *alien*, beslægtet med E. T., og ægtemanden Mr. _____ er lige så irrationelt ond og brutal som den store hvide haj. Men ellers er filmen påfaldende anderledes end hele det tidligere værk, selv om ganske vist race-temaet blev berørt i 1941, hvor to soldater i Dan Aykroyds tank bytter race: Den hvide soldat får ansigtet svartet af sod, samtidig med at den sorte soldat får ansigtet kridtet med talkum. Begge gribes af rædsel, da de opdager det.

Umiddelbart vakte det undren, hvad Spielberg søgte i dette stof. Men filmen vidner klart om, at den er nøje planlagt i instruktørens *œuvre*: Der er hans udspil til et publikum som kun forbinder ham med eventyrligheder. *Farven lilla* er hans forsøg på at lave en rigtig voksen film, en film baseret på *character* mere end på *action*. Det kan måske virke forbøffende at en mand med baggrund i jødisk mellemklasse fra det vestlige USA går i gang med et sujet der drejer sig om kvinder af den sorte underklasse i Syden. Men filmen vidner



om, hvad han har søgt og fundet: Alice Walkers roman er gammeldags episk fortælling, en feministisk almanakhistorie med rødder i 1900-tallets populærroman. Spielberg øser indirekte af samme tradition og har netop indføjet en scene hvor Celie læser »Oliver Twist«.

Det er Ejzenstein, der i et af sine væsentligste essays har peget på Dickens' betydning for amerikansk film, først og fremmest for Griffith. Dickens' viktorianske hygge og episke kraft, der både befordrer realistisk atmosfære og patetisk moraliseren, er grundlaget for Griffiths film. Ejzenstein taler om »den spontane, barnlige evne til at fortælle, der er lige typisk for Dickens og for amerikanske film, der så sikkert og delikat spiller på publikums infantile træk.« Det er oplagt, at Spielbergs film bygger på samme elementer — det barnlige, det sentimentale, det fantastiske — men med *Farven lilla* har han fundet en ny dimension: Hvor han tidligere hentede inspiration fra Hitchcock, beundrede narrative håndværkere af den gamle skole som David Lean, William Wellman og John Sturges og især dyrkede sit valgslægtskab med Disney så er han nu trådt ind i Griffiths univers.

Farven lilla er først og fremmest et melodrama. De store skæbnetrædes mønstre og til-

fældighedernes usandsynlige sammentræf går op i en højere enhed af emotionelt højtryk og patetisk kunst — som i *Way Down East* og *Intolerance*. Der ligger en ironisk pointe i, at denne eksceptionelle hollywood'ske underholdningsfilm om den sorte kvindes vej gennem fornedrelse til triumf har lært af Griffith — racisten par excellence. Men sådan er det. Og her følger Spielberg trop: *Farven lilla* er fortællekunst med den store pensel. Der vendes blad for blad i en farvestrålende krønike. Særligt mesterligt i de kort anslåede, men optimalt mættede scener: Fødselsscenen i begyndelsen hvor den grumme stedfar venter ude i sneen på at bringe den nyfødte bort; Celies ankomst til Mr. _____s hus hvor drengen kyler en sten i hovedet på hende; sangerinden Shugs entré i øsende tordenregn; og den eminente scene hvor Celie mordlysten nærmer sig sin plageånd med barberkniven, krydsklipet dels med tatoveringsritualet i Afrika, dels med Shug der aner Celies hensigter, løber til undsætning og når frem i en *last minute rescue*, der er en værdig hyldelse til Griffith. Filmens seksuelle temaer er tilsyneladende en modsigelse af den almindelige kyskhed i Spielbergs univers: Her er voldtægt, incest, brutalitet, men kun for at blive benægtet af optimismen. Seksualiteten, som styrer de afskyelige liderlige mænd, er det onde, kærligheden, som styrer kvinderne, er det gode. Vores heltinde bliver mor til to børn og gør flere forskelligartede seksuelle erfaringer, men kommer alligevel gennem livet ikke med uskylden men med uskyldigheden intakt. Spielberg, der under optagelserne til filmen sidste sommer blev far til en lille søn, kan nu prale af at være blevet voksen. Men det er nok en pointe, i denne første rigtige film om voksne handler om en kvinde som trods alle tænkelige trængsler i livet aldrig ældes, men forbliver et ukueligt barn. Ikke så svært, at Spielberg har udtalt sin beundring for Schlöndorffs *Bliktrømmen*: Det evige barn som verdensbetragter, kunstneren som hellig enfoldig. Spielberg er Hollywoods store troldmand, der mestrer alle de hemmelige gamle recepter, men han er en uskyldig troldmand.

Den lille tv-film *The Mission*, der var en *one hour special* i *Amazing Stories*, kan ses som hans kunstneriske trosbekendelse. Den fortæller om et allieret fly på bombetogt under

anden verdenskrig. Under en skudduel med fjenden, beskadiges maskinen så skytten blokeres i sin kapsel under flyets bug: Lukket inde i det lille rum har den drengede Jonathan, der er alles yndling, klar udsigt til det foruroligende faktum, at også landingshjulene er sprængt bort. Den eneste mulighed for at redde besætningen er en mavelanding, og den vil resultere i at kapslen med Jonathan knuses. Alle redningsforsøg er forgæves, men mens flyet kommer nærmere og nærmere på det fatale øjeblik — med feltpresten og Jonathans gravide hustru ventende med fuld radiokontakt på landingspladsen — får Jonathan sin idé. Han er nemlig ikke som almindelige dødelige, han er kunstner. I en art trance tegner han flyet med fine store landingshjul, og miraklet sker — den tossede tegner får sin drøm opfyldt: Flyet lander godt og sikkert på det tegnede landingsstel, der kan bære til alle er reddet ud. Da så tegneren bliver kaldt tilbage til virkeligheden, braser det hele sammen.

Det er fortælleren Spielberg, der her fremsetter sit optimistiske credo: Kunsten kan frelse os — hvis vi tror på den. Selv har han ingen grund til at tvivle på dens magi.

Filmografi

Amatørfilm: *The Last Gun*, 1959; *Escape to Nowhere*, 1960; *Battle Squad*, 1961; *Firelight*, 1963; *Slipstreams*, 1965; *Amblin'*, 1969.

Tv-serier: *Eyes* (Night Gallery, 1969); *The Daredevil Gesture* (Marcus Welby, M.D., 1970); *Make Me Laugh* (Night Gallery, 1971); *Los Angeles 2017* (The Name of the Game, 1971); *The Private World of Martin Dalton* (The Psychiatrist, 1971); *Par for the Course* (The Psychiatrist, 1971); *Murder by the Book* (Columbo, 1971); *Eulogy for a wide Receiver* (Owen Marshall, 1971); *Ghost Train* (Amazing Stories, 1985); *The Mission* (Amazing Stories, 1985).

Tv-film: *Duel/Duellen*, 1971; *Something Evil*, 1972; *Savage* (Watch Dog/ The Savage Report), 1973.

Film: *The Sugarland Express/ Sugarland Express*, 1974; *Jaws/Dødens gab*, 1975; *Close Encounters of the Third Kind/Nærkontakt af tredje grad*, 1977; 1941/1941 — Undskyld, hvor ligger Hollywood?, 1979; *Close Encounters of the Third Kind — The Special Edition/Nærkontakt af tredje grad* — Specialudgaven, 1980; *Raiders of the Lost Ark/ Jagten på den forsvundne skat*, 1981; *E.T. The Extra-Terrestrial/ E.T.*, 1982; *Twilight Zone — The Movie/På grænsen til det ukendte* (episoden *Kick the Can*), 1983; *Indiana Jones and the Temple of Doom/ Indiana Jones og templets forbandelse*, 1984; *The Color purple/ Farven lilla*, 1985.

Produktioner: *I Wanna Hold Your Hand* — Robert Zemeckis 1978; *Used Cars/ Brugte biler* — Robert Zemeckis 1980; *Continental Divide* — Michael Apted 1981; *Poltergeist/ Poltergeist* — Tope Hooper 1982; *Gremlins/ Gremlins* — Joe Dante; *Back to the Future/ Tilbage til fremtiden* — Robert Zemeckis 1985; *Young Sherlock Holmes/ Frygtens pyramide* — Barry Levinson 1985; *Amazing Stories* (tv-serie) — 1985-1986; *The Money Pit / Kærlighed og tommerrødder* — Richard Benjamin 1986; *American Tail* — Don Bluth 1986.

Medarbejde: *Ace Eli and Roger of the Skies* (Story) — Bill Sampson 1973; *The Blues Brothers/ Blues Brothers* (birolle) — John Landis 1980; *Vanessa in the Garden* (story, tv-film, *Amazing Stories*) Clint Eastwood 1985; *Mirror, Mirror* (Story, tv-film, *Amazing Stories*) Martin Scorsese 1986.

Projekter: *Peter Pan* (Barries skuespil, instruktion); *Schindler's List* (Thomas Keneallys bog, instruktion); *Indiana Jones III* (instruktion); *Dad* (William Whartons roman, produktion); *Dust* (instrueret af Bruce Beresford, produktion).

Spielberg på video: Esselte har følgende titler: *Dødens gab*, *Nærkontakt af tredje grad*, 1941 — *Undskyld*, hvor ligger Hollywood?, *Jagten på den forsvundne skat*, *Poltergeist*.



Farven lilla, Til venstre: De to søstre (Desreta Jackson som den unge Celie og Akosua Busia som Nettie) belures af den onde Mr. _____ (Danny Glover), der står på spring for at bryde ind i det kvindelige fællesskabs idyl.

Fra stoptrick til computergrafik

fra Méliès til Spielberg

Det er ikke til at se det ...

Film er illusionskunst og det kræver ofte det umuliges kunst. Tricks og hokus-pokus har derfor fulgt filmen fra de første flimrende optagelser, og i dag er fremstillingen af special effects en hel industri.

At lave film er at skabe en illusion, en teknisk illusion som folk falder for. Min opgave er at tage denne teknik, og at gemme den så godt, at publikum ikke på noget tidspunkt kommer i tanke om, hvor de sidder. Hvis de rejser sig op, peger på lærredet og siger »Sikken smart effekt!« så har jeg ikke gjort mit arbejde godt nok.

Siger Steven Spielberg der i udpræget grad har bidraget til at bringe special effects til den centrale placering, de igennem de sidste 10-15 år har fået i den amerikanske underholdningsfilm.

Den udvikling, der er sket på dette felt, hænger ikke blot sammen med, at man nu er blevet dygtigere til at fortælle sine fabler — at man har fået dyrere og mere avanceret »legetøj« mellem hænderne; man vil bemærke en markant — og vel nok negativ — tendens til, at trickfilm-teknikkerne er steget adskillige points i hierarkiet. *Special effects* har fået stjernestatus — i hvert fald i den forstand, at special effects er en afgørende faktor på Hollywood-producenternes skala over, hvad en film skal indeholde for at sælge rigtig mange billetter.

Trickfilmen i dag udgør således mere end fortællerens værktøj; hvor man førhen brugte sine special effects til at realisere manuskriptet, har vi efterhånden den situation at producenterne omtrent bestiller manuskriptet, der er skræddersyede til de seneste fremskridt inden for special effects-teknologien.

Normalt skelnes mellem hovedgrupperne *visuelle effekter* og *mekaniske effekter*. Visuelle effekter dækker alle de teknikker, der har en rent visuel karakter. Ofte drejer det sig om det optiske arbejde, der i reglen færdiggøres efter at selve filmen er indspillet. For eksempel de flyvende cykler i *E.T.*, UFOerne i *Nærkontakt af tredje grad*, eller ånderne i *Jagten på den forsvundne skat*.

Mekaniske effekter har — som udtrykket antyder — at gøre med mere isenkram-prægede detaljer. Det drejer sig om de særlige effekter, der opnås på selve optagelsesstadiet, og som er skabt ved hjælp af mekanik af én eller anden slags. Dette gælder f.eks. for in-

af Søren Hyldgaard Larsen



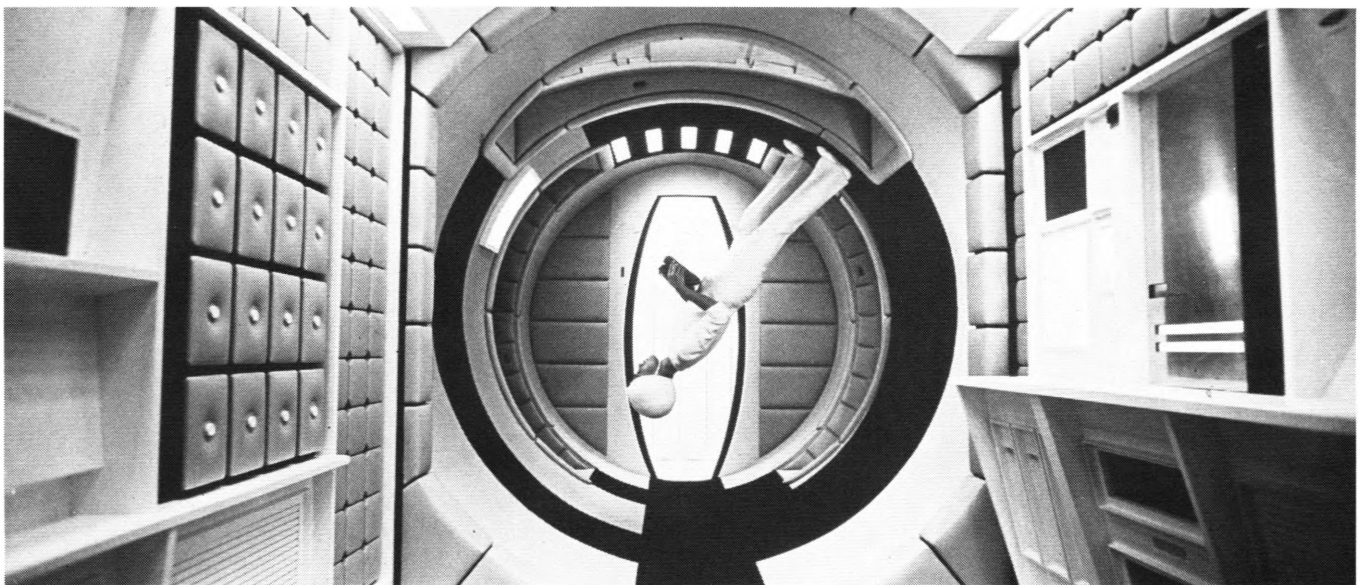
Arm fra
Dødens gab.

terøret i ethvert værtshusslagsmål på film (dvs. fup-borde, stole og bjælker), eller det betegner robotter, monstre o.lign., som filmes samtidig med de øvrige skuespillere. Spielbergs film giver adskillige eksempler: Hajen »Bruce« i *Dødens gab*, den lille rummand (»Puck«) i *Nærkontakt*, samt — naturligvis — E.T.-figuren. Såvel haj som rummænd er resultatet af avanceret hydraulik og servomotorer, alt indkapslet under den til tider ret autentisk udseende overflade. Der skal dog god vilje til at opfatte hajen i *Dødens gab* som andet end den plastic-fisk, den er. Den gode vilje tilvebringes nok af filmens øvrige virkemidler — man ser det man forventer at se.

Effekterne historisk set.

Special effects er stort set på alder med filmen selv. Selv om den tekniske udvikling gennem de sidste 90 år har været kolossal, er det i realiteten kun det tekniske know-how, der adskiller George Lucas' *Stjeme krigen* fra 1977 og Georges Méliès' *Rejsen til Månen* fra 1902. Det kan sammenlignes med råfilmen eller filmkameraet; det er egentlig kun detaljerne og raffinementerne, der adskiller Filmmuseets ældste hånddrevne Pathé Frères-model fra Panaflex-fabrikernes seneste processorstyrede 35 mm scope-kamera.

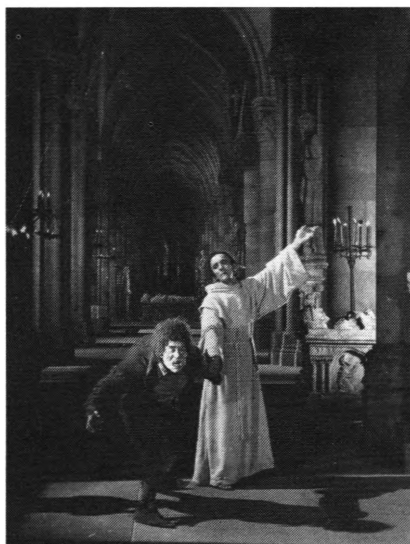
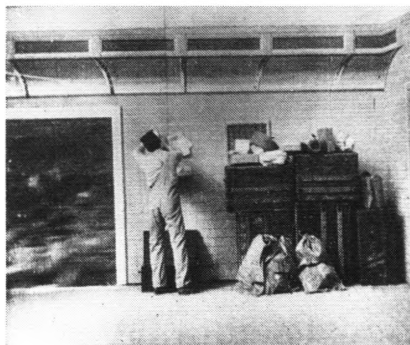
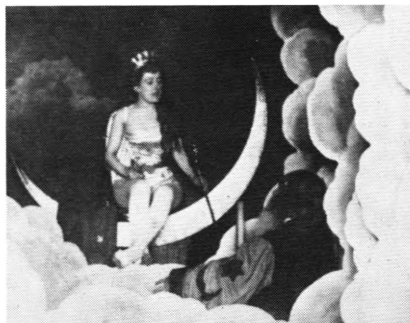
Georges Méliès — der almindeligvis regnes som trickfilmens fader — var tryllekunstner på Théâtre Robert-Houdin, et berømt parisisk varietéteater, opkaldt efter tryllekunstens højest agtede personlighed. Da Méliès omkring århundredeskiftet fik nys om og anskaffede sig en af disse nymodens kinematografiske maskiner, betragtede han den blot som sin hidtil mest avancerede og geniale »tryllekasse«. Til sit Lumière-kamera overførte Méliès dels faglige erfaring, dels en sans for teknik og opfindelser, og skabte véritable »tryllefilm«. Andet og mere blev hans film dog aldrig, men indenfor rammerne af hans univers af papkulisser og teaterpudder imponerer hans film og deres »special effects« stadig — Méliès sendte trods alt mennesker til Månen året før, det efter ihærdige anstrengelser lykkedes brødrene



Wright at lette den første halve meter fra jorden.

Hvad der *kan* have sat det hele i gang, fremgår af den måske mest overlevelsedygtige af alle anekdoter fra filmens barndom. Som de fleste kolleger startede Georges Méliès med at fotografere små hændelser fra Paris' blomstrende gadeliv. Engang, hævder legenden, satte hans kamera ud, eller Méliès måtte slippe håndsvinget for at nyse. Uomtvisteligt skal det i alle tilfælde være, at stoppet i filmfremførelsen førte til, at en omnibus i billedet pludselig blev skiftet ud med en rustvogn. *Stop-tricket* var født — og i parentes bemærket var bolden dermed givet op for, at tusinder og atter tusinder af amatørsmalfilmere siden har beriget deres filmproduktioner med morsomme og originale forsvindingsnumre, for slet ikke at nævne klassikeren over dem alle: Bord-dæk-dig! En afløber af stop-tricket er *stop-motion*, enkeltbilledteknikken, hvor en genstand (f.eks. en dukke) bevæges en anelse mellem optagelserne af de enkelte billeder. Det er identisk med den såkaldte *animation*, der på engelsk imidlertid altid hentyder til tegnede billeder — dvs. tegnefilm. Stop-motion ses bl.a. i finalen af *Jagten på den forsvundne skat*, hvor de vanhellige nazister åbner Pagtens Ark og derefter »brænder« eller »smelter« væk på sekunder.

I sine film opfandt eller udnyttede Méliès blandt meget andet også ind- og udtoningen, og han drog fordel af trickfilmens andet grundprincip: Dobbelteksponeringen — dvs. to eller flere belysninger af samme stykke film, hvorved der var åbnet mulighed for at kopiere to motiver sammen, og ad den vej give en illusion af f.eks. spøgelse der går gennem en væg, eller et rumskib der kredser om Venus. Blandt de mange begrænsninger var der især én, der bogstaveligt talte hjalp tilskuerne til at gennemskue sammenkopieringerne. De ind-eksponerede billeder blev altid gennemsigtige — hvilket selvfølgelig var udmærket i tilfælde af



Fra oven: Vægtløshed i 2001 — pigen går i en trædemølle mens kamera og dekoration drejer rundt; Méliès' tricks med papkulisser og månestøv; Den åbne togdør, hvor landskabet ruller forbi i Det store togroveri; Katedralens hvalvinger er lavet som miniaturer i *Klokkeren fra Notre Dame*.

spøgelses-optagelser, men mindre heldigt for nævnte Venus-rumskib. Den teoretiske løsning på dette problem kendte man fra fotografi, hvor fingernemme fotografier tidligt fandt på at sammenkopiere elementer, og at isolere delbillederne ved hjælp af afmaskeringer. Da spøgelses-effekten jo er en følge af flere eksponeringer af samme film, hvor vi altså fornemmer to delbilleder på samme tid, gælder det om at afmaske den del af billedet, der ikke må være gennemsigtig.

Afmaskning i kameraet

I Edwin S. Porters tidlige *The Great Train Robbery* er der to scener med sammenkopieringer, der benytter et særligt maskesystem i selve kameraet — »In-the-camera-matte«, som fagtermen lyder. Ordet »matte« dukker ofte op i special effekt-sammenhæng; af en eller anden grund er den fransk glose for »maske« gået ind i branchens ordforråd. Flere klip, der udspiller sig ombord på toget, viser en åben dør hvor et landskab ruller forbi. Denne effekt er ikke skabt ved hjælp af projektioner på et lærred, som man ellers kunne tro. Porters fotograf har sat en glasplade op mellem kamera og motiv. Derefter har han udskåret et stykke karton, der præcis dækker for døråbningen, når det placeres korrekt på glaspladen. Nu vil der således være et sort hul hvor døren eller ville ses, en del af billedet er ueksponeret. Til gengæld må fotografen naturligvis se til at skuespillerne ikke drister sig ind i dette felt, da de i givet fald ville forsvinde helt eller delvis ud af billedet. Procedurens næste skridt bliver så at lægge delbilled nr. to ind — og præcis i det

felt, som før var afskærmet. Til dette formål laves et nøjagtigt modstykke af den første maske. Hvor det første billede altså er belyst, men sort på midten, bliver det indkopierede billede kun belyst i midterfeltet — resten maskes af og eksponeres ikke. Det var i 1903, men princippet er stadig gyldigt: De fleste film tricks med visuelle effekter består af flere billeder, der sammenkopieres og afmaskes indbyrdes. Blot er det voldsomt meget mere kompliceret, hvis disse »matter« skal bevæge sig fra billede til billede — som det f.eks. kræves, når Darth Vaders pansrede rumfærge i *Stjerkrigen* flyver rundt blandt stjerner, planeter og 27 af rebellerernes rumskibe.

Frem til midten af 1920'erne er »In-the-camera-matte« teknikken vidt udbredt. Et for sin tid temmelig avanceret eksempel findes i *Lille Lord Fauntleroy* fra 1921. Veteranen Charles Rosher var allerede berømt for sine kunststykker med karton og glasplade, men overgik sig selv i denne film. Berømt er scenen, hvor Mary Pickford (i en dobbeltrolle) kysser og omfavner sig selv, hvorefter begge personer går ud af billedet — ikke side om side, men den ene foran den anden. Næsten uhyggeligt effektivt ...

Glasmalerier

Et andet princip der har fulgt med siden fotografiets barndom, er ideen om at male scenerier op på en glasplade. Oprindeligt var disse skildrier kendt som »glass shots«, dvs. malerier på en glasplade, opstillet mellem kamera og motiv. Teknikken indebærer, at man — efter nøje opmåling — ganske enkelt maler de tårne, bjerge el. lign., man måtte mangle i billedet. Man kan på den måde filme ved en gammel slotsruin, og lade kunstmaleren (»the matte artist«) tilføje ikke-eksisterende tårne eller fløje. En anden grund til at benytte disse glasmalerier er, at man kan male hen over uønskede elementer i billedet. Således er der god fornuft i at eliminere f.eks. en antennemast, hvis filmen udspringer sig under dronning Victoria. Eller som Ford Motor Co., der i en TV-reklame skulle bruge New Yorks skyline og eliminerede konkurrenternes markante bidrag, Chrysler-bygningen.

Glasmalerier bruges stadig i vidt omfang, men siden indførelsen af den optiske printer



(eller bænke) i slutningen af 20'erne har det været foretrukket at indkopiere selve maleriet senere. Derfor kaldes teknikken i dag for et *process matte shot* eller blot *matte painting*. Kunsten har nået stadig højere sfærer, først og fremmest takket være indsats fra en person, der på den visuelle side betød lige så meget for Hitchcocks film, som komponisten Bernard Herrmann betød for den musikalske. Hans navn er Albert Whitlock, og når der på en films fortekster beskedent står »Special Visual Effects by Albert Whitlock« betyder det som regel, at en væsentlig del af filmens tableau'er skyldes Whitlocks pensler — og i otte af ti scener er resultatet ganske enkelt perfekt. Albert Whitlock er så effektiv, at han ofte overses i branchen. For nogle år siden begik han til en TV-film en hel stribe af matte paintings. Filmen foregik på locations over hele verden, men alt var optaget i Los Angeles-området. Whitlock blev end ikke indstillet til en special effects-Emmy for sin præstation. Ingen i komiteen havde bemærket hans arbejde.

Afmaskning af skuespillere o.lign. kan også ske manuelt. I en langvarig og bekostelig proces, Rotoscope, projiceres de enkelte billeder op på en glasskærm, over hvilken en tegner placerer sine celluloid-ark og tegner maskerne op. Et berømt eksempel er Hitchcocks *Fuglene*, hvor hver eneste fugl er indtegnet med »håndkraft«. Rotoscope er også forklaringen bag laserstrålerne i fantasy-filmene.

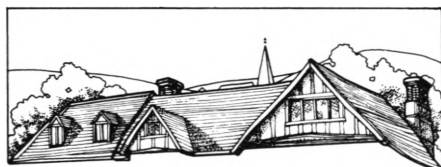
Også Spielbergs film vrimer med matte paintings, men det er naturligvis kun de mindre vellykkede, man lægger mærke til. I E.T. er de fleste optagelser af skove, bjerglandskaber og solnedgange resultatet af enten miniature-arbejde eller matte paintings. Ligeledes malet på glas er adskillige scenerier i f.eks. *Jagten på den forsvundne skat*. Det gælder bl.a.

for Marion's værtshus i Nepal, eller scenen hvor Indiana Jones går ombord i den gamle clipper (vandflyver). Her stod producenterne med det problem, at verdens eneste intakte clipper befandt sig i Sydamerika — i tørdok! En *matte artist* løste problemet, og sørgede for, at flyet kom til at ligge i de rigtige omgivelser. Endelig — i *Jagten på den forsvundne skat* — er der slutbilledet — selve George Lucas' udgangspunkt for filmen: Pagtens Ark, der i en pakkasse stoves ind i CIAs lagerhvelvinger, ind blandt tusinder og atter tusinder af andre hemmelige pakkasser ...

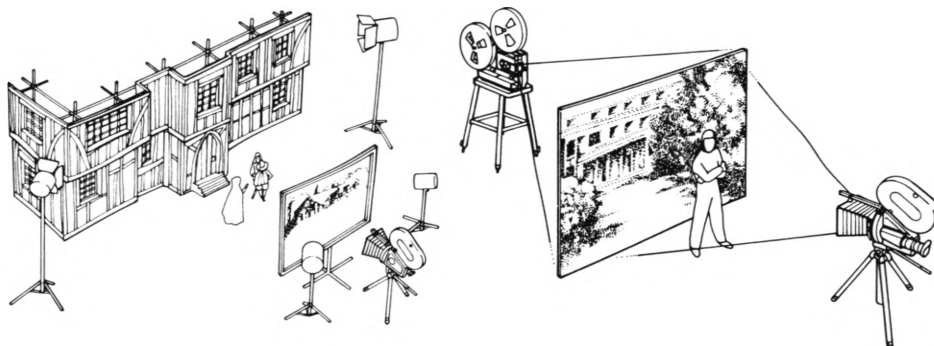
Miniaturer

Mens glasmalerierne benyttes i vid udstrækning i de fleste filmgenrer, er trickoptagelser med model-miniaturer oftest at finde i de mere eventyrprægede film. Model-optagelserne er i sagens natur ofte lettere at få øje på for den »menige« tilskuer, end f.eks. glasmalerierne. Ad logikkens vej ved vi, at rumskibene, den brændende skyskraber eller villakvarteret under syndfloden, må være modeller; der er simpelt hen ikke andre måder at gøre det på — hvis man da ikke tror at filmselskabet har sat ragnarok i gang for filmens skyld.

Modelarbejde er kompliceret og dyrt, når alle de små detaljer skal specialfremstilles, men i mange tilfælde ligger hjælpen snublende nær. Legetøjsforretningen nede om hjørnet har billige plastic-samlesæt af jagerfly og andet højteknologisk isenkram, af og til endda så nye tiltag, at spionen kan le på vej til banken, mens sikkerhedsfolk bevogter originalen. Også rumskibene i stjernekrigsfilmene stammer fra disse samlesæt, som man blot har samlet på en anden måde end arbejdstegningen viste. Jagerflyet i *Jagten på Nilens juvel* er i fuld størrelse



Glasmaleri: Tag og himmel males på glas, der placeres mellem kamera og halv dekoration. T.h. bagprojektion: Omgivelserne projiceres på bagsiden af en skærm bagved skuespillerne. Øverst: Fugle og Tippi Hedren i *Fuglene*.



men ikke udlånt fra luftvåbnet, derimod er det opbygget i krydsfinér og lignende efter arbejdstegningen til et plastic-samplesæt. Til 1941 fik man massefremstillet gamle biler i miniaturstørrelse, de blev støbt i én enkelt form, men på den måde kunne der ikke laves hjul, så filmfolkene støvsugede Hollywoods legetøjsforretninger, hvor de til de omkringstående store forbøffelse blot brækkede hjulene af de indkøbte biler og efterlod resten.

Også model-teknikken trådte sine barnesko i stumfilmens epoke, hvor man ofte benyttede ophængte miniaturer i forgrunden af billedet. Ligesom glasmalerierne fungerede modellerne som et billigt alternativ til at opbygge kolossale dekorationer. Et berømt og vellykket eksempel ses (eller ses ikke!) i 1923-udgaven af *Klokkeren fra Notre Dame*, hvor det meste af den velkendte katedral er en perfekt ophængt og finjusteret miniature — og ikke en gigantisk dekoration, sådan som filmselskabets PR-afdeling ellers yndede at hævde.

Model-optagelser som erstatning for reelle miljøer har altid lidt under de rent fysiske problemer der opstår, når man udsætter skalamodellerne for så kendte elementer som ild og vand. Man har i mange tilfælde kunnet lave slow-motion optagelser, som til en vis grad giver en fornemmelse af størrelse og masse, men det er fysisk umuligt at *formindske* flammer og bølger. Mens højhus-miniaturen altså er bygget i en skala på helt op til 1:100, vil det være fantastisk svært at få flammehavet til at forekomme tilstrækkeligt massivt. Denne problematik forklarer udmærket, hvorfor teknikken aldrig vil vinde samme udbredelse som f.eks. glasmalerierne.

Den optiske printer

Den optiske printer er en af de ofte oversete milepæle i filmmediets udvikling. For filmfolkene betød opfindelsen en fantastisk lettelse og udvidelse af deres muligheder for at lave film-magi. I stedet for at skulle komponere alle sammenkopieringer og overblændinger i selve kameraet, var der nu mulighed for at kombinere hvilke optagelser som helst — helt uafhængigt af hinanden. Også her var principet kendt fra almindelig still-fotografering, hvor man længe havde kopieret billeder, blot ved at affotografere originalen. Men overført til »levende« billeder, af hvilke der som bekendt

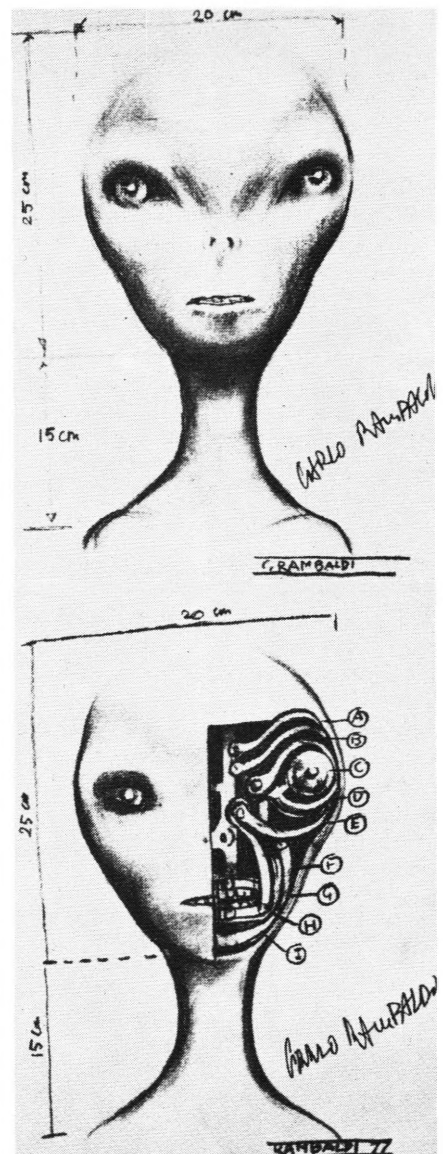
går 24 på et sekund, var processen straks mere kompliceret. Printeren består fundamentalt set af et kamera og en filmprojektor, der er rettet mod hverandre. Ideen består altså blot i at kopiere flere negativer sammen på et endeligt duplikat-negativ.

Den optiske printer åbnede også mulighed for at lave masker, der ikke var stationære. Een ting er at udkære en fast maske, en anden at frembringe en bevægelig maske, der f.eks. præcis følger en skuespillers bevægelser. Ved at placere skuespilleren foran et særligt, blåt lærred (blue-screen), er det takket være filtre muligt at lade aktøren være sin egen »maske«, hvor hvad som helst så kan kopieres ind i det blå, f.eks. New York under en flyvende supermand. Det er samme princip, der optræder under betegnelsen chroma-key inden for videoteknikken, bl.a. i fjernsynet, hvor mixningen sker elektronisk.

I Hollywoods studiesystems storhedstid fra 1930 til begyndelsen af 40'erne blev filmens troldmænd stadig dygtigere. Blandt dusinvis af teknisk vellykkede film kan nævnes *King Kong* og musical'en *Carioca* (Flying Down to Rio, 1933), der udover den optiske printer også introducerede en ung Fred Astaire, samt *Frankensteins brud* (1935). Også produktionen af *Borte med blæsten* (1939) var betinget af de mange optiske illusioner, som printerne muliggjorde.

Mange er overraskende over at få *Citizen Kane* (1941) serveret som et eksempel på en film, der i 50 procent af samtlige scener er optisk bearbejdet. Enkelte spoler består af 80-90 procent optiske sammenkopieringer. Det betyder delvis et vemodigt farvel til myten om Orson Welles' og fotograf Gregg Tolands berømmede »dybdefocus«. Langt de fleste af disse imponerende billedkompositioner har lidt eller intet med dybdeskarphe d at gøre, derimod er billederne et resultat af RKO Pic-

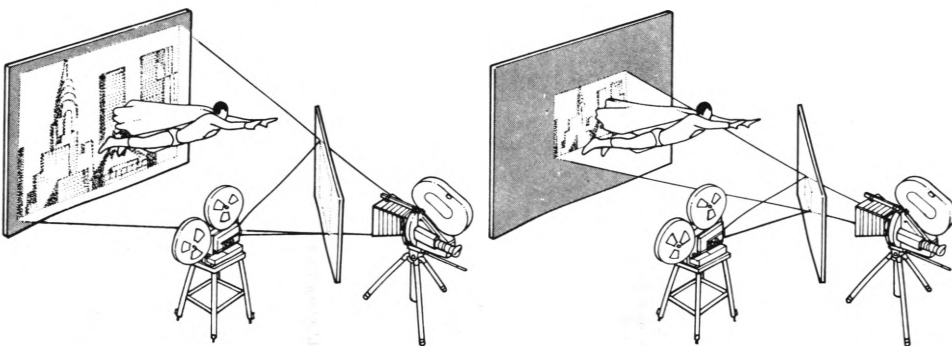
T.H. Carlo Rambaldi's tegninger af rumvæsne i *Nærkontakt af tredje grad*. Herunder: Front projektion, hvor fremviserens billede via et spejl, som kameraet optager igennem, projiceres på en skærm bag Supermand, der belyses kraftigt, så billedet ikke reflekteres på ham. Zoom på både fremviser og kamera gør det muligt at variere størrelsesforholdet mellem person og baggrund.

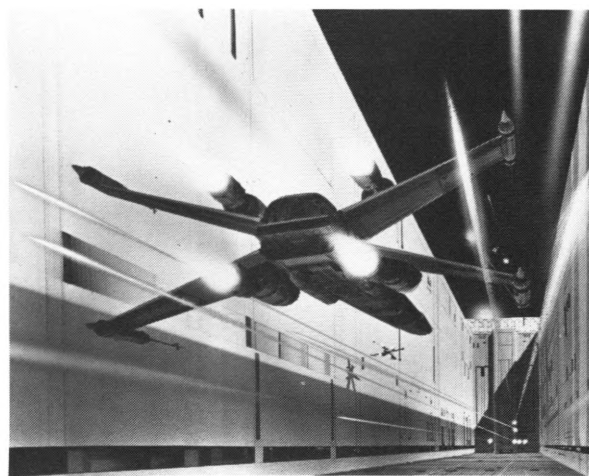


tures' troldmand, Linwood Dunn's optiske ekspertise.

Moderne teknik

Effekt-teknologiens udvikling gik siden 40'erne støt og jævnt i takt med den almindelige udvikling af råfilm og kamerateknik. Men i slutningen af 60'erne tog man syvmilestøvlene på: Stanley Kubricks *Rumrejsen* år 2001 satte nye standarder for det teknisk mulige, og den blev forbillede for hele den revolution af special effects, der har fundet sted op gennem 70'erne og 80'erne. Her var computerstyring af kameraer og modeller i støbeskeen, teknikker, som blev udnyttet til fulde i Stjernekrigs-filmene, hvor man for første gang helt kunne koordinere forskellige, sammenkopierede objekters bevægelser med elektronikkens hjælp og dermed kunne vinke farvel til den gamle bagprojektions »forkerte« ryk (når f.eks. landskabet udenfor bilruden drejer før chaufføren får drejet rettet). Et af de unge talenter bag kameraerne hed Douglas Trumbull og han har været et topnavn inden for branchen lige

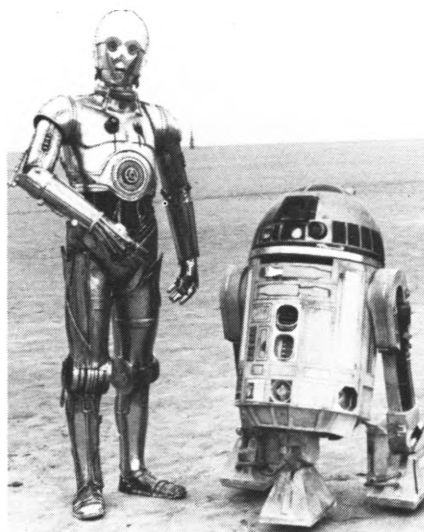




siden. Spielberg hyrede ham i god tid, inden han gik til Columbia Pictures med oplægget til *Nærkontakt af tredje grad*. Den unge instruktør anså nemlig Trumbull (som også har instrueret egne film, *Verdens sidste have*, 1971 og *Brainstorm*, 1984) for absolut afgørende for at filmen overhovedet kunne gennemføres. Det samme var tilfældet i Ridley Scotts *Blade Runner*, 1983.

Det store vendepunkt for special effects-industrien i 70'erne kom med *Stjeme krigen* og *Nærkontakt af tredje grad*, begge fra 1977. Mens Trumbull manøvrerede Spielbergs UFO'er omkring Devils Tower i Wyoming, var det John Dykstra og Richard Edlund der var navigatører hos Lucas i en fjerntliggende galakse. Bortset fra de nye tekniske standarder, der blev sat i disse to film, er det interessant at notere sig, at filmens succes — der helt var betinget af de visuelle effekters høje kvalitet — førte til en veritabel »industrirevolution« inden for området. George Lucas oprettede ved indledningen af stjernekrigspro-

Computerstyrede kameraer (t.v.) kan bl.a. bruges til optagelse af scener som det hurtige kampfly-angreb i *Stjeme krigen* (t.h.).
 Herunder: Robotterne C-3PO og R2-D2 i *Stjeme krigen* blev styret af personerne inde i rustningen. Nederst: Fred MacMurray højt til vejs i sin gamle Ford overhales af moderne teknik i Disneys *Hop med professoren* (1961).

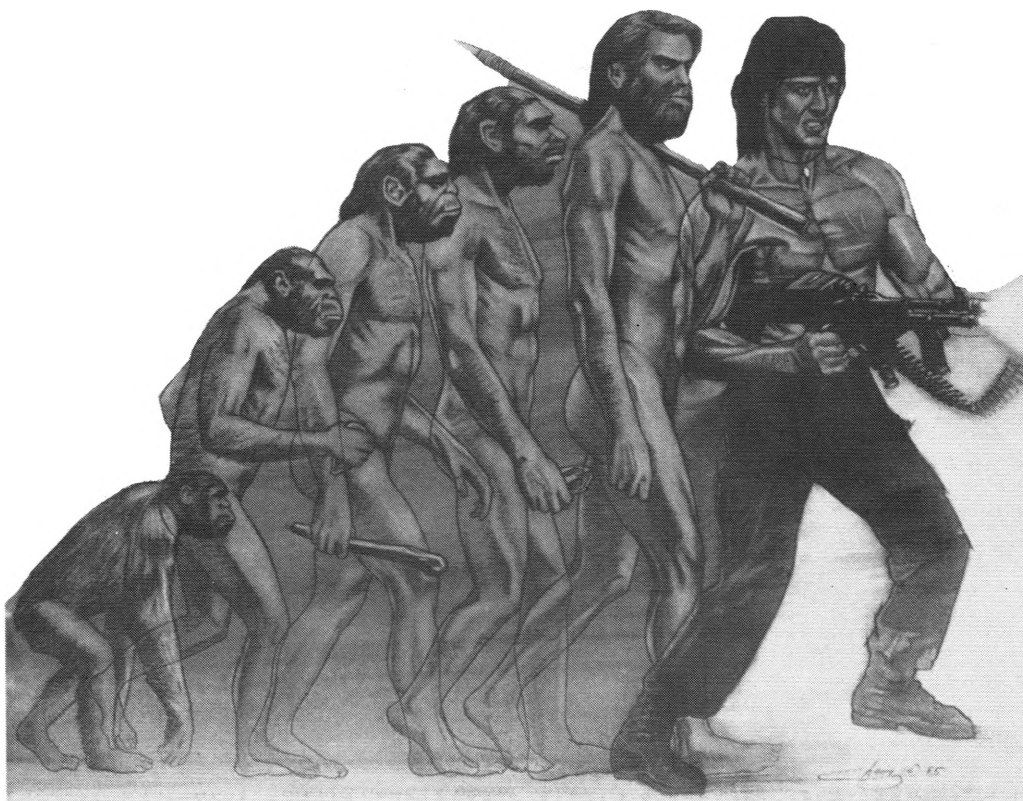


jektet selskabet Industrial Light & Magic, og havde på det tidspunkt ingen anelse om, at såvel effekt-firmaet som *Stjernekrigs-sagaen* fik mulighed for at fortsætte. Filmen og rum-scenerne var den bedste anbefaling, og de følgende års efterspørgsel på fantasyfilm og high-tech special effects resulterede sammen med filmens indtægter i, at ILM — ved siden af voksende arbejdsopgaver og en stab på flere hundrede ansatte — fik økonomisk basis for en omfattende forskning inden for alt til faget henhørende. Det drejede sig ikke mindst om forskning inden for computerstyring af kameraer (motion control) og egentlig computergrafik — dvs. billeder, der fuldstændig er skabt ad elektronisk vej. John Dykstra havde kontroverser med Lucas, og forlod selskabet efter første stjernekrigsfilm for at stifte sit eget firma Apogee Inc. Trumbull var gået solo med eget firma allerede inden *Nærkontakt*, som gjorde ham til den sandsynligvis mest efterspurgt enkeltperson i denne voksende niche af filmbranchen. Og Trumbull fører stadig an, ganske vist med skarp og jævnbyrdig konkurrence fra kollegerne Dykstra og, senest, Edlund, der har tilsluttet sig køen af ILM-udvandrere. Edlunds nyoprettede effektselskab havde flere fingre med i *Ghostbusters* og står bag en ny omgang bøh-effekter i den næsten uundgåelige *Poltergeist II*.

De væsentligste fremtidige potentialer ser ud til at ligge i computergrafikken, som udforskes af adskillige virksomheder ud over ILM. På dette felt har firmaet Digital Productions måske rejst lidt af en milepæl, idet de til filmen *Den sidste starfighter* (1984) skabte samtlige rumskibs- og lignende visuelle effekter rent digital-elektronisk. Billeder blev altså skabt direkte i computerne, der også tog sig af koordination af bevægelser, farvelægning osv.

Hvem ved, måske vil effekt-industrien om få år overflødiggøre sig selv, takket være branchens intensive eksperimenter med moderne super-grafikcomputere.

Søren Hyldgaard Larsen (f. 1962) studerer filmvidenskab ved Københavns Universitet, har komponeret musik til film- og videoproduktioner.



Den fundamentale helt

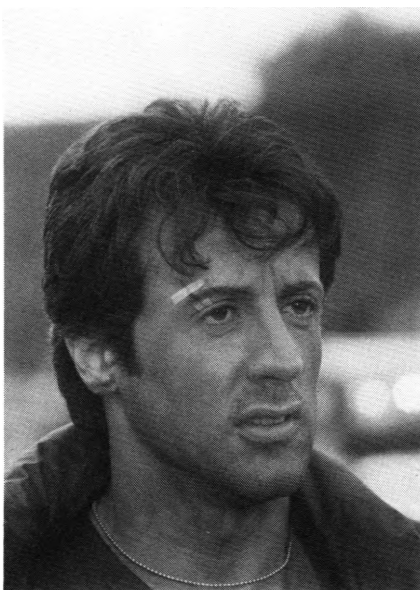
Der er stjerner. Der er superstjerner. Og der er Sylvester Stallone.

På Hollywood-børsen måles potentielt nu som før på den kurrante indtægtsevne. Anden vurdering gives ikke for etiketten, og andet har producenten ikke brug for, når skuespillerens »bankability« definerer budgettet. Superstjerne ligger efter gældende kurs på mellem 1 og 3 mill. dollars pr. film. Deres medvirken garanterer netto-profiten. Sylvester Stallone får det tidobbelte.

Det placerer ham i disse år i en unik kategori, der tidligere og på et lidt lavere niveau talte Burt Reynolds, Charles Bronson og Clint Eastwood. Indtil det lykkedes de tre at lave hver en økonomisk bommert, der annoncerede, at automatikken var ved at slippe op. Sylvester Stallones film er i disse år god for en global brutto-indtæjning på 100 mill. dollar, uanset om han kalder sig Rambo eller Rocky.

Det gør ham til tidens mærkevarer, og det er ikke overraskende, at hans repertoire kombinerer karaktertræk fra de tre ovenfor nævnte med et, der er hans eget. I en solid

af Michael Blædel



forenkling rummer han det muskuløst selvtilstrækkelige og det enfoldigt uskyldige. Han kan rydde op som Eastwood og Bronson og som dem repræsentere et altid aktivt korrektiv til samfundets uformåenhed. Men han gør det med en egen primitiv sårbarhed bag ydrets dørmaske, og han har kunnet noget, de andre ikke kan. Han har forstået at præsentere sig selv med en baggrund.

Sylvester Stallone kommer ikke som frelser og hævner uden fortid og fremtid som de andre formel-helte på markedet. Hans figur er mere konkret end mytologisk. Fra det første gennembrug i *Rocky* har typen ligget klar og været socialt defineret. Han har aldrig som Bronson og Eastwood været manden uden navn. Stallone gjorde entre som hverdagens sidegadebums med det gode hjerte, den store krop og hele mentaliteten solidt plantet i den amerikanske drøm.

Massepublikummet har kendt ham eller troet at kende ham. For han er ikke blot en type i tiden og en populær figur i disse årtiers tro på den stærke mand. Han bærer også bag neanderthal-fysiognomien en kontinuitet i



Fra oven: I kanen med Henrietta Holm i sexfilmen *The Italian Stallion*; som lommetyv, der mules af Jack Lemmon i *Lille mand i knibe*; som gangster hos Capone (Ben Gazzara, midten); som gangster på bordelbesøg i *Farvel, min elskede* (hvor Robert Mitchum spillede Philip Marlowe); og stjernegennembruddet som Rocky, med Talia Shire.



filmhistorien. Rocky er med andre midler en solid fætter til Frank Capras helte og i familie med alle de skikkelser, der har gjort en populistisk drøm til det hvide lærreds virkelighed. Han er den lille mands store mand, der svinger sine skinkeformede næver i ringen for at bringe drømmen ajour. Der er 51 forenede staters tyrkertro snoret ind i hans vinderhandsker: det kan lade sig gøre at være sin egen lykkes smed, kæmpe sig op fra rendestenens slum og få status. Og det kan lade sig gøre, til trøst for dem, han kom fra, alligevel at bevare forbindelseslinien til miljøet. Stallones Rocky bliver, hvor han er.

Det er hemmeligheden og styrken i den Rocky, der har den ubegrænsede føljetons muligheder i sig, i hvert fald så længe Sylvester Stallone med snuhed kan variere intrigerne over det samme elementære tema. Og så længe millionpublikummet kan mobilisere sympati og især medfølelse for denne body-builedede, sendrægtigt talende og ejegode macho fra den toværelses i storbyens glemte kvarter.

Med bagklogskabens øjne synes det noget formørket, at Stallone gik forgæves fra dør til dør hos filmselskaberne med det færdige manuskript og et ydmygt tilbud om selv at spille hovedrollen. Det var først, da bl.a. James Cagan og Burt Reynolds havde sagt nej tak, at agentsagførererne Chartoff og Winkler tilbød Stallone at finansiere filmen og købe manuskriptet for 20.000 dollar — et manuskript, der med lige stor part i sandheden og det stof, legender fødes af, var baseret på Stallones egen opvækst og kamp for social accept. Han kendte miljøet indefra, og han havde evnen til også at se forretningen i en smart handel: Han tilbød at spille rollen gratis mod 10 procent af overskuddet.

Den virkelige smarthed begynder imidlertid først senere. Eventyret om Rocky manglede et alternativ, eller rettere nogle træk, der på længere sigt måtte til for at tilfredsstille totalkravet i den amerikanske mentalitet. Rocky manglede at være den krænkede part, den folkelige pamflet for bitterhed og sindbilledet på dem, magthaverne har ført bag lyset og mishandlet i det politiske spil. Op af den muldjord voksede figuren John Rambo som alle svigtede Vietnam-veteraner i een handlekraftig skikkelse. Manden, der kun behøver urskovens lasede bukser og et maskingevær for at justere regnskabet i den asistiske helvedskrig og rehabilitere Kennedys, Nixons og Johnsons soldater — alle de glemte helte, der blev solgt på slagmarken eller returnerede til en nation, som vendte dem ryggen. John Rambo bringer balancen i orden og sætter sin moralske styrke og fysiske effektivitet ligegyldigt ind mod de skævojede og generalerne. Her er Reagans råb til det tavse flertal, Rocky på den ideologiske kampplads' globale scene, tirret, forrådt og alene, men uovervindelig.

Hvad Sylvester Stallone formår udover at være star i dette enkle skema, har der kun

været spredte vidnesbyrd om. Det er imidlertid oplagt, at der er talent til mere end at agere efter faste formler. Allerede tidligt i 1974 optrådte han som medforfatter på dialogen i *Kliken på pigejagt*, der i dag kan ses som en lille forstudie til *Rocky*, og som i en enkelt scene demonstrerer Stallones talent for det rørende midt i plumpheden. Da han med alt det langsomme snøvl, der efterhånden forveksles med et teatralisk aktiv, forsøger at købe en ring til sin forlovede, mærkes trykket på den knap, der senere banede ham vejen til folkegunst.

Derimod fik han ikke succes på det sammensatte og nuancerede portræt af pamperen Johnny Kovak i *Bossen*, der blev udsendt kort efter den første *Rocky* og med manus af Stallone selv efter Joe Esterhazes roman »F.I.S.T.« (Federal InterState Truckers). Historien om den lille lastbilchauffør, der vokser sig mægtig i fagforeningsvældet og bliver en godfader på godt og ondt med træk lånt fra virkelighedens Hoffa, savnede entydig appel. Filmen satte spørgsmålstejn ved Stallones troskyldige image, og publikum blev væk med et klart signal om, hvad der forventedes. Siden har Stallone da også kun en gang forsøgt at være anderledes, i den aldrig herhjemme udsendte *Rhinestone*, hvor han uden held parodierede sig selv som glimmerfidus i countrymiljøet og til alles ubehag optrådte med sekunda-sange af sin medspiller Dolly Parton. Der er udsendt et lydspor fra filmen, der dokumenterer, at Stallones retoriske evner ligger bedst i Rockys monotone Philadelphia-bønner. Hans fortolkning af alkoholiker-balladen *Drinkenstein* noterer bundrekord i en genre, der ellers har vovet meget.



Men instruerere kan han — sådan da. Han havde udmærket styr på den fortættede stemning i *Paradise Alley* om de tre fribryderbrødre i »Hell's Kitchen«, og han fik administreret dansetrinene i *Staying Alive*, så de kunne klippes sammen på disco-rytmens syntetiske taktslag og forbindes med en succes-historie, der ikke alene var piloteret i *Saturday Night Fever*, men kalkeket direkte over *Rocky*-temaet.

Sådan tegner kendsgerningerne sig for Hollywoods rigeste skuespiller-producer-forfatter-instruktør. Et fænomen i tiden og til alle tider.



Øverst: som *Bossen*. Herover: målmand i *Victory*. T.v. med Brigitte Nielsen i *Cobra*. Andrew Robinson, morderen i *Dirty Harry* (71), spiller nu blødsøden politimand og rolleskiftet er symptomatisk: Stallones *Cobra* er op imod alt det samme som Eastwoods *Harry*, blot ganget med 100, politifilmen er nærmest blevet en krigsfilm med Vietnam-veteranen, der — som John Rambo i *First Blood* — folder sig ud på hjemmefronten.

Filmografi (skuespiller):

The Italian Stallion (70); *Mig og revolutionen/Bananas* (Woody Allen, 71); *Kliken på pigejagt/The Lords of Flatbush* (Stephen F. Verona, 74, & lidt dialog); *Capone* (Steve Carver, 75); *Dødsrace 2000/Death Race 2000* (Paul Bartel, 75); *Farvel, min elskede/Farewell, My Lovely* (Dick Richard, 75); *Cannon ball* (Paul Bartel, 76); *Rocky* (John G. Avildsen, 76, & m); *Bossen/F.I.S.T.* (Norman Jewison, 78, & m); *Paradise Alley* (78, & i & m); *Rocky II* (79, & i & m); *Terrorpatruljen/Nighthawks* (Bruce Malmuth, 81); *Victory/Victory* — Fangeleirens helte (John Huston, 81); *Rocky III* (82, & i & m); *First Blood* (Ted Kotcheff, 82, & co-m); *Staying Alive* (83, i & co-m & co-p, ikke medv.); *Rhinestone* (Bob Clark, 84, & co-m); *Rocky IV* (85, & i & m); *Rambo*, *First Blood 2* (George P. Cosmatos, 85); *Cobra* (George P. Cosmatos, 86, & m).



Svensk film nu

af Annika Gustafsson

Det lysner pludselig for svensk film her i 1986. Års-produktionen har tidligere i 80'erne ligget på ca. 20 film, men nu er tallet steget til 34. Desuden er den internationale opmærksomhed større end den har været meget længe. Kay Pollaks *Elsk mig* (Älska Mej!) repræsenterede Sverige ved Berlin-festivalen. I Cannes blev Andrej Tarkovskijs svensk/fransk-producerede *Offeret* (Offret) belønnet med juryens specialpris og fotografen Sven Nykvist fik prisen for bedste kunstneriske bidrag. I Karlovy Vary konkurrerede Lasse Hallströms *Mit liv som hund* (Mitt liv som hund), og i Venedig deltog Mai Zetterlings *Amorosa*. Der kunne man også se den specialindbudte *Dæmoner* (Demoner) efter Lars Noréns skuespil i danskeren Carsten Brandts instruktion. Flere projekter, som i hvert fald på papiret virker ambitiøse og vækker forventninger, er klar til premiere eller i produktion. Jeg tænker f.eks. på islændingen Larus Oskarssons *Den frusna leoparden* - Oskarsson havde en lovende debut med den visuelt modne *Andr*

dansen i 1983; Bo Widerberg klipper i øjeblikket *Ormens väg på hälleberget* baseret på Torgny Lindgrens roman; efter i flere år udelukkende at have arbejdet for tv laver Kjell Grede igen spillefilm, nemlig den nordiske samproduktion *Hip Hip Hurra* om Skagens-malerne; Allan Edwall spiller med i *Målarpirater*, som bygger på Sigfrid Siwertz' klassiske drengeroman, og i august startede den flittige Hans Alfredson med *Jim och piratema Blom*, en børnefilm han har skrevet sammen med skuespilleren Stellan Skarsgård.

Svenska Filminstitutet (SFI) er involveret i 30 af de 34 film. Suzanne Ostens komedie *Brødrene Mozart* (Bröderna Mozart) finansieredes næsten helt af instituttet, 95,2 procent af produktionsomkostningerne, resten kom fra tv. Et lignende forhold gælder Gunnel Lindbloms *Några sommarkvällar på jorden* efter Agneta Pleijels stykke. Men SFI søger også nye finansieringspartnere. Probo hedder et af instituttets datter-selskaber, som søger støtte i erhvervslivet. Hidtil er industri gået

ind med penge i film som Bo Widerbergs *Manden fra Mallorca*, Allan Edwalls *Åke og hans verden* og Lasse Åbergs *Selskabsrejsen II*. Hovedparten af produktionskapitalen kommer imidlertid stadig fra de afgifter, ti procent af hver solgt biografbillet og 40 kroner fra hver videokassette, som blev fastsat i en aftale mellem på den ene side film- og videobranchen og på den anden side staten. Det var daværende SFI-direktør Harry Schein der i begyndelsen af 60'erne trak linierne op for dette finansieringssystem.

Det er svært, for ikke at sige umuligt, at finde en eller flere entydige årsager til, at produktionsforholdene har udviklet sig i denne gunstige retning. Måske anstrenger producenterne sig mere for at finde præcis de rette medproducenter til det aktuelle projekt. Der er ikke kun én mulig vej, men flere forskellige.

Kunstnerisk har Sverige også et vitalere filmklima i dag end for bare et år siden. At samtlige store A-festivaler i Europa har udvalgt sig hver sit svenske konkurrence-bidrag bekræfter den tese.

Det er vigtigt, at instruktører som Bo Widerberg, Kjell Grede, Gunnel Lindblom osv., som for længst har dokumenteret deres kunnen, til stadighed har projekter i gang. Samtidig må man satse på debutanter, lade dem lave fejl og mislykkede ting og give dem nye chancer igen. En øget produktion burde rimeligvis give et rigere og mere varieret udbud med plads til en række forskellige kunstneriske temperamenter. Hidtil har vi i år kunnet glæde os over flere ambitiøse film, mens andre (naturligvis) ikke har levet op til forventningerne.

T.v.: Erland Josephson og Stina Ekblad i *Amorosa*; herunder: Anna Lindén i *Elsk mig*.

Dokumentarfilmene

I 1984 og 1985 var det frem for alt de uafhængige filminstruktører inden for dokumentarfilmen, der stod for de kvalitetsmæssigt bedste produktioner. Agneta Elers-Jarleman fik f.eks. et stærkt og velfortjent gennembrud med *Smertegrænsen*, hvor hun berettede om sin trafikskadede samlever Jean og angreb de utilstrækkelige ressourcer og det materialistiske menneskesyn, der er inden for revalideringen. Ingela Romare skabte engagement med sin personlige *Mod til at leve*, om den unge cancersyge Pias sidste tid. Filmen førte til en dybtgående diskussion af livets slutning og behovet for at tale om døden. Stefan Jarls filosofiske essay om det vigtige i at kæmpe og aldrig give op, *Sjælen er større end verden* om og med diskoskasteren Ricky Bruch, nåede desværre aldrig det rigtig store publikum, da den vistest i biograferne i Sverige, men den var uden tvivl et af sidste års mest interessante værker.

I denne sæson har dokumentarfilmen ikke haft samme fremtrædende plads. Men i et par af de mest seværdige film er der en tone af autenticitet. Individerne skildres i en bestemt social sammenhæng, og periodebillede og samfund lever og omgiver menneskene på en frugtbar måde. Det gælder først og fremmest Agneta Fagerström-Olssons *Seppan*, som desværre kun er vist i tv. Og ganske vist står tv som producent og sendte filmen i to dele under rubrikken tv-teater, men billedsproget er spillefilmens.

Seppan handler om en gruppe børn, som vokser op i begyndelsen af 60'erne i et lille samfund syd for Stockholm. Dertil kommer indvandrere fra Europas forskellige hjørner for at arbejde i den svenske industri, og blandt dem gør overklassen Sara erfaringer om livet uden for direktørvillaen. Filmen er lavet



med en påfaldende indsigt, og i dens genemtænkte form er poetiske og drømmelignende billeder af et fjernt landskab og et stort vand et genkommende tema. Isen fryser til, men kan ikke bære den oprørske Seppo og hans lillebror, da de begiver sig på vej hjem til Finland. Deres død bliver barnets bevis på, at Gud ikke er til.

I slutningen er vandet skrumpet ind til en mudderpøl, som arbejderbørnene trykker Saras ansigt ned i og venskabet hører op. Agneta Fagerström-Olsson gestalter med usædvanlig følsomhed og dyb indlevelse, hvordan børnene går fra barndommens relativt trygge uskyld ind i puberteten og mod et voksenliv, hvor illusionerne om tilværelsen ikke er specielt store. Her kan man virkelig tale om, at det lille perspektiv, hverdagen blandt indvandrere og Saras møde med dem, spejler et større perspektiv, socialt, politisk og psykologisk. Alle slags følelser er aftegnet og giver skildringen en mange-dimensionel resonansbund.

Mit liv som hund & Elsk mig

Sådanne dybe strøg bliver aldrig rigtig tydelige i Lasse Hallströms *Mit liv som hund*, frit efter Reidar Jönssons selvbiografiske roman. Men den har en troværdighed, en ægthed og en varme, en forløsende humor, som Hallströms tidligere, lidt glittede og hurtigt forbiilende komedier har savnet. Hans forrige film, *To fyre og en pige* (1983), forsøgte bl.a. at sige noget om mænds påståede problemer med at tale om og udtrykke følelser. Det mislykkedes, fordi filmen selv heller ikke turde eller formåede at udfolde problemet. Så snart det brændte på og blev interessant, skyndte man sig videre, i stede for at standse op og fordybe sig. Netop det problem er Lasse Hallström, sikkert med Reidar Jönssons hjælp, kommet over nu.

Historien udspilles i 50'erne og fortæller i fragmentarisk form om den elleveårige Ingemar Johanssons sorg, og om hans egen specielle måde at håndtere og bearbejde alle svære følelser på i forbindelse med moderens sygdom og død. Hans relation til en ældre bror giver et interessant indblik, det er lidt kortfattet, men har alligevel et tydeligt perspektiv. Denne formår nemlig ikke at bære den smertefulde oplevelse på samme måde som sin lillebror, men må skjule sårene bag en hård og barsk facade. Da moderen føres væk i ambulancen, griber han i desperation sit luftgevær og skyder vildt om sig.

Ingemar klarer sig bedre, blandt andet fordi han i et par omgange kommer til at bo hos sin festlige morbror, spillet af Tomas von Brömssen, i Småland. Der møder han alle mulige og umulige typer, f.eks. onkel Sandberg, som er syg og sengeliggende. Når fru Sandberg går ud, beder han Ingemar om at læse højt af et postordrekatalog for dameundertøj, som han gemmer under sengen. Så er

der selvfølgelig alle børnene, frem for alt drengepigen Saga, som lidt stolt beklager sig over de begyndende bryster og forsøger at vække Ingemars interesse for dem. De forhindrer hendes fortsatte deltagelse på fodboldholdet og i boksekampene i laden, hvor hun kæmper som Floyd Patterson, Ingemar hedder jo allerede Johansson til efternavn. Lasse Hallström har fin fornemmelse for komikken i de situationer og ved, hvor grænsen går. Det udarter aldrig til mekanisk folkekomedie, som det eksempelvis gjorde i den tidligere *Ene hane i kurven* (1981), men udstråler hele tiden en varme og sympati for de forskellige personer og deres særheder.

50er-atmosfæren gennemsyrer filmen. De første sputniks og den russiske rumhund Laika inspirerer både til leg og hjælper Ingemar med at hærde sig. Han forsøger at få distance til det som først og fremmest sker inden i ham, og så er Laika derude blandt stjernerne god at ty til. Med jævne mellemrum klippes et solbeskinnet og lykkeligt billede ind fra en badestrand, hvor Ingemar hopper rundt og moderen ler. Han vil gøre sig fri af skyldfølelsen

se Hallström.

En helt anden fortælle måde har Kay Pollak, som efter gentagne forsinkelser, sprængte deadlines og budgetoverskridelser endelig kunne præsentere *Elsk mig* på Berlinfestivalen. Med sine to tidligere film, *Elvis*, *Elvis* (1977), efter Maria Gripes børnebog, og *Barnets ø* (1980), baseret på P. C. Jersilds roman, har Pollak vist, at han er en begavet og udtryksfuld filmskaber med et usædvanlig stærkt engagement, når han nærmer sig børn og unge og smertefulde øjeblikke i deres liv.

Det bekræfter han endnu engang i denne historie om den 15-årige Sussie (Anna Lindén), som har en dybt alkoholiseret mor, ingen far, og er blevet flyttet rundt fra den ene plejefamilie til den anden. *Elsk mig* rummer en del udmærkede afsnit, hvor Pollaks visuelle fantasi er kraftfuld og effektiv. Han former billeder af følelser og ideer som bliver siddende på nethinden længe. Jeg tænker f.eks. på de sekvenser, hvor Sussie er flyttet fra plejefamilien og finder sin mor og nogle af hendes bekendtskaber sovende, døddrukne og umulige at komme i kontakt med. Om natten går



T.v.: Ing-Marie Carlsson og Anton Glanzelius i *Mit liv som hund*. T.h.: Stina Ekblad og Erland Josephson i *Amorosa*. Yderst t.h.: Lena T. Hansson og Stina Ekblad i *Amorosa*.

over, at han ikke nåede at fortælle hende alt inden hun blev syg og intet orkede.

Hallström har aldrig haft noget særlig originalt eller spændende billedsprog. Det har han heller ikke her, selv om ambitionerne har været større. Det er mærkbart, at instruktøren har arbejdet med og delvist er lykkedes med at levendegøre Ingemars forskellige følelseslejer. Og derudover har han haft en række herlige skuespillere til hjælp. Hovedrollen spilles af Göteborg-drengen Anton Glanzelius. Hans ansigt og mørke øjne når i løbet af filmen at afspejle de mest skiftende stemninger og følelser. Der er intet påtaget eller forstyrrende i hans spil. På rollelisten figurerer endvidere flere relativt ukendte aktører, amatører og børn, hvilket giver beretningen et pust af friskhed. Med sin charmerende blanding af ømhed, varme, glæde, tragik og tungsing er *Mit liv som hund* et kunstnerisk skridt fremad for Las-

hun ind i en skole, tænder lys og kryber sammen i fosterstilling i et hjørne og sover, indtil politiet henter hende. Her udtrykkes en fuldstændig bedøvende smerte, sorg og ensomhed, plus en længsel efter liv og kontakt.

Sussie personificerer behovet for den kærlighed som ingen grænser sætter. Eftersom det er et alment behov, selv om det ikke er lige så stærkt hos dem, der har fået en tryggere start i livet, er det hende, vi skal identificere os med. Sussie er et skrig efter kærlighed og bekræftelse, men hun er samtidig en idé. Det er svært at identificere sig med en idé, og her falder Pollaks film. Hun fungerer som katalysator og er samtidig en Kristusfigur, når hun dumper ned i plejefamilien og forløser og tilgiver dem alle efter tur. Visse scener spiller direkte på dåben, f.eks. da hun vandrer ud i havet med familiens lille pige og da faderen lærer Sussie

at svømme. Hun er som hun er og udvikles ikke, hvad der gør identifikationen endnu sværere. Det er til slut moderen og faderen, som er blevet rystet, og forhåbentlig har fundet en begyndelse til en ny måde at leve mere ærligt og åbent med hinanden på.

Elsk mig har en lidt svulstig og påtrængende fortællestil. Man anede dette træk i *Bamets ø*, mens det overhovedet ikke fandtes i den mere ligeud fortalte *Elvis, Elvis*. Pollak arbejder flittigt med symboler, som, når de fungerer, tilføjer filmen noget positivt, men indimellem bliver de kun vildledende og forvirrer. Anslaget er tungt og forhindrer ham i at nå frem med sit sympatiske ærinde. Jeg kan ikke tilslutte mig helheden, men engageres af dramatiske og visuelt vellykkede enkeltheder.

Amorosa

Rig på symboler, i visse scener på grænsen til det overlæsedede, det er også Mai Zetterlings *Amorosa*.

Optakten er magnifik! Der er festival i Venedig og maskerade-klædte optog trækker gennem trange stræder og langs med og i både og

tense udtryk samt Mai Zetterlings visuelle sprog sammen vidner om filmmediets uhyre gennemslagskraft og rige muligheder for at fortælle og skabe atmosfære. Bag det hele ligger naturligvis en original og genuin kunstnersjæl, Mai Zetterling, som med *Amorosa* i rigt mål bekræfter, at hun besidder billedfantasi og billeddannende talent af usædvanlig karat i svensk film.

Allerede i instruktørdebuten *Elskende par* (1964), baseret på Agnes von Krusenstjernas romancyklus "Frøknerne von Pahlen" (1930-35), fremgik det at Mai Zetterling føler et nært slægtskab med den af familien og borgerskabets strækt kritiserede og bespottede forfatter. Hendes romaner er bl.a. gentagne opgør med overklassen og dens dobbeltmoral og forløjethed, ikke mindst hvad angår kvinderollen og seksualiteten.

Amorosa domineres helt af Stina Ekblad og hendes udtømmelige evne til at variere sine udtryk. Hun anvender øjnene, stemmen, ansigtet, kroppen, huden, ja alt, i denne fremragende og helstøbte tolkning.

Men det giver også filmen en vis slagside.

Mai Zetterling har udnyttet Agnes von Krusenstjerna eller ikke blevet diskuteret, senest i julinummet af det svenske filmtidsskrift Chaplin. Der interviewes forfatteren og kulturskribenten Olof Lagercrantz, som dels har skrevet en litteraturhistorisk afhandling om hende, hvilken bl.a. ligger til grund for filmen, og dels var i familie med hende. Men han er ikke, som visse andre, oprørt over Zetterlings version. Lagercrantz siger, at for ham er der ingen absolut sandhed, og dermed bliver kravene om historisk korrekthed irrelevante. Han ser *Amorosa* som et fritstående kunstværk og forklarer, at han har sit billede af Agnes von Krusenstjerna, et andet menneske har et andet billede, og at det er godt med mange bil-
leder.

Mai Zetterling har aldrig påstået, at hun har lavet en dokumentarskildring, lige så lidt som P. O. Enquist gjorde det, da han skrev dramaet "Tribadernes nat" om August Strindberg eller Kjell Grede, når han nu fortæller om Skagens-malerne i *Hip Hip Hurra*. Hun har lavet sit eget værk, og det er godt.



gondoler på kanalerne. Natten er dump og skæbnsvanger, nu og da oplyses himlen af den artificielle ilds knaldende og lysende kaskader. Allerede her gives et varsel om den degenererede overklasse og en truende, kvælende indestængthed.

I dette folkemylder, hvor kameraet bevæger sig uafbrudt som i en dans, dukker David Sprengel (Erland Josephson) og hans hustru Agnes von Krusenstjerna (Stina Ekblad) op, også de med hvide masker for ansigterne. Efter et lille øjeblik forstår man, at disse to ikke tilhører nogen af de støjende selskaber, men at hun er nervesyg og føres på en bære til hospitalet.

Der er et bemærkelsesværdigt suggestivt, næsten hypnotisk, sug i dette afsnit, hvor Rune Ericsons kameraarbejde, den akkompagnerende lyd og musik, skuespillernes — frem for alle Stina Ekblads — nøgne og in-

De øvrige bliver næsten reduceret til staffagefigurer. Ikke engang Erland Josephsons næsten androgyne David Sprengel kommer i nærheden af hende, så der kan opstå en spænding og vibration mellem dem. Han fremstilles som en tydelig faderfigur, og Agnes forsøger i en periode at frigøre sig fra ham. Hendes egen personlighed er vaklende og har udflydende grænser. Hun har ingen kvinde at identificere sig med og hente livskraft fra. Hadet til den hykleriske moder med de kolde øjne er stærkt, og på bunden af Zetterlings film aner man et uforløst Elektra-kompleks. Her skildres Agnes von Krusenstjerna helt ud fra et individual-psykologisk perspektiv og får derved ikke det sociale relief, som kunne have udvidet historien og tilføjet den en yderligere dimension.

Som ofte, når en kunstner går ud fra en autentisk person, er spørgsmålet om hvorvidt

Annika Gustafsson (f.1943) er cand. phil. i drama, teater og film fra universitetet i Lund, journalist ved Sydsvenska Dagbladet.

Mit liv som hund (Mitt liv som hund) Sverige 1985. I: Lasse Hallström. M: Lasse Hallström, Reider Jönsson. F: Jörgen Persson. Kl: Susanne Linmann, Christer Furubrand. Mu: Björn Isfält. Medv: Anton Glanzelius (Ingemar), Anki Lidén (moderen), Tomas von Brömssen (morbror), Melinda Kinnaman (Saga), Kicki Rundgren (Ulla).

Elsk mig (Älska mej!) Sverige 1986. I: Kay Pollak. M: Binnie Kristal-Andersson, Johnna Hald, Ola Olsson, Kay Pollak. F: Roland Sterner. Kl: Thomas Holewa. Mu: Allan Petterson. Medv: Anna Lindén (Sussie), Lene Granhagen, Tomas Laustiola, Tomas Fryk, Ernst Günther.

Amorosa (Amorosa) Sverige 1986. I: Mai Zetterling. M: Mai Zetterling. F: Rune Ericson. Kl: Darek Hodor, Mai Zetterling. Mu: Roger Wallis. Medv: Stina Ekblad (Agnes von Krusenstjerna), Erland Josephson (Davis Sprengel), Olof Thundberg, Catherine de Seynes, Philip Zandén, Rico Rönnback, Lena T. Hansson

Stina Ekblad

af Henrik Lundgren

Hvorfor kan man ikke se danske film i svenske biografier?, spurgte Stina Ekblad i en svensk radio-udsendelse i denne sommer (9.8.86). Sammenhængen var fuldkommen *straight*: Som svensk skuespillerinde, finsk af fødsel, dansk af uddannelse, undrede hun sig over, at der var så lidt reelt kultur-samarbejde mellem de skandinaviske lande. Og i en sammenhæng, hvor både Norge, Island og Færøerne var inde, og hvor Stina Ekblad også talte om teater og musik, nåede hun så til spørgsmålet om danske film på svenske biografier.

Og som dansker sad man med den ene, kærtterse tanke i hovedet: Jamen, hvis danske film var så gode, at de kunne vises på svenske biografier, så behøvede en skuespiller som Stina Ekblad — der er flydende dansk-sproget — ikke at optræde i Sverige!

Selv forklarer Stina Ekblad sammenhængen adskilligt elskværdigere. Hvad hun fremstillede i den nævnte portræt-udsendelse, var netop hendes fascination af sprog: Af enkelte ord, af hele digte og forfatterskaber. Længe før hun ville være skuespiller, ville hun være forfatter (drømmen brast, da hun som teenager fik konvolutten med sine indsendte digte retur, og forlaget end ikke var i stand til at stave hendes navn rigtigt!) Som ung berusede hun sig i digte af Erik Axel Karlfeldt og Dan Andersson, af Karin Boye og ikke mindst af Finlands store svensksprogede lyriker, Edith Södergran. — Selv siger Stina Ekblad, at hun under sin opvækst i en svensk-sproget familie i det finske Österbotten oplevede »en næsten sanselig forelskelse i ord« — mest levede hun, når hun læste! »God digtning er et koncentrat af virkeligheden — essensen,« siger hun. Og for et menneske, der har det forhold til digtningen, det skrevne og det talte ord, må det at udtrykke sig på et fremmed sprog nødvendigvis blive en begrænsning. Nok kan der være en vis sanselig fascination i at lære sig den korrekte udtale af ord som »edderkop«, »karlud« og »kaffe-slabberads« — Stina Ekblads formulering af disse malabariske gloser i svensk radio var en dansk dronning værdig! — men det sker uvægerligt på bekostning af noget andet. Der kom en dag, efter 10 år i Danmark, da Stina Ekblad oplevede, at hendes svensk var begyndt at smuldre. Og hun blev grebet af den frygt, hun beskrev med et eksempel fra



erner Herzogs film »De grønne myrer«, hvor en af de indfødte træder frem og aflægger et længere vidnesbyrd på sin opvæksts sprog. Forhørslederen beder om at få oversat, hvad manden siger, og får svaret: Ingen ved det — han er den sidste overlevende, der taler dette sprog! — Hvad nytter det, at jeg har noget at sige, hvis ingen forstår mit sprog?« spurgte Stina Ekblad — og derfor rejste hun via Finland tilbage til Sverige, hvor hun siden 1982 har været tilknyttet Stockholms Stadsteater.

Mærkelig nok blev sproget aldrig nogen

egentlig forhindring for Stina Ekblad i de syv sæsoner fra 1974 til 81, hun optrådte på danske scener. Da hun, ikke fyldt 20 år, spillede i Peter Weiss' »Hölderlin« på Odense Teater 1974, evnede hun at bruge en svagt antydte dialekt som middel til at karakterisere et mærkværdigt, fremmeligt og tidligt modnet drengebarn: Det var lidt den samme virkning, man oplevede i hendes fremstilling af den sære og synske yngling Ismael i sidste del af Ingmar Bergmans TV-serie »Fanny og Alexander«.

Drenge-rollerne udgør et kapitel for sig i Stina Ekblads karriere — specielt de shakespearske piger, der får lov at forklæde sig som yngling. På Statsteatern har hun været Rosalinde i »Som man behager« — og på Det danske Teater var hun Viola i en mindeværdig opsætning af »Helligtrekongersaften« i 1979. Stina Ekblad gennemlevede alle faser af figurens erotiske opvågnen i sit forklædningspiel: Her var øjeblikke, hvor det virkelig svimlede, når den drengeklædte budbringerske talte sig varm for den mand, hun selv var forelsket i. Om noget er Stina Ekblad en meget fængslende og underfundig erotisk skuespillerinde. Det demonstrerede hun, overraskende, i den gamle parade-rolle som Nora i »Et dukkehjem« (Det danske Teater 1981): Her ople-

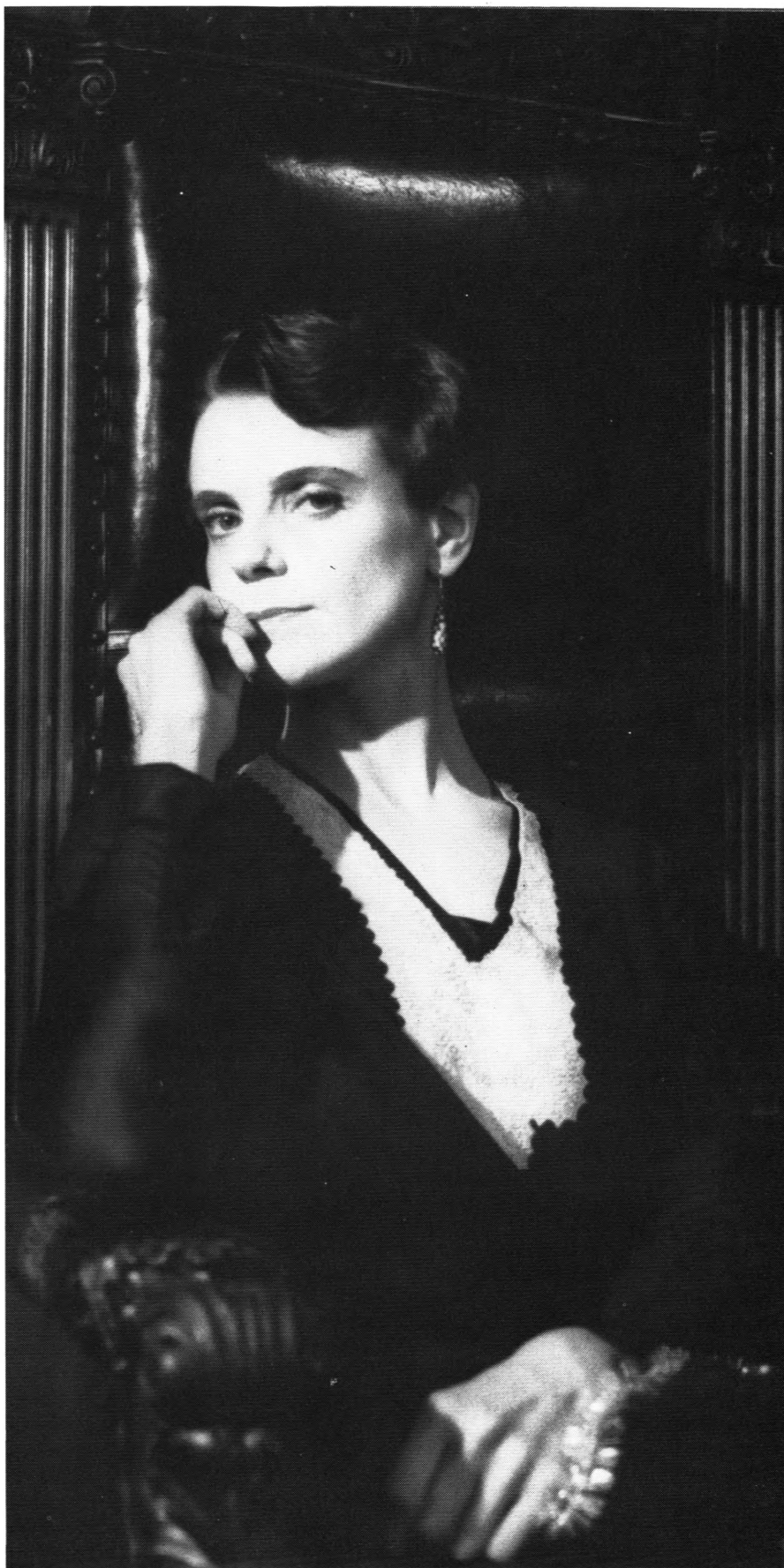


vede man for en gangs skyld ikke en dame, der tog ture og sagde slagord, men nøjagtig det forstyrrende kvindevæsen, Helmer kalder sit »egern«, sin »lærkefugl« og sin barnehustru — en kvinde, som alt for ung har lært sig at spille det spil, hendes mand forventer. Og som nu, i det øjeblik hun vågner til erkendelse, væmmes ved, at hun har lært sig at spille det så godt.

Mest overrumplende i Stina Ekblads danske karriere forekommer dog hendes spil som Schillers Elisabeth af Valois i »Don Carlos« på Odense Teater i 1977. Der var en egen højhed, en uforlignelig renhed om figuren: Hjemveen hos den unge dronning, der føler sig forvist fra sit elskede Frankrig til Filip den Andens menneskefjendske Spanien, fremstillede hun med smertende sandfærdighed. Stina Ekblad ved meget om hjemlængsel, omkostningerne ved at være en fremmed — hun bragte sit eget Frankrig med sig til et hof, hvor man ikke forstod at påskønne hendes værd. Og efter en lille uges opførelser på den fynske landsdelsscene drog den 22-årige skuespillerinde af til Østtyskland, hvor hun på Gisala Mays anbefaling medvirkede i sin første film — på tysk.

For danske seere har der primært været lejlighed til gensyn, da Stina Ekblad i foråret 85 spillede Siri von Essen i TV's Strindberg-serie, instrueret af Kjell Grede og Johan Bergenstråhle. Helt i overensstemmelse med Per Olov Enquists fortolkning af figuren viste hun en Siri, der voksede i indre klarhed og erkendelse under sine tilsyneladende nederlag til Strindberg og den øvrige mandsdominerede omverden. Og i en serie, der ellers ikke gav skuespillerne synderlig lejlighed til at arbejde på langs med deres figurer, viste hun sin imponerende tekniske dygtighed i den korte scene i sidste afsnit, hvor hun — 30 år efter — skal komme til orde fra sufflørkassen som en sandhedens røst fra Strindbergs fortid.

Aktuel på de hjemlige biografer er hun med portrættet af Agnes von Krusenstjerna i Mai Zetterlings »Amorosa«: En præstation, der samler en række af hendes fineste kvaliteter — den svale sanselighed, den neurotiske intensitet, den intelligente tilrettelæggelse og styring af et længere forløb. Mai Zetterlings tolkning af Krusenstjerna som en forfatter, der skrev sig stadig dybere ind i neurosen under ægtemanden Sprengels dæmoniske påvirkning, er umiddelbart svært at godtage — måske især fordi Erland Josephson giver den i værste teaterstil som diabolsk forfører. Men Ekblad er bevægende fin i sin fremstilling af forfatterindens stækkede, men aldrig kvalte oprør mod den omverden, der ikke vil indrømme hende kærlighed, råderum og frihed til at forme sit eget liv, »Hvorfor skabte Gud mennesker med så urolige hjerter?« — det er i høj grad Stina Ekblads fortjeneste at gøre dette spørgsmål til et personligt anliggende for filmens Agnes von Krusenstjerna.



Stina Ekblad i *Amorosa* (herunder), i *Fanny og Alexander* (s. 40 øverst) og i *Lene & Sven Grønlykkes Thorvald og Linda* (Danmark 1981).

Tidens synlighed

Den franske filosof Gilles Deleuze har skrevet et stort filmæstetisk værk, hvor han bl.a. hævder, at filmen har gjort det umulige muligt, at synliggøre tiden. Filmoplevelsen og filmen selv kan dermed forstås, beskrives og udvikles anderledes end vi ellers forestiller os. Det samme kan vores bevidsthed.

af Niels Aage Nielsen

Hvad er tiden? Hvis ingen spørger mig, ved jeg det; men hvis nogen spørger mig, og jeg vil forklare det, ved jeg det ikke.

Omtrent sådan lyder et ældgammelt svar fra halvandet tusinde år før filmens opfindelse. Og egentlig gælder det stadig.

I det stille sind ved vi, hvor stærke tidsoplevelser, der kan være i film. Vi fornemmer hvordan en filmfortælling ved at omforme den kronologiske tid til et fortættet forløb kan samle følelser og kompromittere akutte tanker. Og enhver filmmager ved, hvor vigtig en ingrediens tiden er, når det kommer til billedrytmen, timingen af en suspenseeffekt o.s.v. Men det er svært at snakke om, for tiden selv er usynlig og u håndgribelig.

Normalt kan man sige noget om tiden, som noget helt formelt ved en filmfortælling. Man kan med uret måle, hvor lang tid der går, og hvor lange de enkelte sekvenser er, men det har faktisk ikke så forfærdeligt meget at gøre med de intense oplevelser. Man kan også sige noget om varigheden af det, der berettes. Efter som filmen ikke råder over de samme ressourcer som sproget til angivelse af, hvornår og hvor længe noget foregår, plejer man at gå omvejen over virkeligheden. I kraft af et genkendeligt forløb kan vi slutte os til, at der i en bestemt scene må være gået 5 eller 10 dage, minutter eller sekunder. Men det er jo heller ikke særlig interessant, undtagen for den helt elementære forståelse. Man kan sagtens tænke sig to ens sekvenser med kontinuerlig handling og formelt set den samme fortalte tid. Og dog vil der være vidt forskellige tidskvaliteter i dem. Her er tale om det, man plejer at kalde psykologisk tid. Men egentlig er det en utilfredsstillende betegnelse, for det er jo noget, der først og fremmest er i billederne.

Det er spændende at forestille sig, at filmen primært i kraft af sin bevægelse, kan noget som ingen tidligere medier har kunnet: sarise-



liggøre tiden som ren og selvstændig kvalitet. Måske ikke så man kan tage og føle på den, men vise den i dens passage. Få tiden til at røre på sig i og imellem billederne.

Måske er tiden i denne forstand noget vi også i film kun kender, når ingen spørger om det. Men indenfor den nyeste filmæstetik er der teorier, der forsøger at besvare spørgsmålet.

Noget vi ikke før har set

Umiddelbart er det hårrejsende, når det påstås, at film kan synliggøre tiden. Især når det der menes er:

— at tid er noget forskelligt. Den findes i uendeligt mange kvalitative former, og film er i stand til at visualisere disse former.

Vægmalerierne, der forsvinder, i Fellines Roma.

— at tidens dimensioner — fortid, nutid, fremtid — ikke eksisterer så indbyrdes adskilte imellem disse dimensioner på en måde vi ikke til daglig bemærker, og film kan visualisere sådanne passager af tid.

Hvis det er tilfældet, har det nogle vældige perspektiver. Dels drejer det sig om, at film måske kan visualisere noget vi ikke før har set. Og det er vigtigt, for normalt opfatter vi film som afbildning af en virkelighed vi i forvejen kan se. Der er det specielle ved tiden, at den altid har været betragtet som en grundlæggende dimension i vores tanke og følelsesliv. Hvis filmen derfor kan noget med tiden,

kan den sikkert også noget nyt med vores tanker.

For at komme på sporet af, hvad der menes med synliggørelse af tiden skal vi tænke i retning af sådanne instruktører som f.eks. Visconti, Resnais, Fellini, Duras, Fassbinder, Herzog, Godard, Straub, Robbe-Grillet, Antonioni.

I Viscontis film er det ofte genkaldelsen af lysende øjeblikke i fortiden, som skildres i selve undergrundssituationen (f.eks. *Døden i Venedig*). Det er som om en tone af »for sent« fordobler billederne, og skubber øjeblikket nærvær tilbage i en fortidig »modus«.

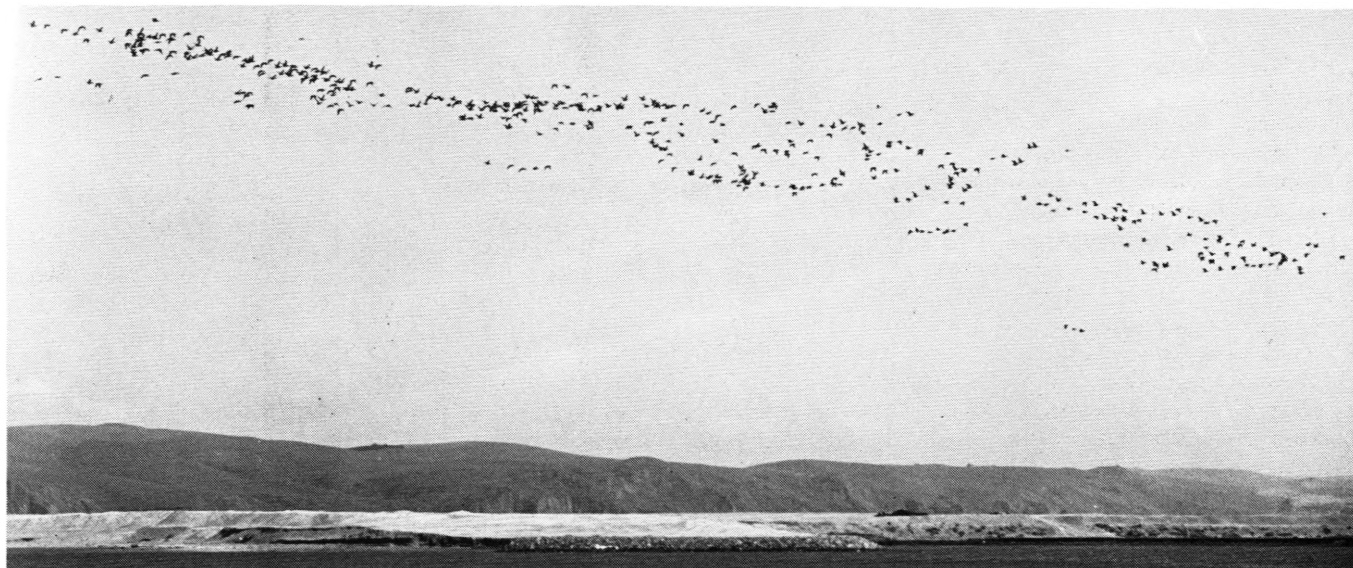
Hos Fellini (f.eks. *Roma* og *Amarcord*) galopperer billederne nærmest imod undergangen, men de får alligevel en tone af evig livskraftighed. Lidt ligesom vægmalerierne i den underjordiske hule i *Roma*, der for et øjeblik står synlige i en slags evigt øjeblik, inden luften puster dem ud.

Det grundlæggende i denne filmiske gestalt er ifølge Tarkovskij tidens rytme i sekvensen. Med rytme mener han ikke metrisk målelig rytme, derimod en slags *pres af tid*. Dette tidspres er ikke kun en abstrakt fornemmelse, men en fiksering af tiden (altså bevægelig fiksering), så den bliver sanselig. Tiden er i film, hvad toner er i musikken, siger han. Skulptur med tiden som råstof. Forskelligt tidspres i sekvenser er som kilden, strømmen, floden, vandfaldet.

Montagen er derfor ikke det vigtigste, ifølge Tarkovskij. Montagens vigtigste opgave er at respektere tidspresets karakter i de sekvenser, der skal sammensættes. Ligesom man ikke sætter vandrør sammen, der har forskellig diameter, så sætter man ikke sekvenser sammen, der har uforenelige tidspres i sig. Han nævner at *Spejlet* blev færdigmonteret efter mange vanskeligheder og utallige forsøg, da råstoffet pludselig en dag blev levende, og

tællerens mor — da hun stadig var ung — har netop talt med en forbivarende mand. Da han er kommet et godt stykke ud i engens høje græs, vender han sig om og kigger tilbage på den udtryksløse kvinde. Pludselig kommer græsset bølgende fra horisonten; vinden rusker lidt i manden og får jakkeskøderne til at flagre og skaber tilsidst en kraftig raslen i løv og buskads omkring moderen. Manden hæver armen halvvejs til en sidste og utålmodig hilsen, og igen farer vinden gennem landskabet.

Manden går videre, og moderen forsvinder ind i dacha'en. Det er umuligt i sprog at beskrive præcisionen i denne sekvens. Selv om vi først senere ud fra den fortælle-mæssige konstruktion i filmen finder ud af, at det må være fortællerens mor, da han selv var dreng, er sekvensen i sig selv et levende fortidsbillede. Distancen i billedet er afgørende. Vinden kommer langt borte fra, og manden er allerede fjern. Men vindpustet aktualiserer



Resnais kredser især om udforskningen af fortiden. Det kan være en enkelt hukommelse eller flere hukommelser, der samtidigt bevæger sig i fortiden. F.eks. er der fire hukommelser sammenflettet i *Min onkel fra Amerika*.

Rækken af film, hvor man vil have bemærket en sådan magi med tiden er lang, så lad os straks gå til teorien.

Tidens rytme i sekvensen

Andrej Tarkovskij har skrevet en meget interessant artikel om tidens synliggørelse, som jeg kort skal omtale (»Imprinted time« i bogen »Sculpting in Time«, 1986, oversat fra Iskustvo Kino, Moskva 1979).

Formålet med Tarkovskijs artikel er at definere, hvad man kan kalde den filmiske »gestalt« eller æstetiske enhedsfigur, d.v.s. det modsatte af definitionen af film som blot en ydre sammenhæng eller syntese af udtryksmidler.

tidspreset i de ca. 200 sekvenser faldt på plads i en helhedsrytme.

Nu er det jo en stor fordel, at man ved selvsyn kan forvisse sig om denne teori, og forsøge at finde forskelligt tidspres i sekvenser fra Tarkovskijs film. Måske husker man vindpustet i begyndelsen af *Spejlet*, eller troljturen i begyndelsen og hulescenen i slutningen af *Vandringsmanden*. I disse sekvenser er der tale om, at en bevægelse skaber en ny grundtone — som når man ser en flok stære flyve forbi, og indser at nu er det efterår. En helhed har skiftet karakter. Men det bemærkelsesværdige er, at sådanne bevægelser snarere er resultatet af et pres i billedet end af en egentlig handling eller forårsaget begivenhed. Netop tiden synes at presse en forandring igennem.

Dermed bliver det også et spørgsmål om, hvordan filmbilledet kommer til at betyde noget, udtrykke noget.

I begyndelsen af *Spejlet* farer et par vindstød igennem det udstrakte russiske landskab. For-

— som når man ser en flok stære flyve forbi ... Fra Hitchcocks *Fuglene*

dette fortidsrum, som om erindringen om netop den dag står så klar, at jorden kan berøres fra nu til dengang. En bestemt eftermiddag i barndommen.

Egentlig er sekvensen endnu mere kompliceret end som så, for det viser sig i løbet af filmen, at fortællerens mor — da hun var ung — har samme ansigt som hans nuværende kone. Og dette ansigt har for det meste samme udtryk som Leonardo da Vinci's »Portræt af Ginevra Benci.« Om dette portræt, der også dukker op i filmen, har Tarkovskij selv sagt, at udtrykket er tvetydigt tiltrækkende og frastødende på en gang. I en vis forstand evigt hævet over godt og ondt.

Kvindeansigtets tidløshed er altså medvirkende til at frembringe det tidsrum, hvori vinden fór dengang. Verden berørte sig selv.

Handlingsbilleder

Udforskningen af de måder, hvorpå filmen kan synliggøre tiden, har taget et stort skridt fremad med udgivelsen af et betydeligt filmteoretisk værk af den franske filosof Gilles Deleuze («Cinema 1. L'Image-Mouvement» Paris 1983, «Cinema 2. L'Image-Temps» Paris 1985).

Dette 700 sider store værk beskæftiger sig grundlæggende med, hvordan filmens levende billeder kan udtrykke endog meget komplicerede tanker. Tanker skal her forstås som de objektive tegnfunktioner, der kan etableres ved hjælp af filmbilleder. Værket er delt op efter en skelnen mellem, hvad der kaldes »bevægelsesbilleder« og »tidsbilleder.« Inden for hver af disse hovedgrupper af billeder finder Deleuze en lang række undertyper, som det er umuligt at gå ind på her. Men princippet i hans skelnen kan eksemplificeres.

En af typerne inden for »bevægelsesbilledet« kalder Deleuze »handlingsbilledet«. Klassiske amerikanske film lige fra *En nations fødsel* bygger overvejende på handlingsbilleder. Han mener ikke noget så banalt som at handlingsfilm selvfølgelig altid rummer handlingssekvenser. Han vil derimod definere et mere grundlæggende plan i films struktur, end dér hvor vi taler om handlingen i dem. Og han mener, at der findes en bevægelsessystematik i billederne, som muliggør de forskellige fortælleformer. Bevægelsessystematikken i billederne er altså et mere fundamentalt filmisk råstof end fortællemekanikken.

Et handlingsbillede defineres nærmere af Deleuze som et forhold mellem miljø og adfærd i sekvensen. De måder, hvorpå miljøet aktualiserer en adfærd og adfærd inkarnerer et miljø, er alle varianter af handlingsbilledet.

Ofte er der tale om at handlingen eller duellen udspringer af miljøet, hvorefter en situation igen etableres. Vigtig er den måde, handlingen uddrages af eller udspringer af miljøet. Helten imprægneres først af miljøet — skal som en anden Hamlet på højde med sig selv og situationen — og derefter følger en acting-out.

F.eks. er første halvdel af Kurosawas film ofte helt vegetative, mens anden halvdel er en voldsom duel. De syv samurai må længe overveje spørgsmålet, hvad det indebærer at være samurai. Og i *Kagemusha* tager det lang tid at blive den perfekte skygge. Første halvdel af Kurosawas film er således ofte et dybsindigt ræsonnement i billederne om heltens forhold til miljøet.

Tegnfunktioner i denne type film vil være typiske to-leddede funktioner, idet noget kommer til at betyde noget ved at henvise til noget andet.

Kurosawas film bevæger sig ifølge Deleuze tæt på det, han opfatter som den højst udviklede undertype af bevægelsesbillederne, nemlig hvad vi på dansk må kalde »tankebilleder.« Det er altså en billedtype som, på trods af at bevægelsessystematikken er handlingsorien-

teret, alligevel kan udtrykke selvstændige tanker. Det gælder i høj grad også Hitchcocks film.

Et eksempel. Kvinden i *Fuglene* sejler tilbage over bugten efter at have afleveret buret med fuglene. Der er vandets bevægelse. Der er bådens bevægelse. Og der er himlens bevægelse. Skyer trækker sig sammen. Pludselig slår fuglen ned, og i samme øjeblik ændrer helheden grundkarakter. En bevægelse inden for billedfeltet ændrer grundtonen i hele filmens åbne forløb. Hvis man fortolker, er det fugleriget, som bryder ind i denne menneskelige orden. Altså en ændring i en helhed, som hvis en fuglesværms flyver forbi og varsler efterår.

Hitchcock bruger ofte at lukke af for det rum, der homogent fortsætter uden for billedfeltet. Der høres ikke en lyd off-screen fra den natur, der omgiver billedfeltet. Der anes ikke en bevægelse i miljøet off-screen. Netop derved accentueres, at relationen mellem tingene og personerne i billedet udgør en slags abstrakt dybde i billedet og filmens videre forløb. Derfor er en sådan relation ikke toledet, men treleddet. En relation mellem to er tegnet for noget tredje. Fuglen er ikke metafor. Det er en rigtig fugl, og det skal det være, har Hitchcock sagt. Alligevel sker der et gennembrud af, hvad vi kan kalde de naturlige sammenhænge.

Derfor taler Deleuze her om tankebilleder til forskel fra f.eks. de ovenfor nævnte handlingsbilleder. (Desuden hører til bevægelsesbillederne det han kalder perceptionsbillede, følelsesbillede og impulsbillede, men det må vi lade ligge her). Man har måske bemærket, at der er en meget subtil forskel mellem dette Hitchcock-eksempel, og så det ovenfor nævnte Tarkovskij-eksempel, hvor vindpustet løber igennem landskabet. Vi befinder os på et meget kompliceret sted på grænsen mellem bevægelsesbilleder og tidsbilleder. Afgørende er det nemlig for denne skelnen, om tiden er noget ved bevægelsen i billedet, eller om det faktisk er tiden, der presser bevægelsen frem sigennem billedet.

Tidsbilleder

Umiddelbart er denne skelnen umulig at forstå. Men tag f.eks. serien *Hjemstavn*, der fornylig gik på dansk og svensk TV.

Personerne i Reitz' *Hjemstavn* er totalt passive. De går rundt og kigger, hører radio og læser avis og fotograferer og kigger film og fotos. Men mest kommer de hjem, går hjemmefra igen, for at vende tilbage igen. De gør med andre ord, hvad personerne har gjort i så mange af efterkrigstidens europæiske film. Som de gør i neorealismen, som de gør i Antonionis ørkner, som Jean-Pierre Léaud gør i Truffauts film o.s.v. De gør ikke det, man traditionelt har gjort i handlingsfilm. De er i situationer, eller snarere de flyder i situationer og miljøer. (Deleuze nævner, at Viscontis filmatisering af »Postbudet ringer altid to gange«, *Ossessione* fra 1943, er forløberen for dette fænomen i euro-

pæisk film).

Og det er der naturligvis gode grunde til. Bl.a. at billederne, i kraft af at bevægelsessystematikken suspenderedes, opnår en slags *optisk-auditiv gennemsigthed*, således at tilskueren snarere får til opgave at se, hvad der er i dette billede end at vente på, hvad der kommer i det næste. I indirekte forstand bliver billederne »læselige«.

Dette er et grundlæggende udgangspunkt i Reitz' serie. Hele værket er bygget op over dette gennemsigtige, næsten arkæologiske billede. Hvert billede er som et krystal, hvor det akutte og det fortidige smelter sammen. Udviklingen af dette krystalagtige hukommelsesbillede starter allerede dér, hvor de levende billeder løser sig fra de døde fotos. Det er som om fotografiets dødvægt bliver hængende som en baggrund i de levende billeder, således at de nærmest fungerer, som om det hele blev fortalt i datid.

Pauls anden hjemkomst, i Hjemstavns 8. afsnit. Paul (Dieter Schaad) og Maria (Maritta Breuer) på kirtegården: "Wanum bist du damals weg, Paul ... ?"



Denne krystalfunktion udvides dernæst til dramaturgisk princip, således at der etableres en hukommelsesmæssig relation mellem sekvenserne i løbet af serien. Poul kommer hjem igen efter 1. verdenskrig. Siden kommer han hjem igen efter 2. verdenskrig. Strukturen er ikke blot den, at hans anden hjemkomst vækker erindringen om dengang, han kom hjem første gang, men ydermere, at skildringen af hans første hjemkomst sker på en måde, så den ligesom anlægges som noget, der senere vil blive husket — hvad det jo så netop også gør. Blandt de udtryksmidler Reitz benytter til den svære kunst at anlægge en aktualitet i hukommelsens »modus« hører kamerabevægelser, og især distancen.

Alt i alt kommer serien til at fremstå som om hukommelsen eller tiden drev bevægelsen frem i serien, hvorimod personerne selv ikke handler på en måde, der driver et plot frem. Derfor kan man tale om tidsbilleder i denne serie. A propos krystalbilleder så er hvert afsnit fokuseret på krystalfunktioner: radiokrystal, optisk fabrik o.s.v. Og i allersidste afsnit, hvor Anton står ved en bar og kigger

igennem en linse, men siden falder om og får »Hörsturz«, og hvor vi også ser de døde blive synlige igen, findes der faktisk et ret så kompliceret ræsonnement omkring fortid og nutid, synlighed og usynlighed — hvilket Reitz selv har udtalt sig om i en artikel (»Synligt, Osynligt.« i Chaplin nr. 202, 1986)

Jeg har taget udgangspunkt i *Hjemstavn* i stedet for Deleuzes egne eksemplarer på tidsbilleder. Mesteren over alle er for Deleuze Orson Welles. Bl.a. foretager han en lang analyse af, hvordan tiden presser bevægelsen frem i dybdefokusbillederne i *Den store mand*. F.eks. Susans erindringer, hvor Kane bevæger sig frem fra lille figur i bunden af billedet langs en lyskildediagonal for at vokse sig så stor, at han næsten sprænger billedrammen. Det er en bevægelse i hukommelsen, i den tid der støder op til nu'et. Som et ekstra raffinement har Welles i scenen i teltet, hvor Kane slår Susan, og hvor man af gode grunde ikke kan få den helt store dybde i billedet, i stedet lavet dybdefokus i lydbilledet, således at Susans skrig fra fortiden afbryder den aktuelle jazz-musik uden for teltet. Det synes helt klart at Welles'

forbigåelse af »adgang forbudt« skiltene i begyndelsen og slutningen af filmen er en forbigåelse af nutidens grænser.

Fortid, nutid, fremtid

Men hvorfor kan tiden egentlig synliggøres på film, og hvorfor kan man forestille sig en fremtidig dramatik i tidsaksen? Henri Bergson, som Deleuze iøvrigt bygger sin filmteori på, har sagt, at egentlig perciperer vi fortiden. Nu'et er jo selv kun et forsvindende nærmest abstrakt punkt i vores tidslige placering. Nu'et er i en passage, hvor det egentlig allerede er fortid det øjeblik, vi vil registrere det. Og hvad er fortiden andet end et åbent rum, hvor barn-dom sameksisterer på lige fod med erindringen om det, jeg lige har set, hørt eller gjort. Et potentielt rum, hvor alt det fortidige er tilstede, men mere eller mindre tilsløret alt efter, hvor travlt jeg har med at komme frem i tiden.

Men det levende filmbillede har netop den egenskab at være aktuelt samtidig med at det, der afbildes, egentlig allerede er fortid. Som Reitz siger i den nævnte artikel: Kameraet forvandler alt, hvad det registrerer til noget svundent. Alle som filmen tager afsked med det, der er foran objektivitet.

Pasolini talte om døden i filmklippet, men overgangen til fortiden sker nok allerede foran kameraet. Og netop dette fænomen muliggør disse krystalagtige tidsbilleder. Det er imidlertid et fænomen, der har været overskygget af handlingsfilmens (og bevægelsessystematikens) herredømme, men det er værd at opdyrke, for her ligger mulighederne for at udvikle et både tænkende og sanseligt filmsprog, idet tidsbilledet netop kan reflektere.

Altså fastholde, uddybe, overveje, sådan at den visuelle verden ikke forsvinder i ren motorik.

Den nyeste udvikling kaster som regel altid et lys over de tidligere trin i udviklingen. Det gælder også filmhistorien. Når Deleuze har kunnet påpege hidtil oversete perspektiver i de klassiske film (også hos mange andre end Orson Welles), så er det i kraft af billederne hos f.eks. en Tarkovskij eller andre moderne filminstruktører. Men ikke blot det. Også mulighederne i den moderne billedteknologi skærper skarpsindigheden over for det, der allerede længe har været på vej. Den dag er ikke fjern hvor fysikkens matematiske formler for stoffets processer kan synliggøres i digitalfilm (se f.eks. artiklen: »Electronic Cinema: Digital Code and Dynamic Sign« i *Intermedia* nr. 1, 1986). Paradoкса i tid og rum, som næsten ikke kan udtrykkes i ord, vil direkte gennem vore øjne kunne simuleres i hjernen.





Deres hengivne

Citater
fra en brevveksling
ved Ib Monty

Fra 1910 til 1932 indspillede Asta Nielsen 75 film, hvoraf de 30 er bevarede på Filmmuseet. I de 22 år opnåede hun en verdensberømmelse som meget få skuespillere har oplevet. Hun var født 11. september 1881 og debuterede sensationelt på film i 1910 i *Afgrunden*. Her så man et lidenskabeligt udtryksfuldt og helt utætralsk spil, som man ikke var vant til. Asta Nielsen kom hurtigt til tysk film, og var kun med i yderligere tre danske film. Hun fik ry som erotisk skuespillerinde, men gjorde sig i øvrigt gældende i alle genrer, fra farcen til tragedien. Hun spillede såvel *Hamlet* som *frøken Julie* og *Lulu*. Da hun opførte med at lave film vendte hun tilbage til Danmark og i 1940'erne viste hun med sin erindringsbog »Den tiende Muse«, at hun også kunne skrive. Men det var først, da hun var i 80'erne, at

hun så at sige blev genopdaget. Hun døde den 25. maj 1972.

Museets samling af breve fra og til Asta Nielsen er blevet værdifuldt forøget med en gave fra Norsk Filminstitut. Gaven består af 24 breve og et postkort, som Asta Nielsen har skrevet til den norske teaterhistoriker Eli Hoff Ansteinsson. Det første brev er fra 1945 og de to sidste fra 1971. Eli Hoff Ansteinsson, som døde i 1978, 85 år gammel, udgav i 1956 »Trønderen Michael Rosing« om en af Det kgl. Teaters store skuespillere, og i 1968 værket »Teater i Norge: dansk scenekunst 1813-1863« om danske teaterselskabers turnévirksomhed i Syd-Norge. Men Asta Nielsens breve til sin norske veninde er først og fremmest privatbreve, som både giver glimt af Asta Nielsens tilværelse og indblik i hendes markante meninger, samt viser at Asta Nielsen også som brevskriver var en fængslende personlighed.

Jeg glæder mig ofte over Breve fra Udlandet, mest fra England faar jeg, der er jo saa mange jødiske Emigranter, og blandt dem tæller jeg

mange trofaste Venner. Ogsaa fra Sydamerika hører jeg, men derfra er det Indfødte der skriver til mig endnu huskende mine Films. Jeg undrer mig ofte over Publikums Hukommelse og Fastholden af kunstneriske Indtryk. At jeg i Tyskland stadig har et stort trofast Publikum undrer mig ikke, jeg tror min eneste virkelige Konkurrent der, var Hitler.

Jeg gaar ellers meget lidt i Selskab, det keder mig, og jeg er nu noget af en Särling, naar jeg er i Köbenhavn, jeg föler mig fremmed det eneste Sted, jeg har Lov at være. 17.9.1946

Her er alt ved det gamle, smaat og provinsielt, men vi kan da nu glæde os over de udenlandske Film. Navnlig har »Madame Curie« gjort et stærkt Indtryk paa mig. De danske Film er paa det Stadie, som Stumfilmen var for 30 Aar siden, her mangler først og fremmest Instruktører og dernæst Penge. Det vil sige MIN Mening er nu, at man ikke behøver mere Kapital til at tage en god end en daarlig Film, der gives jo ogsaa Kammerspilfilm, som ikke fordrer Millioner til Optagelse af. 22.11.1946

Vi har jo haft Skuespillerforbundsfest her, naturligvis var Lillebil Ibsen med. Jeg hader

den Slags Sammenkomster med alle de taabelige Udnævnelser, og saa skal man se paa alle de halvgode Kunstnere med Brystet fuld af Ordner, ogsaa et Kapitel for sig. Jeg er glad over, at jeg i sin Tid sendte mit Aeresbrev tilbage. Jeg var jo Aeresmedlem af Forbundet, men det opførte sig ikke anstændigt overfor den tidligere Formand, Olaf Fønss, saa vi sendte begge vore Aeresbreve tilbage. Naturligvis er et Forbund godt for mange Skuespillere, men skal vi ikke være enige om, at det er Proletariatet der har Brug for den Slags en stor Kunstner klarer sig nok uden Foreninger. Men selv smaa Skuespillere er jo Mennesker, og derfor er det godt, at der er nogen, der taler deres Sag. Og Teatret har jo ikke Brug for lutter Genier. 20.4.1954

Her er alt ved det gamle og ret kedsommeligt. Naa, det kommer vel ogsaa af alderen. Jeg har haft glæde af at se London Festival Ballets Gæstespil, det var strålende, og min landsmandinde Toni Lander vidunderlig. Man har godt af at blive smidt ud af Danmark og lære de store forhold udenfor Verona at kende, herhjemme havde hun sikkert aldrig naaet de højder, hun nu svæver på.

Af film har intet af interesse været her, det kgl. teater har haft premiere paa et kinesisk stykke »Luthens sang« daarlighet spillet af alle undtagen de to ældste, Reumert og Clara Pontoppidan, smukke dekorationer men kedeligt stykke og altfor langt. Og saa bevægede alle skuespillerinderne sig som invalider i bestræbelse for at gaa kinesisk, det var ufrivillig komisk. Kinesisk som der Kleine Moritz forestiller sig Kina, men sikkert ikke værre end Kina forestiller sig f.eks. Holberg. 15.4.1957

Ja, det var jo mit 50 aars filmjubilæum den 12. september, blomster og gaver strømmede ind fra tidlig morgen og jeg hyldedes i pressen verden over næsten mest i Amerika, hvad der forbavsede mig. Ja tænk, 50 aar er gået siden min første film, et helt liv paa godt og ondt med smertelige tab af alle mine venner i Berlin, saa den by vil jeg ikke se igen. Herhjemme har jeg kun Clara Pontoppidan tilbage, læste De hendes glimrende kronik i Politiken om mig? Hun er jo virkelig en højt begavet skribent ogsaa.

... jeg selv er meget flittig med min klipbilleder og har gjort store fremskridt og har meget succes dermed ... jeg forvandler nu mine teaterkostumer til blomster, dyr og landskaber, ofte synes jeg, at kameliadamen og Rita Cavallini taler til mig fra billederne, det er som at leve et glædens dobbeltliv, selv Hamlet er blevet til sorte haner, der kæmper med fjenden i hvidt silke fra Nastaja Fillipovna. Haner har altid været mit malerobjekt. 3.12.1960

I aftes var jeg til premiere paa »Lambertiers« med Ingeborg Brams, hun var mig en stor skuffelse, hun spillede altfor pjattet og fra før-

ste færd saa gennemskueligt, at hendes mand maatte være idiot, hvis hun overhovedet et sekund kunne berolige ham. Stykket virkede noget støvet, og er al for langt for den spinkle handling. I morgen skal jeg til »Balkonen«, da jeg i forvejen hader Genet, saa venter jeg mig intet godt. 16.1.1963

Jeg ved ikke, HVOR længe det er siden, vi sidst hørte fra hinanden, om De ved om den



forfærdelige sorg der har ramt mig? I løbet af 5 maaneder at miste først min gode svigersøn og saa min elskede datter. Siden da har jeg ikke været rigtig menneske mere, ønsker og haaber kun paa at blive udfriet. Men døden synes at ville gaa min dør forbi, jeg kalder dog saa inderligt paa den. Men syg er jeg ikke, kun gammel og nedtrykt. For at komme lidt bort fra min store sorg, har jeg nu fuldført en kortfilm paa 35 minutter. Har selv skrevet den, gjort ALT selv, jeg kasserede nemlig den første udgave, der var lavet af filmkritikeren Henrik Stangerup, som er fuldkommen diletant. Det havde jeg heldigvis betinget mig i en kontrakt med Laterna-film, ellers var jeg bleven offer for et saadant makværk, at De ingen forestilling gør Dem om det. Man troede dog, at en journalist, der kritiserer andres film i et saa stort blad som Politiken, havde en smule forstand paa det, han giver sig af med. Men han har en indflydelsesrig fader, den eneste grund til at en saadan mand faar lov til at kritisere andres arbejde. Naa, nu er min egen udgave saa vidt, at den i næste uge skal ned til festivalen i Berlin. Naturligvis bliver jeg fra alle sider opfordret til selv at tage derned, men det falder mig ikke ind. For det første er det for anstrengende for mig, jeg bliver i september 87 aar, og for det andet er alle mine gamle venner i Berlin døde, saa hvad skulle JEG derned efter? Blot for at gøre reklame for en branche, der heller ikke i Tyskland har behandlet mig for godt. At de bagefter giver mig guldmedaljer o.s.v. blæser

jeg paa, var det endda rent guld, saa kunne man omsætte det i penge, men selv æresbevisningerne fra det land er uægte. Naa, og saa har jeg det nu som altid, naar jeg har en film færdig, interesserer den mig ikke mere.

Saa har vi tilmed faaet busser istedetfor de dejlige sporvogne, og DEN rumlen kan mit hoved ikke tage, saa jeg maa tage bil, naar jeg skal ud, og det er meget dyrt. Og tilmed i en tid, hvor Skatten er ved at flaa een, saa man ikke ved, hvordan man skal gerere sig, for det ER ikke morsomt, at arbejde til gunst for skatten, selv om staten har mange udgifter, for man harmes over de millioner, de kaster ud til Digtere, som ingen bryder sig om og til komponister, som i forvejen er millionærer og stadig skovler penge ind, f.eks. Riisager, hvis musik JEG nu ikke kan udholde. Ligeledes digteren Ribbjerg, ham fik jeg nok af ved at arbejde mig gennem blot et af hans værker. Ja, saadan er jo tiden, talentløshed og raahed regerer verden, en verden man med glæde ville sige farvel til, selv om man ingen sorger havde. 24.6.1968

Det er saa rent uoverkommeligt, hvad jeg har haft af skriverier nu omkring mit bryllup, heldigvis har min mand paataget sig en del, men mig er det altsaa vokset over hovedet. Tilgiv. Jeg haaber, De lever i tilfredshed med tilværelsen, nu jeg ikke længer er alene, er livet hos mig lutter lykke. Blot vi nu begge maa være raske, det er mit stadige haab. Min mand (70 år), har hverken særlig stærkt hjerte eller lunger, saa ængstelig ER jeg jo, han ryger en del cerutter, men det er den eneste last, han har, og NOGET maa vi mennesker nu engang have lov at skeje ud med! Desværre.

Naar jeg endelig er færdig med mine læger, agter vi at rejse til Wien, hvor min mand aldrig har været, men saa gaar turen til mit elskede Tyrol og Schwaben, det skønne syd-tyskland. Min mand, som har en stor besiddelse nede paa Møen, har gjort sig fri for sin store fjerkræbestand, nu kan vi begge rejse naar vi vil, kun 9 katte er tilbage, dem passer hans hus-hjælp foreløbig, men ogsaa de maa engang afskaffes, man kan jo ikke holde en besiddelse paa 6 tønder land igang for kattenes skyld. Maaske bosætter vi os en dag i et sydligere klima, dette taaler ingen af os, jeg selv vil helst bo i Italien, men det bliver nu nok i Frankrig, hvor min mand taler sproget. 14.3.1970

Jeg selv er meget træt, hvad der ikke er saa underligt, da jeg i september fyldte 90, uden min mands hjælp gik det heller ikke. Vi støtter hinanden, saa godt vi kan, det vil sige, at HAN støtter mig.

Og så hjælper det jo, at min lykke over at have ham er saa stor. Hvor gerne saa jeg ikke, at han lærte Dem at kende. De vil bestemt synes om ham. 4.2.1971

ILDGNISTER I HELVEDE



Gå & se (Idi i smotri) USSR 1985, I: Elem Klimov. M: Alexandr Adamovic, Klimov, F: Alexei Rodinov. Mu: Oleg Jancenko. Medv: Alexei Kravchenko, Olga Mironova.

Hviderusland 1943. Den halvstore Flori slutter sig til partisanerne ude i skovene. Hele hans familie udryddes, og ved et tilfælde bliver han vidne til en af de utallige massakrer, som SS-mænd udfører mod hviderussiske landsbyer. Han undslipper mirakuløst massedet. Det er handlinggangen i Klimovs *Gå & se*.

Det er en historie om barnet i krigen, hvor barnlig uskyld og morderisk erfaring kontrasteres med uhyggelig effekt. Der er mindelser om eksilpolakken Jerzy Kosinskis roman »Den bemalede fugl« om en jødisk drengs lidelsesvej gennem krigen Polen, eksilrusseren Anatolij Kuznecovs selvbiografiske beretning »Babi Jar« om en barndom i det besatte Kiev hvor tyskerne massakrerede 30.000 jøder, og særligt Andrej Tarkovskijs debutfilm *Ivans barndom*, der fortalte om en forældreløs dreng der er spion for Den røde Hær. Klimovs film bygger på autentisk og selvbiografisk materiale af medforfatteren Adamovic, hvis fortællinger og især øjenvidne-antologien »Jeg er fra den brændende landsby« (1975) ligger til grund. Klimov selv stammer fra Stalingrad og blev under krigen evakueret til Ural, men — som han fortalte under sit nylige besøg i København — husker han den brændende by, sulten og ligene i gaderne. Frygten for Verdenskrigen sidder i Sovjetfolkets gener, og filmen er ment som en formanende advarsel til den unge generation om at huske

krigens rædsler. Det er bemærkelsesværdigt, at filmen som den første viser at der også var forræderiske russiske medløbere. Denne kunstneriske tilkendegivelse af, at det heroiske russiske folk også rummer en fascistisk kim, står mere overbevisende end instruktørens obligatoriske erklæring om, at både folk og regering i dagens Sovjet betingelsesløst støtter freden — Afghanistan er nemlig en helt anden sag.

Klimovs loyalitet skal ses på baggrund af, at han, efter et par komedier i 60'erne, måtte vente 10 år på udsendelsen af det tunge men punktvist interessante Rasputin-drama *Agonia*. Han er nu blevet første sekretær for den magtfulde Filmarbejder Union, hvilket ses som endnu et af Gorbacovs kulturelle tøbrudsinitiativer, og har netop nedsat en »konfliktkommission« der skal søge at bringe de hen mod et halvt hundrede film frem, som gennem de sidste tyve år er blevet henlagt af (kultur)politiske grunde. Han har for nylig afsluttet filmen *Farvel*, påbegyndt af hans afdøde hustru Larisa Sepitko, om hvem han også har lavet et dokumentarisk portræt.

Selv lægger han især vægt på, at *Gå & se* munder ud i, hvad han kalder en tragisk eller kompliceret optimisme: I slutscenen står drengen, der har været gennem alle tænkelige rædsler, og ser på billedet af Hitler Befrieren. Mens der for hans indre blik — med et kunstgreb der i lidt for høj grad er styret af en suverænt alvidende fortæller — passerer dokumentariske optagelser af Hitlers krig og karriere forbi, rullende baglæns tilbage i tiden,

skyder han igen og igen. Men da han til sidst når til begyndelsespunktet, holder han inde: Han kan ikke skyde på billedet af den lille Adolf på moderens skød. Og mens det sublime *Lacrimosa* fra Mozarts *Requiem* lyder, slutter han sig til partisanerne, der drager bort gennem skoven. Flori besvarer altså sin meningsløshed, livet kan fortsætte.

Men over for denne smukt konstruerede, mens også lovlig kalkulerede morale med al dens Sovjet-konventionelle opbyggelighed, står værkets egen kunstneriske kraft, der vidner om et engagement og en vildskab der kun er underlagt dramatisk og visuel kontrol. Klimov fortæller med en fuldkommen beherkselse af de filmiske udtryk, med den ukunstlede plasticitet og sanselighed som har en tradition i russisk film siden Dovzenkos berømtelige *Jord*. Fortællingen bevæger sig gennem forløbet ved stadig at fastholde den fysiske verden: Drengen der graver i sandet efter den døde tyskers gevær, moderen der kommer med øksen, tvillingepigernes lyse henrykte ansigter, den store keddel der skal skures indvendig, eksplosionerne mellem de høje granstammer, ligene bag huset, muddersøen, den afrevne fod. Og samtidig isprænges den naturdampende realisme en symbolsk kvalitet med et par hemmelighedsfulde motiver: Det tyske rekognosceringsfly der som en dødsvarsler, lurende sort fugl svæver over landet, og den hvide stork der går omkring i skoven: Storken bringer jo børn og lykke, forklarede Klimov, og den er også Hvideruslands nationalfugl, men dens tilstedeværelse her er et billede på en verden der er gået af lave — storke holder ikke til i skove!

Filmens store scene (der varer en halv time) er skildringen af det tyske overfald på landsbyen Perekhodi. Klimov peger selv på Hieronymus Bosch' helvedes-visioner som inspiration til scenen, der er skabt af en mester der kan sætte himmel og jord i bevægelse: Det er et rædsels-panorama, hvor et halvt hundrede SS-folk iscenesætter afbrændingen af landsbyen og alle dens beboere som et grandios stykke markedsunderholdning med groteske detaljer som den overordnede officers lille abe, der bringes i sikkerhed under en hjelm mens børnene skrider inde i det brændende forsamlingshus, og elskerinden der gnasker krebs i bilen mens den russiske kvinde bliver voldtaget. Det er dødens cirkus og det er ikke mindre uhyggeligt ved at være skildret med forfærdelig skønhed. Ilden kaster sine gnister ud i dette helvede med pragtfuld effekt mens røgen buldrer besværgende og bødlerne kredser om deres infernalske henrettelsesplads som indelukket i ondskabens magiske kreds. Drengen er det målløse vidne, der kan sige med Jobs Bog: Jeg alene udslap for at jeg kan fortælle dig det.

Peter Schepelem

HISTORIEN OM PINKY

Ballerup Boulevard

Danmark 1986. Metronome Prod. v/Tivi Magnusson, Film-instituttet v/Ida Zeruneith. Instr. + Manus: Linda Wendel. Foto: Anja Dalhoff. Klip: Stefan Henszelman. Musik: Elizabeth Gjerluff Nielsen. Scenograf: Poul Dubienko. Kostumer: Karin »Trille« Høj. Medv.: Stine Bierlich (Pinky), Anja Kempinski (Janni), Anja Toft (Eva), Pelle Poppel (Mik), Morten Grundwald (Ralf), Helle Hertz (Mona), Kenneth Jørgensen (Ricky), Mika Heilman (Lis), Allan Olsen, Otto Brandenburg, Edward Fleming (Chaufføren), Ole Ernst (læreren).

Dansk på en god måde, det er Linda Wendels debutfilm. Et portræt af en ung pige, en udviklingshistorie i få, sikre penselstrøg, om at modnes lige dér, hvor de egne ben skal bære, og accepten — kærligheden — fra kammerater og forældre skal bære over. Hvor følelser ikke vises (og heller ikke kan skjules) og trøstens ord ikke udtales af frygt for at falde igennem. Og hvor de sjove ting er allersjovest, at lægge bånd på sig selv skal læres.

Den tidlige ungdoms sørgmuntre år med disse ærkedanske forældre, der ikke forstår et kvidder, er den røde tråd i de sidste 15 års danske film. Gud, hvor vi kender det efterhånden fra Malmros' drenge i Århus, Augusts drenge i Brønshøj, Flemings drenge i hovedstadens nordlige provinser. Det er meget dansk. Men da ikke alle disse film er uanstændige, er det også noget ægte dansk. Forældrene som Mor og Far Danmark med dynen godt op om ørerne, smørhullet, hvor man høfligt forarges over resten af verden, hvis man skænker den en tanke. Børnene og de unge, der gerne vil gøre oprør og nok skal tilpasse sig det ligeglade og ligegyldige. Lidt smerteligt men allsammen for det bedste. Vi snakker om tingene, hvor andre blot snakker om at snakke om det. På godt og ondt, ægte dansk.

Ballerup Boulevard er mest om piger og er mest lavet af kvinder (foruden instruktøren er over halvdelen af produktionsholdet af hun-køn). Det er dog ikke en kvindofilm. Den handler om piger, ikke fordi de er piger men fordi de er, og den er lavet af kvinder fordi de kan. Så er dén egentlig ikke længere — hvis man skulle bore dybere måtte det være i alle de mange film om drenge og af mænd, men det ved vi jo godt. Forskellen til disse film ligger et andet sted. *Ballerup Boulevard* er — trods titlen — optimistisk.

De småpinlige hverdags-hændelser fra Malmros' film er der næsten ingen af. Det forkvaklede forhold mellem forældre og børn og kammerater fra Augusts film ses kun i periferien. Det litterære drama og den skæve nyfikenhed fra Flemings film ses slet ikke. Det bærende er hverken situationsagttagelser, psykologisk dybdeboring eller skæbnens (u)be-



lejlige mellemkomst. Ikke smerte og nederlag, »den svære tid«, men overvindelse og udfoldelse. En film, der sprudler af liv.

I begyndelsen er der fest i hjemmet. Far tilbyder halvfuld en tudse til den, der klarer turen på en planke over svømmepølen. Balance er sagen, og filmen holder balancen, styrer udenom de oplagte faldgrupper og de nemme løsninger. Til gengæld styres der udenom, så man godt kunne ønske lidt mere konfliktstof. I lige linie, Wendels vellykkede afgangsfilm fra Filmskolen, havde en hårdt optrukket, stærk konflikt. Jens Okking som en afgrund af smagløshed, en flosset handelsmand, der tryner konen (Lene Tiemroth) og bag den grimme facade vil i seng med hendes mindreårige datter (Stine Bierlich). Personerne genkendes på overfladen i *Ballerup Boulevard*. Far (Morten Grundwald) med hjemmebar, drikkebrødre og et lastbil-transportfirma på vej nedenom og hjem, mor med regnskaberne som ikke længere kan sminkes og en måned i Horserød for forsøget, »den går hurtigt«, siger far og langer snackposer til børnene og en ramme bajere til vennerne.

Men ekstremerne er udeladt, konflikten er normaliseret, det betændte er vendt til sin modsætning. Mor er stærk og kan klare tingene, selv om det gør ondt. Far er god nok, faktisk er han netop derfor ved at være filmens mest spændende figur, ikke mindst i kraft af Grundwald. I starten en buldrebase med anlæg til afstumpethed, men gradvis vokser de menneskelige nuancer frem og afdækker følsomhed og sårbarhed bag ølvom og det-går-nok falbelader. Ligesom blandt de unge viser man heller ikke i hans verden følelser og snakker ikke om dem — men de er der lige så vel. Blot i et glimt ses hans ansigt, da datteren er blevet droppet af veninderne, hun sidder på sit værelse og han kikker ind, hvad er der i vejen?, skrid, råber hun, han kikker en gang og nikker halvt som for sig selv. I det glimt ser vi, at han forstår hende fuldstændig og føler med hende, selv om han ikke kan

vide hvad der er sket.

Det er en historie om isen, der brister, men hvor man hiver sig op ved håret. Velstand giver tryghed, men det er i modgangen, man vokser. Ikke at man skal opsøge modgangen, den skal nok komme af sig selv, man skal bruge den til at udvikle sig. Pinky, i Stine Bierlichs nuancerede og naturligt ligefremme figur, prøver at holde masken overfor kammeraterne, da forældrene går fallit. Hun kommer ud på begyndelsens planke, og vaklende holder hun balancen gennem skærmyslerne med kammerater og forældre, skiftevis aggressiv og tillukket i sit forsvar, indtil en af veninderne vender tilbage og der kommer sus i skørterne igen. Efter prøvelsernes tid er familien genforenet til Johnny Reimer-bal i forsamlingshuset, og Pinkys band, der har lånt filmens navn, spiller med applaus til skoleballet. Nu er hun stærk og vil prøve at trøste den veninde, der svigtede helt. Men hun har sin egen udviklingshistorie, og det er en anden historie.

God velanbragt optimisme. Ikke kun i story og personer, men også vurderet som ungdomsfilm for unge, pædagogisk set om man vil. I debatten om de rollemodeller, som actionfilm og sådan noget kan tænkes at påvirke specielt ungdommen med, er nok en tendens til at sætte actionens modsætning op som et alternativ, det let ender i passivitet, lad behandler-samfundet klare ærterne. *Ballerup Boulevard* er fuld af aktivitet — også i personernes almindelige adfærd. Der er fest hver andet øjeblik, og hvad enten det er Johnny Reimar (tænk at have selve guruen med!) eller det er Ballerup Boulevard, der spiller op, så er der en livsglæde, som forplanter sig til publikum. Også i kraft af humoren, ikke så meget vitser som underfundighed — som når vi (efter behag) kan grine ad Reimars tjumfaldere og samtidig føle varmen fra vores venner i salen, oppe på lærredet.

På godt og ikke ondt, ægte dansk.

Kaare Schmidt

TRIADERNES NAT

Chinatown bløder (Year of the Dragon) USA 1985. I: Michael Cimino. M: Cimino, Oliver Stone. F: Alex Thomson. Kl: Françoise Bonnot. Mu: David Mansfield. P-design: Wolf Kroeger. Medv: Mickey Rourke, John Lone, Ariane, Caroline Kava.

Det går hedt til i Chinatown. Det er blevet værre i den senere tid, og det skal blive værre endnu før vi finder ud af hvad der ligger bag og ondt udryddes. Med ondt skal ondt fordrives.

En af bosserne i Chinatowns underverden begravnes med optog og festfyrværkeri, mens en italiensk småhandelnde myrdes i en sidegade. Den dag indtager to nye bosser deres positioner. Den ene er kineser, hedder Joey Tai og er nøglen til »hvad der ligger bag«: den kinesiske forbryderorganisation Triaderne opgør med den italienske mafia ovre i Little Italy. Det gælder New Yorks heroinmarked, magten til at kunne sælge direkte til de sorte og puertoricanerne, og det gælder om at slå til hurtigt, før vietnameserne får etableret sig. For Joey Tai gælder det også magten over Triaderne.

Den anden boss er hvid, af polsk afstamning, og han er den nye politichef for distrikt Chinatown. Stanley White skal rydde op, det er skidt for byens rygte, at turister fanges i krydsild på gaderne. Men i det lange løb er korruptionen stærkere, han får ordre til at holde igen, gør naturligvis det modsatte. Det er krig, siger han, jeg vil ikke tabe p.gr. af politik — det er Vietnam om igen, vi mangler viljen til at vinde.

»Kriminalitet er en sygdom. Mød helbrederen«, lyder slaglinien til *Cobra* med Stallone. På et skematisk plan er det samme historie i *Chinatown bløder*, de sidste 15 års politifilm-klicheer tilsat Vietnam-syndromet. Det er her hentet fra Robert Daleys roman (1981) og formentlig fastholdt af Ciminos medforfat-

ter på manuskriptet, den rædselsfulde Oliver Stone (*Salvador* samt manus til *De Palmas Scarface* og Alan Parkers *Midnight Express*). Klicheerne kan ikke undgå at trække ned, men Ciminos ærinde er tydeligvis et andet end politifilmens, og hans visuelle ekvilibrisme er heller ikke typisk.

Som i hans to foregående film, *Deer Hunter* og *Heaven's Gate*, er det centrale indvandrerne, minoriteterne, og deres skæbne i den smeltedigel, der er USA — denne gang



kineserne, der trællede på den transkontinentale jernbane og ikke fik lov at deltage i indvigelsen. Deres forbrydersyndikat repræsenterer både den oprindelige kultur — Triaderne har en tusindårig tradition bag sig — og tilpasningen, udnyttelsen af de kriminelle muligheder i God's own country. White ser kun det førstnævnte, ikke det sidstnævnte. Som

polak ser han sig selv som »ægte« amerikaner og er blind for sin racisme: Vi tabte i Nam, fordi I er smartere end os, men nu er vi i min jungle ... siger han til gule amerikanere i Chinatown. Han har derfor ingen skrupler ved at udnytte en kvindelig kinesisk TV-reporter i sit private korstog. Eller ved at lægge an på hende; da hun omsider giver efter bekræfter det kun hans foragt. Tracy Tzu er 3. generations amerikaner og repræsenterer tilpasningen til det hvide USA, forkastelsen af den etniske identitet. Men White fremprovokerer hendes etniske stolthed, og hun konfronterer ham med hans racisme, mens katastroferne vælter ind over ham — han suspenderes, hans kone forlader ham, hun myrdes og hans korstog er skyld i det. Selv om han får sin mand i the last showdown, er det hans etniske identitet, der har problemer. Chinatown summer videre.

Det er en god udviklingshistorie, støttet af gode asiatiske debutanter og løftet af Mickey Rourke, hårdkogt, charmerende og lige så pludseligt et sårbart menneske lige ud af hverdagen, helt nede på jorden. En særegen præstation, på niveau med Ciminos sprængfyldte bredformatbilleder, der er hensynsløst ligeglade med senere salg til TV. Der arbejdes i flader som var inspirationen gammel kinesisk billedkunst uden dybdeperspektiv, indendørs fungerer vægge anmassende som lofterne i *Citizen Kane*. Selv trappen mellem *oppe* og *nede* i Joey Tais bagbutik er nærmest lodret, New Yorks skyline er nærmest klæbet på panoramavinduerne over det næsten lodrette gulv i Tracys high tech lejlighed, osv.

Det er eventyrligt flot og minder om hvor sjælden, personlig billedstil ellers er. Filmen har som nævnt svagheder, men alligevel er det en rigtig film-film. Enfant terrible og geni — Cimino er det nærmeste på en arvtager for Orson Welles til dato. Kaare Schmidt

SOFT MOVIE

Coca Cola Kid (The Coca Cola Kid) Australien 1985. I: Dusan Makavejev. M: Frank Moorhouse. F: Dean Semler. Medv: Eric Roberts, Greta Scacchi.

Dusan Makavejev har taget flere interessante tilløb til at blive en virkelig god instruktør siden han for knap 20 år siden fik et internationalt gennembrud med *En erotisk affære*, lavet i hjemlandet Jugoslavien. Han præsenterede her de elementer, som også har præget den håndfuld film, som han med store pauser har fået realiseret siden: *Ubeskyttet uskyld*, *Organismens mysterier*, *Sweet Movie*, *Montenegro*. Hans trick er Ejzenstein'sk montage i ironisk variation, hvor uforenelige elementer

forenes med dialektisk humor, dertil en udtalt sans for den bizarre detalje og den groteske happening og sidst, men ikke mindst, en særlig glæde ved kvindekroppens sensualitet: Lige siden *En erotisk affære*, hvor hans kone som en anden Olympia strakte sig nøgen på sengen i selskab med en sort kat, har hans film åndet af erotisk vitalitet. Hans nye film, der er optaget i Australien, er et umiskendeligt Makavejev-værk. Her er kuriøse elementer sammenbragt i sarkastisk kontrast: *The Coca Cola Kid*, Eric Roberts som den uovergæede salgs-promoter fra moderlandet, kommer til kænguruernes lettere desorganiserede hjemland for at hjælpe den stedlige Coca Cola-filial til bedre resultater. Men denne ulastelige missionær, som

vil påtvinge verden Coca Colas samfundsorden, bliver selv offer for verdens uorden — personificeret i Greta Scacchis indbydende og aflædte skikkelse. Der er tilløb til en sjov satire om amerikansk softdrink-imperialisme set som billede på noget mere alvorligt, men efter nogle veloplagede begyndelses-sekvenser tynder ideerne ud. Bedst er de pudsige indfald — den sårende kænguru der bringes på hospitalet pr. dobbeltdækker, musen i skoene, pigen som forførende julemand der leger julelege i dundyrerne. Makavejev har sit særlige talent i behold for at mixe sex og politik i en kuriøs cocktail, men smagen er lidt fad.

SUND SJÆL I SYGT SAMFUND

For enhver pris (Plenty) USA 1985. I: Fred Shepisi, M: David Hare, F: Ian Baker. Kl: Peter Honess. Mu: Bruce Smeaton.

David Hare vil herhjemme være kendt fra filmen *Wetherby*. Fra skuespillene »Fanshen« (Team Teatret) og »Teeth'n' Spiles« (hans Janis Joplin-legende, opført på Det Danske Teater). Endelig fra den tekst, der ligger til grund for Fred Schepisis *For enhver pris* med Meryl Streep i centrum. Den havde sin urpremiere på Londons National Theatre i 1978, hvor det var Kate Nelligan, der spillede rollen som Susan Traherne — og hun gentog præstationen med sin karakteristiske indædte energi, da stykket åbnede i New York i 82. Herhjemme var det Lene Tiemroth, der spillede rollen i Folketeatrets opsætning af »Vi bliver rige« i 80, og hun mopsede stykket sønder og sammen: Den vitale pointe i teksten — at Susan vil det hele, at hun ikke helmer for hun har udfordret omgivelserne til det yderste — blev væk i et fortrædeligt surmuleri.

»Plenty« hedder original-titlen — og skuespillet handler, på den ene side, om den velstand, den bølge af overflod, der skyldede ind over den vestlige verden for at kulminere i 60'erne. David Hare fortæller om denne udvikling i et dusin situationsbilleder, spændende fra den engelske undergrunds-krig i Frankrig 1943 via Suez-krisen frem til 60'ernes åndelige opbrud. England er skuespillets ene hovedperson. Det ekstreme udtryk for en civilisation, der har sat sin menneskelighed over styr under forsøget på at befæste sin magt.

Skuespillets anden hovedperson er Susan, som 17 år gammel sættes ind som kurer for den engelske frihedskamp i Frankrig. Her oplever hun de få øjeblikke, hvor man kan føle sig som del af et offerberedt sammenhold. For Susan bliver krigs-oplevelsen bestemmende på godt og ondt. Isolationen, angsten for at give sig til kende over for sine medmennesker, bringer hun med sig fra det hemmelige undergrunds-arbejde. Samtidig bliver besættelsen og befrielsen målestok for hendes ønske om livs-intensitet, medleven. Efterkrigs-årenes materielle boom udgør for hende et fængsel af åndelig armod. Susans manisk opstemte, livshungrende og desperate kamp mod dette »establishment« er den anden side — undergrundsbevægelsen, om man vil — af handlingen i »Plenty«.

England og Susan — det er de to faktorer, der bestemmer spillet. Og Fred Schepisi har haft de muligheder, teatret ikke havde, for at trække Storbritanien i forgrunden. Han har tacklet opgaven rimelig pittoresk, ikke mindst i de scener, der skal formidle overgangene mellem skuespillets optrin. Det underklasse-

miljø, Susan konfronteres med, da hun beslutter, hun gerne vil have et barn med små-svindleren Mick (spillet af pop-stjernen Sting), fortrænges af filmens meget »kultiverede« billed-dækning. Og det er helt karakteristisk, at den scene i skuespillet, der finder sted i et mørklagt rum efter en begravelse, af Schepisi er splittet op og flyttet til eksotiske, orientalske kulisser. Englands nedtur er i højere grad blevet en dekorativ baggrund end en beklæm-mende virkelighed.

Så spillet står og falder med Meryl Streep, som det i øjeblikket er blevet mode at skyde på for hendes »konstruerede«, køligt intelligente rolle-studier. Hvad der, i denne sammenhæng, er vildt uretfærdigt. Det er Streep, der om nogen holder sammen på filmens 20-årige udviklings-historie: Sårbar, bevæget, stedse registrerende og reagerende er hun dens egentlige eksistens-berettigelse. Nelligan var mere *tough*, sundere om man vil. Men hun havde også den afgørende styrke at have forfatteren selv som instruktør. Hvor Schepisi nærmest synes at tage afstand til Streeps figur i filmens sidste scener. For David Hare er det noget grundlæggende i tekstens opbygning at vise Susans utilpassethed som en sund reaktion på en syg samfunds-udvikling. Mens det britiske imperium går ad helvede til, fastholder hun sin personlige integritet i et stædigt oprør mod omgivelsernes bevidstløse materialisme. Når diplomaten Darwin (John Gielgud, så vittigt uforskammet som nogensinde) antyder, at Susan ikke er rigtig klog, har ægtemanden Raymond fuld ret til at replicere, at hun »føler stærkt«. Og når ægtemandens overordnede — formidabelt autoritativt fremstillet af Ian McKellen — fremhæver en nobel

optræden som det vigtigste i udenrigstjenesten, kommer han uhjælpelig til kort over for Susans dirrende engagement: Det indekstængte raseri, indignationen i figuren.

Meryl Streep spiller disse optrin, så man ikke bare tror på hende som engelsk - det er det mindste af det hele - men så man hele tiden oplever, hvordan en værdifuld protest bliver stækket, og kvalt af omgivelserne. Hun er ikke udfordrende, hendes harme går snarere indad — erotikken i scenerne med Sting er svalt underfundig, og når hun giver Gielgud det glatte lag er det som at se ham torpederet af et isbjerg. Det er højt begavet (hvad der som bekendt er noget andet end køling beregning) — intenst, nuanceret og bevægende, netop ved at vise omkostningerne for denne kvindes frihedstrang.

Men det er indlysende, at Fred Schepisi ikke tror på det: at han oplever Susans kamp mod England som et nederlag. Hvad der er et side-motiv i skuespillet — hovedpersonens krigs-dikterede angst for at give sig til kende, hendes stadige væren på flugt — fremhæves næsten traumatisk af instruktionen. Schepisi synes at gøre fælles sag med ægtemanden (Charles Dance), når han kalder Susan »egoistisk og brutal«, fordi hun vil indrette mødre-hjem i deres fælles villa. Filmens sidste scener bliver på den måde et helt unødvendigt opgør med Susans manglende tilpasningsevne: Hvad Streep omhyggeligt har bygget op som protest, bliver i disse optrin hængt ud som neurose — det er ikke fair og en urimelig begrænsning af en fin og sensitiv præstation i en kontroversiel forfatters oplæg.

Henrik Lundgren



FLIC STORIES

Strisser på skråplan (Les Ripoux) Frankrig 1984. I + M: Claude Zidi. F: Jean-Jacques Tarbes. Mu: Francis Lai. **Police** (Police) Frankrig 1985. I: Maurice Pialat. M: Catherine Breillat, Sylvie Danton, Jacques Fieschi, Pialat. F: Jacques Loiseleux. Mu: Henryk Mikołaj Gorecki. Medv: Gérard Depardieu, Sophie Marceau (foto t.h.), Richard Anconina, Sandrine Bonnaire.

Maigret ville sandsynligvis ikke kunne finde sin plads i det moderne franske politi. Skal man tro de senere års bølge af franske »flic stories«, lyder signalementet af vor tids franske gennemsnitspolitimand omtrent som følger: Han er ugift eller enkemand — og har altså ikke som Maigret en viv, der sætter lune tøflerne frem, når gemalen vender træet hjem oven på dagens kamp for lov og orden — er oftere klædt i læder- end i tweedjakke, har skiftet Maigrets uundværlige pibe ud med Gauloises eller Gitanes, tilbringer mindre tid bag skrivebordet og i selskab med psykologiprofessorer end på gaden, og lever i øvrigt i en slags symbiotisk forhold med kriminelle og ludere i en lukket verden, hvor det ikke altid er til at skelne grænsen mellem lovens håndhævere og dens overtrædere.

Det bemærkelsesværdige ved de nyere politifilm er netop, at de på den ene eller den anden måde sætter spørgsmålstegn ved »le flic« som repræsentant for ordensmagten. Hvis han overhovedet beskæftiger sig med at jage forbrydere, sker det som oftest ved tvivlsomme metoder — enten bankes tilståelsen frem, eller også »køber« man tips om de store fisk ved at vende det blinde øje til småforbryderens forførelser — men undertiden fremstilles politiet også blot som korrupt og/eller hårdtslående, uden at dette kan retfærdiggøres med kampen for at genetablere ro og orden. Disse lidet flatterende politiporætter er naturligvis i vid udstrækning blot franske versioner af Clint Eastwood'ske og Charles Bronson'ske politiskikkelser, og ligesom disse afspejler de vor tids udbredte mistillid til ordensmagten, samtidig med at de iscenesætter tidligere tiders »lone ranger« i et nutidigt storbymiljø. I forskellige afskygninger findes de i en lang række nyere franske voldsprægede actionfilm, der (som regel af gode grunde) ikke har fundet nåde for danske importørers øjne. Titlerne taler næsten for sig selv: *La balance* (Politistikkere), *La guerre des polices* (Politikrigen), *Legitime violence* (Legitim vold), *Parole de flic* (En strømers æresord), for blot at nævne nogle få af dem. Den lidt anløbene ordenshåndhæver optræder dog også i andet end rene voldsfilm. Han er således tillige at finde i Claude Miller og Claude Chabrols nyere film *Mistænkt* og *Et lig for meget*, og helt centralt står han i to nye film på det danske biografrepertoire: Claude Zidis *Strisser på skråplan* og Maurice Pialats *Police*, der på vidt forskellig vis fortæller om politifolk, som krydser grænsen og træder ind i de kriminelles verden.



Trods sit alvorlige emne — korruption i politiet — er *Strisser på skråplan* en fornøjelig farce. Man skal hverken lade sig skræmme af instruktørens tidligere forkærlighed for »de underbegavede«, hvem han har viet adskillige værker, eller af den lidt utålelige danske »Strisser«-titel.

Den midaldrende politimand René (rollen er formstuet til Philippe Noirets trinde korpus) har efter 20 års tjeneste i samme parisiske kvarter oparbejdet et indbringende system af tjenester og gentjenester i forhold til kvarterets småforbrydere. Mod betaling i form af gratis måltider, farvefernsyn, steroeanlæg, bedekøller, totalisator tips og gode francs-sedler ser han igennem fingre med det meste — desuden er fængslerne overfyldte, og kvarterets kriminalstatistik ville blive belastet, hvis der skete for mange anholdelser, så alt i alt fungerer arrangementet til alles tilfredshed. Efter et mislykket forsøg på at rulle en alfons bliver Renés makker imidlertid taget, og han får en ny, den unge ærgerrige François (spillet af den bemærkelsesværdigt blåøjede Thierry Lhermitte). François er direkte importeret fra Epinal (Frankrigs svar på Nørre Snede) — han hverken ryger, drikker eller går med piger (til at begynde med i alt fald), men læser straffeloven med stor nidkærhed og stræber efter en dag at blive politikommisær. Renés fortvivelse kender naturligvis ingen grænser, men med hjælp fra sin veninde, ex-luderen Simone, der kender mænds psyke bedre end nogen psykiater, lykkes det ham omsider at få François til at »komme til fornuft«, og lige så stålsat denne tidligere var i sine karriereambitioner, lige så skrupellos bliver han på korruptionens overdrag.

Det hele serveres med tillempet musette-musikledsagelse, som i forening med en ægte montmartresk billedside, der næsten får tilskuerens næsebor til at vibrere af imaginære metrolugte og den særegne hørn fra de overfyldte parisiske rendestene, giver filmen et umiskendeligt præg af fransk familieunderholdning, når den er bedst.

Helt i overensstemmelse med originaltitlen *Les Ripoux*, der er skabt ved, at man har byttet om på stavelserne i det franske ord for korrupt (»pourri«), vender filmen op og ned på gængse moralbegreber, og det er ikke mindst den totale amoralitet, det gør denne farce så dejligt forfriskende.

Maurice Pialats *Police* er emneslægtsskabet til trods nærmest *Les Ripoux*'s dimentrale mod-sætning. Pialat, der har slået sit navn fast som specialist i psykologiske dybdeportrætter af vor tids »misfits«, gør ingen undtagelse med denne film, hvis undertitel kunne være det pessimistiske Chardonne-citat, som hovedpersonen fremsiger: »I bund og grund er alting forfærdeligt«.

I en nøgen og usminket stil, der nærmer sig dokumentarfilmens præsenterer Pialat os for kriminalassistent Mangin (Gérard Depardieu), der i sit arbejde ikke er bange for at købslå med småforbrydere, men som bliver voldelig, hvis han tირes. I fritiden er hans omgangskreds stort set identisk med det klientel, han møder i sin arbejdstid: narkohandlere, ludere og alfons i det nordafrikansk dominerede Belleville-kvarter i Paris nordlige udkant, samt sagføreren Lambert, der som disse kriminelle faste forsvarer har ét ben i lovens lejr og det andet i forbryderens.

Under sin barske macho-overflade er Mangin en ensom og kærlighedshungrende sjæl, for hvilken kvinde kan vel elske en moderne »flic«? Ved optrævelingen af en narkosag arresterer han den franske pige Noria, der bor sammen med en af de tunesiske narkohandlere. Da hun ved Lamberts mellemkomst igen er blevet løsladt, går han ud med hende, måske i første omgang fordi han håber, at det vil kunne hjælpe ham i opklaringsarbejdet, men affæren udvikler sig til lidenskabelig kærlighed fra Mangins side. Han, der aldrig har elsket før, bliver kluntet og rørende i sin håbløse forelskelse — håbløs er den, fordi Noria, der er en mindst lige så ensom ulv som Mangin selv, udnytter ham til sine egne forehavender med at snyde narkobanden. Hele sit liv har hun løjet, og hun gør det også over for Mangin. Han ved det, og skønt han også ved, at hun vil forlade ham, når hans rolle i hendes planer er udspillet, indlader han sig alligevel på hendes spil og ender med at krydne den hårfine grænse til forbryderværden.

Pialat er ikke de store armbbevælgelsesinstruktør. De største og væsentligste ting siges i de mindste og mest henkastede bisætninger, som det overlades til tilskuerens ånds nærværelse at fange og sammensætte til et helstøbt portræt. Den specielle Pialat'ske fortælleteknik, der udelader alle forklarende elementer og brat skifter mellem scener, der tilsyneladende intet har med hinanden at gøre, stiller også krav til tilskueren, men Pialats puslespil er så blændende udtænkt, at man aldrig bliver træt af at lede efter de brikker, der skal til for at få det hele til at falde på plads. Og de er der allesammen, selv om Pialat ikke leverer færdigpakkede svar. Hans personer er i højeste grad ambivalente: De befinder sig alle i en slags afhængighedsforhold til hinanden, hvor det er umuligt at sige, hvem der udnytter hvem.

Eva Jørholt

DE RIGTIGE MENINGER

Skabt til succes (Power) USA 1986. I: Sidney Lumet. M: David Himmelstein. F: Andrzej Bartkowiak. Kl: Andy Mondsheim. Medv: Richard Gere, Julie Christie, Gene Hackman, Kate Capshaw, E.G. Marshall.

Sidney Lumet, Sydney Pollack og Martin Ritt deles om det urokkelige humanistiske engagement inden for de sidste 20-30 års amerikanske film. Ritt har bevæget sig fra sociale konflikter og stærke viljer til varmen hos det »almindelige« menneske, i en stadig mere forfinet og enkel billedstil (senest *Murphy's Romance* med mindelser om Fords komedier). Pollack har bevæget sig fra stileksperimenter til nærværende par-konflikter i episk stil (senest *Mit Afrika*). Lumet har bevæget sig fra det tætte persondrama til det sociale konfliktstof i en effektiv, prunkløs stil. I *Skabt til succes* så konsekvent at personerne er ved at forsvinde.

Skabt til succes er en kombination af Michael Ritchies *Stem på McKay* (72) med Robert Redford som idealistisk senatorkandidat der høvles til efter salgbare meninger, og Lumets egen *Network* (76) om amerikansk TV som sødsuppe-industri. Pete St. John er PR-manden, der kan sælge hvem som helst som politiker til en hvilken som helst vælgerskare — ved hjælp af markedsanalyse, personinstruktion og TV-reklame. Han kunne lige så godt sælge marmelade, men meningsindustrien giver flere penge. Så dem med flest penge bliver valgt.

Det er ikke et arbejde, der giver venner,

men Pete er heller ikke særlig vennelsæl. Den lille tue under succesvognen viser sig dog i form af det nærmeste Pete kommer på en ven, en ældre ubestikkelig senator, der pludselig på karrierens højdepunkt trækker sig tilbage. Afløseren, en pengemand, der står for alt det den gamle senator kæmpede imod, hyrer Pete. Det hele forekommer nogen uldent, Pete undersøger og opdager at han selv bliver undersøgt; han er selv blevet et objekt på samme måde som dem, han manipulerer. Så starter turen tilbage til den personlige integritet og frem til forkastelsen af mediamanipulationen, til han til sidst tilfreds ser en ung, idealistisk kandidat opnå flere stemmer end pengemanden ved simpelt hen at sige sin oprigtige mening. Man kan snyde nogle hele tiden og alle i nogen tid, men ikke alle hele tiden, sagde vistnok salig Lincoln.

Skabt til succes er et flot, effektivt og sympatisk drama. En kvalitetsfilm. Men — lidt for effektiv, de sympatiske meninger kører på skinner, alting falder nydeligt i hak. Den oprigtige kandidat, der har fået peptalk fra den omvendte Pete, vinder over pengemanden men bliver trods alt kun nr. 2 i det samlede, politiker er han jo ikke. En håbløs millionær, som Pete har promoveret i en anden stat, taber velfortjent. En nogenlunde anstændig kvindelig guvernør i en tredie stat vinder. Præcist vejet retfærdighed og sandsynlighed, som kun en manuskriptforfatter med en analyse af fil-



mens potentielle publikum kan gøre det. En Pete St. John for eksempel.

På den måde skranter slutningen, men problemet ligger dybere i historien. *Network* samlede sit mangesidede drama i to personer, den hæderlige nyhedsredaktør (William Holden) og den beregnende showmaster (Faye Dunaway). *Skabt til succes* har ingen positiv modpol til manden, der har mistet sin sjæl — der er ingen personkonflikt. Selv om Richard Gere for en gangs skyld ikke er så dårlig, så tror mere på at han har mistet sin sjæl end på at han kan genvinde den.

Kaare Schmidt

DE SMÅ, STORE TING

Den søde frihed (Sweet Liberty) USA 1986. I & M: Alan Alda. F: Frank Tidy. Kl: Michael Economou. Mu: Bruce Broughton. Medv: Alan Alda, Michael Caine, Michelle Pfeiffer, Lise Hilboldt, Bob Hoskins, Lillian Gish.

Alan Alda er ikke kun en vittig herre — foran kameraet han er også, i USA, kendt som nuanceret debattør på emner som kærlighed, samliv, kønsroller — og er ligefrem blevet betegnet som feminist, af kvindelige feminister altså. Det var dog før mandebevægelsens tid, nu er mandlige feminister ikke hvad de har været. Men et voksent syn på voksenlivet går vel ikke sådan af mode, film som *En mand med ambitioner* (79 manus, & medv.) og *De fire årstider* (81, manus, instr. & medv.) holder sig stadig friske.

I forbindelse med *De fire årstider* fortalte Alda i et interview i Ms. Magazine (red. Gloria Steinem, juni 81) om titlen og filmens struktur: »Jeg opfatter forår som tiden, hvor nye venner ikke kan gøre noget forkert. Alt er blomster, alle lugter lugter godt. Under sommerens varme sol begynder man at se hinandens fejl: én er krævende, en anden uudholdelig. Om efteråret mister vi illusionerne

om hinanden ligesom bladene falder af træerne. Men nu holder gode venner sammen, det er ikke let at bryde af. Så de tager hinandens irritationer og behov op. Vinteren er den kolde, hårde tid, hvor man erkender at venner må acceptere hinanden som de er; de står ikke til at ændre, og det nytter ikke at gå og brokke sig over dem for sig selv. Enten accepterer man dem på godt og ondt eller man må ud og finde nye venner, forår efter forår.«

Aldas nye udspil, *Den søde frihed*, gennemspiller uden årstiderne samme cyklus, indbagt i en story om en filmpoptagelse. Alda er historielærer og forfatter til en bog om noget amerikansk frihedskamp på egnen. Bogen skal filmatiseres samme sted, men alt er ellers ændret af hensyn til et ungt publikum, som ifølge instruktøren kun vil se oprør mod autoriteter, ødelæggelser og folk der får flået tøjet af. Alda finder efterhånden ud af hvordan han skal lure filmfolkene, så storyen rettes op og alle er glade.

Han danner par med en kollega, og de når i begyndelsen fra »forår« til »sommer«. Så møder han filmens hovedrolle-skuespillerinde og ser i hende sin historieske person, nyt »forår«. Men hun er en helt anden udenfor rollen,

»sommer« bliver snart til »efterår«. Da filmholdet tager bort, finder han ud af, at kollegakæresten også har haft en affære, med den mandlige hovedrolleindehaver. Så bliver det »vinter« og de beslutter at gifte sig.

En sød historie, der foregår om sommeren og som mest gennemspiller sommertemaet, der også er det sjoveste. Det er ikke småting, eller rettere, det er netop småting, personerne lærer om hinanden, de små ting, der enten ikke er til at holde ud eller som går lige til hjertet. Det er din tur til at tømme skraldespanden, den slags. Filmen har et skønsomt udvalg, og som i *De fire årstider* spilles der elegant ud til publikum, jo den kender jeg, så man tager sig i at grine ad sig selv.

Alda kan på en venlig måde vende vrangen ud på sine personer, og især på sig selv, så hverdagens maskespil og krumspring står krystalkart og vittigt afsløret. Uden at være banebrydende filmkunst, så er det alligevel en sjælden kvalitet: publikum inddrages i en dialog, hvor man selv kan lægge til og trække fra. At der er mere at lægge til og trække fra i *Den søde frihed* end i *De fire årstider* bør ikke afholde nogen fra at udveksle erfaringer med en livskunstner.

Kaare Schmidt

FÆLLESKØN PÅ FRANSK

Tre mand frem for en baby (Trois hommes et un couffin) Frankrig 1985. I + M: Coline Serreau. Medv: Roland Giraud, André Dussollier, Michel Boujenah.

I *Hvorfor ikke?* sætte Coline Serreau franske mænd til at vaske op, støvsuge og lave mad, og i hendes seneste film passer de min salighed også børn! Coline Serreau har nærmest gjort det til sin specialitet at vende de traditionelle kønsrollemønstre på hovedet — hun præsenterer dem med modsat fortegn for derigennem at sætte spørgsmålstegn ved deres rimelighed.

Tre mand frem for en baby beretter om de tre inkarnerede ungkarle Jacques, Pierre og Michels møde med Marie. Mottoet i det fælles ungkarlehjem er ellers, at ingen dame må tilbringe mere end en enkelt nat i lejligheden, men Marie kommer til at bo der i hele 6 måneder. Nu skiller Marie sig også ud fra de tre fyres øvrige damebekendtskaber ved kun at være knap et halvt år gammel. En dag står hun simpelthen i en vugge uden for døren med et brev om, at moderen — en af de mange damer på gennemrejse i ungkarlelejligheden — er taget 6 måneder til USA på modeljob, hvorfor hun overlader barnet til den intetanede fader, Jacques. Lige så rædselsslagne som fummelfingrede må de tre »latin

lovers« sætte sig ind i babyspasningens mystik — bananmos, barnebæ, bleer, sutteflasker, skrig og skrål kommer til ganske at overskygge deres øvrige gøren og laden. De sover ikke, arbejdet — og ikke mindst damerne — forsummes, men mod deres vilje og til deres egen store overraskelse falder de én efter én for den lille Marie, som ender med at blive vigtigere end alt det andet.

Så langt er filmen både underholdende og rørende, omend de tre franske fyres forfjamskelse og angst for at vise hinanden og andre deres følelser i forhold til babyen nok kan virke lidt overdrevne set med danske øjne, men på et sydeuropæisk publikum virket det sandsynligvis endnu i dag stærkt at se mænd håndtere babyer med hvad dertil hører. Da Coline Serreau imidlertid til sidst udstyrer Jacques med stor mave og lader ham udtale: »Hvis jeg var Gud, ville jeg skabe Adam ud af Evas ribben. Fra vores ribben kommer der ingenting«, kan man ikke lade være med at udstøde et højlydt suk. Og bedre bliver det ikke, da han senere sætter spørgsmålstegn ved sit hidtidige liv og erklærer: »Jeg vil

vide, hvorfor jeg lever«. Ikke overraskende når han til den erkendelse, at hans »raison d'être« er datteren Marie.

Disse mere filosofiske betragtninger kunne nok være indflettet på fiksere vis — på baggrund af resten af filmens lette komediepræg runger de ud som domkirkeklokkeslag i den tomme luft. Men Coline Serreaus forsøg på at formidle et kønspolitisk budskab via den traditionelle komediegenre er al ære værd, og gennem størsteparten af filmen slipper hun da også hæderligt fra det. Og så er hovedpersonen Marie bare noget af det mest charmerende, der længe er set på film.

Eva Jørholt



SKILSMISSE I 80'ERNE

Alle gode gange to (Twice in a Lifetime) USA 1985. I: Bud Yorkin. M: Colin Welland. F: Nick McLean. Kl: Robert Jones. Mu: Pat Metheny (titelsang Paul McCartney). Medv: Gene Hackman, Ellen Burstyn, Ann-Margret, Amy Madigan, Ally Sheedy, Brian Dennehy.

Harry er 50, så han har ikke så meget mere at forvente af livet. Stabilt familieliv, børnene voksne og flyttet hjemmefra eller på vej til det. Kate sød og fornuftig, efter 30 års ægteskab er der ikke så meget gnist, men tryghed er heller ikke at foragte. Hun har strikket ham en cardigan til fødselsdagen og bliver hjemme hos fjernsynet, da han går ned på den lokale og får en til næbbet med vennerne. Der er også en ny servitrice.



I begyndelsen går det i det skjulte. Men de opdages og Harry må vælge. Han vælger Audrey, thi »det er lang tid siden, jeg ikke vidste hvad dagen ville bringe.« At fortælle det hjemme er sværere, Kate bryder sammen og børnene presser på, familien må bevares. Harry vil ikke volde smerte, men Audrey har været turen igennem: smerte kan være nødvendig for at ruske op i tingene. Harry står ved sin beslutning.

Alle gode gange to er smuk og nuanceret, kommer hele vejen rundt, griber og rører undervejs. Scenen, hvor Harry fortæller Kate sin beslutning, er et under af ømhed, sårbarhed og sårhed. »Vi har udviklet os væk fra hinanden«, Kate kan ikke acceptere det, hun har indrettet sig på ham i 30 år, føler sig kasseret. Men Audrey har ret i det med smerten. Filmen skifter fokus fra Harry til Kate, der lukker sig inde i sig selv, afviser børnenes forsøg på hjælp — »kan I ikke se, jeg er dybt såret« — men vokser ud af nederlaget. Efter datterens bryllup til sidst er det Harry der går væk alene, lidt ensom forekommer det. En lidt underlig slutning, der måske skyldes, at der ikke er gjort helt nok ud af Audrey. Men

det er mindre ting i en ellers perfekt genemspillet hverdagshistorie.

Netop genemspillet. Skuespillerpræstationerne er ikke klippet i småstykker, hver især får lov at spille situationerne igennem og de han, ikke en falsk tone er der. Ligeledes er de nemme løsninger undgået, uden at der af den grund svælges i pinlige situationer. Det er en historie om at vokse og udvikle sig — efter man er afskrevet eller har afskrevet sig selv — og det ligger der en sund optimisme i.

Bud Yorkin har mest arbejdet med TV, siden han for næsten tyve år siden fortalte en lignende historie i vittig og præcis komedieform. I *Skilsmisse på amerikansk* er parret (Dick Van Dyke og Debbie Reynolds) noget yngre, de forsøger sig i 60'ernes eksperimenterende ånd med nye partnere, men ender med at finde sammen igen til slut, hvor de genoptager indledningens skænderi. De var det ambitiøse forstadspaar med alle statussymbolerne, der stod i vejen for følelserne. Harry er skifteholdsarbejder, Kate deltidshjælp i en frisørsalon, svigersønnen arbejdsløs. Almindelige folk, der har til dagen og vejen og ikke til eksperimenter for eksperimenterens skyld. Til gengæld evner de at tage hånd om tilværelsen, også når de bryder den op. De to film er formelt et skift i genrer, men de er mere end det. De er fra to forskellige tidsaldre.

Kaare Schmidt

Kunsten at bevare film

Da filmarkiverne var unge var det vigtigste for dem at få lagt hånd på så mange film som overhovedet muligt og man måtte se stort på kopiens tilstand. Men efterhånden har man kunnet gå over til næste fase, som ikke er mindre spændende, om end mere langsommelig og bekostelig. Foruden indsamlingen, der naturligvis aldrig stopper, men som er kommet i fastere rammer ved aftaler med producenterne, helliger arkiverne sig i stigende grad restaurering af filmene, således at de fremtræder i så autentiske udgaver som muligt.

I lange af de film, der ligger i alverdens filmarkiver, foreligger nemlig kun i lemlæstede versioner, klippede og forkortede, fordi ingen anden kunststarts værker er blevet så maltrakterede og skødesløst behandlet som film.

Men der er mange problemer involveret i filmrestaurering, og i de senere år er disse til konstant debat i filmarkivkredse. Under »Festival of Festivals« i Toronto i september sidste år havde man organiseret en serie, »Open Vault«, hvor der var lejlighed til at se en række genopstandne klassikere som *Way Down East*, *Peter Pan* (fra 1924), *Intet nyt fra Vestfronten*, *Becky Sharp*, *The Life and Death of Colonel Blimp* og vor egen *Jeanne d'Arc*, som i øvrigt blev seriens største publikumsattraktion. I tilknytning til serien var arrangeret en panel-diskussion om »The Art and Ethics of Film-preservation«. Og ved filmarkivernes kongres i Canberra i april i år havde man foranstaltet et tre-dages symposium over samme emne.

Der er to sider af filmbevaringen. Den tekniske og den redaktionelle. Om den tekniske kan der ikke opstå så megen uenighed. Teknisk skal man stræbe efter at fremstille kopier, hvor lyd og billede er så tæt på originalen og hvor følgerne af slid og beskadigelse fjernes så vidt som det overhovedet er muligt.

Det er i den redaktionelle filmbevaring, at problemerne ligger. Ved symposiet i Canberra fremlagde lederen af det australske filmarkiv, Ray Edmondson, således et forslag til en »Restoration Code«, hvori det hed:

»Redaktionel restaurering (eller rekonstruktion) er den proces, hvorved man manipulerer med elementer af bevaret filmmateriale og andre dele med henblik på at frembringe en ny version af en film, som mere tæt nærmer sig instruktørens oprindelige intention i continuity og præsentation, hvad enten denne version er en komplet og trofast gengivelse af den originale continuity eller præstation eller ej.« Omend man nok kan honorere de agtværdige intentioner bag dette forslag, må man nok have lov at finde det betænkeligt.

Men kompleksiteten i problemet kan må-



Lillian
Gish

ske bedst belyses ved en række eksempler. Det klassiske er naturligvis *Greed*, som da den nåede frem til premiere i New York i 1924 så langt fra opfyldte Stroheims intentioner. Men det er den *Greed*, som offentligheden så, ikke Stroheims drøm af en film.

I nyere tid kan man henvise til Viscontis *Ludwig*, som i instruktørens egen udgave varede 4 timer, men hvor release-versionen kun varede 2 1/2 time. Alle interesserede vil naturligvis til enhver tid gerne se såvel Stroheims som Viscontis first cut-versioner, men det var trods alt ikke dem, der nåede frem til offentligheden, og kan de derfor kaldes de originale versioner?

At det kan være problematisk at ophøje instruktørens intentioner som princip for en restaurering, belyses af to eksempler, som filmhistorikeren Raymond Borde fra »Cinémathèque de Toulouse« gjorde opmærksom på i Canberra.

Tyve år efter premieren på *Leve friheden* fra 1932 omredigerede Rene Clair sin film og fjernede i følge Borde alle de poetiske og irrationelle scener, som Clair fandt forældede, for at give sin film nyt liv og ramme smagen 20 år efter, at filmen var produceret. Er det ikke 1932-udgaven af »Leve friheden«, som bør være den definitive?

Bordes andet eksempel, som man nok bør tage med et gran salt, er *Åndeløs*. Godard overskred angiveligt den længde, som producenten havde dekretet. Han fik besked på at forkorte sin film, og for at provokere skar Godard ned ved at klippe midt over i scener og sekvenser. Og det var i den form, at *Åndeløs* fængslede os dengang og inspirerede til et nyt filmsprog. Hvis man nu ville retablere en version i overensstemmelse med Godards oprindelige intentioner, ville man med Bordes ord simpelthen få en ordinær og banal gangsterfilm.

At genskabe film i overensstemmelse med instruktørens intentioner kan således meget vel blive en meget farlig procedure. Man bevæger sig ud på gyngende grund. Det første mål for film-restaurering må være at frembringe versioner så tæt på premiere-versio-

nen, som overhovedet muligt. Herfra kan man så bevæge sig videre mod de ideale tilstande, dvs. man har filmene i flere versioner, men det må først og fremmest blive til benefice for filmforskningen.

Når man f.eks. ved, at Griffith aldrig slap *Way Down East*, men blev ved med at rette i den lige til sin død, er det naturligvis vigtigt for Griffith-specialisterne at kende alle versionerne, fordi de fortæller noget om Griffith og hans forhold til sin kunst. For Truffaut-kendere er det naturligvis lige så vigtigt at kende begge Truffauts versioner af *Ung flugt*. Og på Det danske Filmmuseum vil vi selvfølgelig også bestræbe os på ikke blot at have premiere-versionen af *Ofelia kommer til byen*, men også den let omredigerede version, som Jon Bang Carlsen nogen tid efter premieren fandt frem til.

Men selv om man vil fastholde, at princippet for film-restaurering ikke kan inddrage instruktørens intentioner, men bør holde sig til autenticitet i forhold til premiere-versionen, slipper man ikke for at tage stilling til andre problemer. I 1920'erne og i den tidlige tonefilm var det således både i Hollywood og andre steder almindeligt at optage to eller flere negativer af en film. Et for det hjemlige marked og et eller flere for eksportversioner. Og disse negativer var naturligvis ikke identiske. Hvad der er den definitive version for det amerikanske marked er således nødvendigvis ikke den definitive version for alle os andre. Og hvad er f.eks. den definitive version af *Red River*, som blev optaget med to negativer af klart forskellige versioner, som Howard Hawks godkendte?

Ovenstående har kun skrabt overfladen af et problemkompleks. Går man med i detaljerne er der uendelig mange spørgsmål, som der skal tages stilling til. F.eks. med hensyn til brugen af tekster og stills i manglende pasager.

Og i den sidste ende er målet med enhver restaurering selvfølgelig at nå frem til film, som skal præsenteres for et publikum. Og med præsentationen dukker nye problemer op med hensyn til brugen af musik, som jeg tidligere har strejft, farverne, formatet og hvad angår stumfilm ikke mindst hastigheden, hvor man ikke mere kan følge de gamle tommelfingerregler om, at stumfilm fra før 1925 skulle vises med 16-18 billeder i sekundet og stumfilm efter 1925 med 24 billeder i sekundet. Bl.a. ved man nu, at nogle af Griffiths tidlige film er blevet vist med helt ned til 12 billeder i sekundet.

Der er således flere spørgsmål end svar på film-restaureringens felt. Men ligesom i livet er spørgsmålene oftere vigtigere end svarene. Og ikke mindst derfor er kunsten at bevare film så konstant fascinerende. Ib Monty

*„Mesterlig Woody Allen
... en smuk, optimistisk hyldest til kærligheden“*
Berlingske Tidende

HANNAH OG HENDES SØSTRE

... og deres mænd



**WOODY ALLEN MICHAEL CAINE
MIA FARROW CARRIE FISHER
BARBARA HERSHEY LLOYD NOLAN
MAUREEN O'SULLIVAN DANIEL STERN
MAX VON SYDOW DIANNE WUEST**

Dir. JACK ROLLINS og CHARLES H. JOFFE Produktion SUSAN E. MORSE A.C.E. Chorotograf CARLO DI PALMA A.C.E.
Executive Producer JACK ROLLINS og CHARLES H. JOFFE Producer af ROBERT GREENHUT Skrevet og instrueret af WOODY ALLEN
ORION PICTURES © 1986 Orion Pictures ALL RIGHTS RESERVED

Premiere fredag 26. september
ABCinema - Palads - Palladium