

Den uskyldige troldmand

Steven Spielbergs eventyr og historier



af Peter Schepelern

Hans livs eventyr er allerede en veritabel Hollywood-myte, som spørger i amerikanske instruktør-aspiranters 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 effektivt novellet 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 prisen belønnet 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

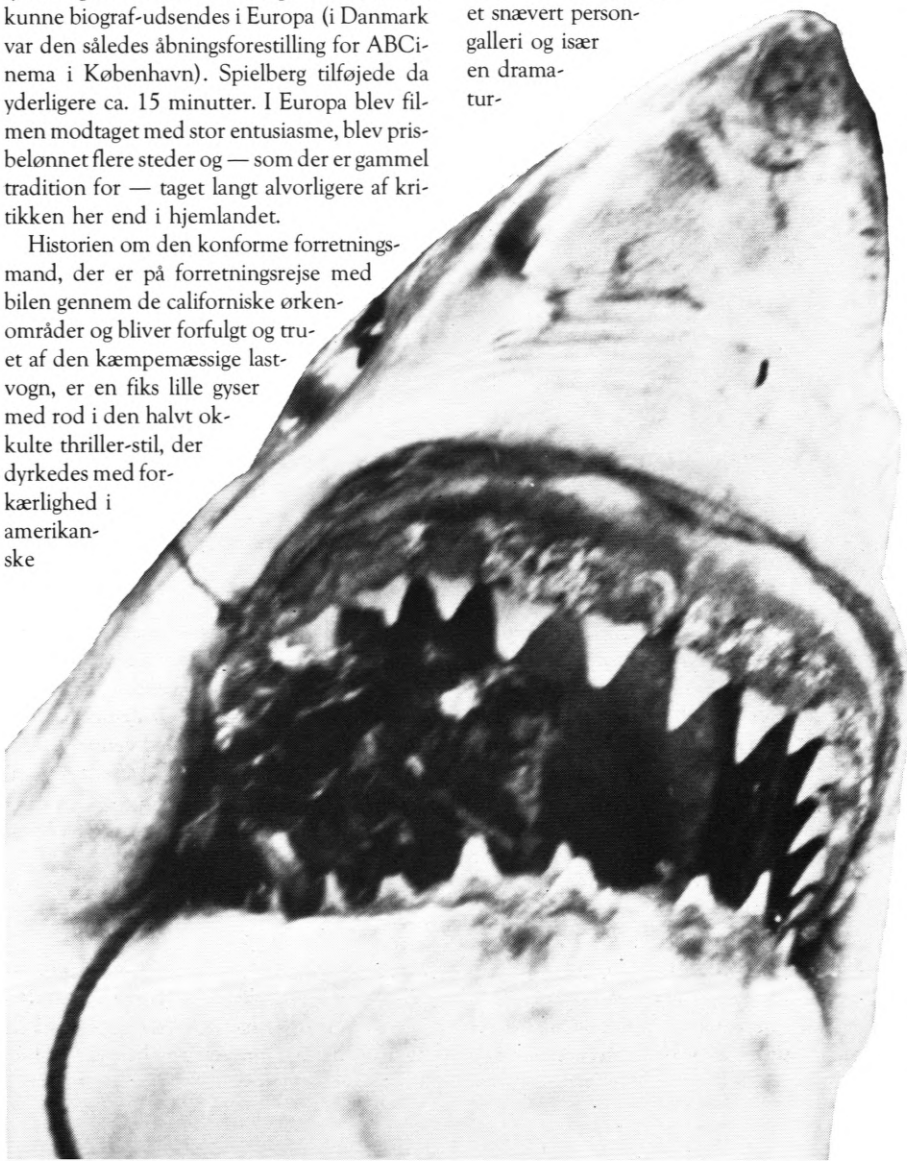
medier i 50'erne og 60'erne. Matheson, hvis novelle filmen følger forholdsvis nøje (bortset fra de tre tilføjede scener: telefonsamtalen med hustruen, episoderne med skolebussen og ved jernbaneoverskæringen) havde netop været leverandør til den typiske tv-serie *The Twilight Zone*, der også siden var 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 drama-

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 Sergent 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 detektivisk 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 hænger ved en badekyst nær Long Island, blev Spielberg med ét slag *the Whiz Kid* par excellence.

Dødens gab var baseret på en succesrig roman debut 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 jagten, hvor tre mand i en båd — politimanden Roy Scheider, hajspecialisten Richard Dreyfuss og den professionelle hajjæger Robert Shaw — kæmper mod hajens irrationelle ondskab.

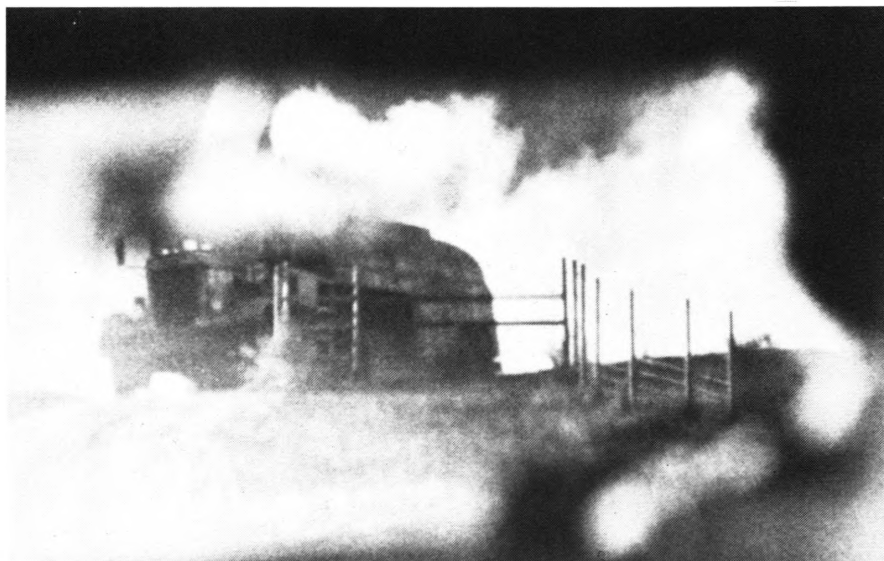
Igen er de mytologiske og bibelske konnotationer åbenbare. Det er en metafysisk djævedyst, ikke med den europæiske traditions faustiske allusioner men med den amerikanske traditions indlysende referencer til »Moby Dick« såvel som til amerikansk malerkunst. Den grådige hvide haj, spillet af plastichajen 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 50er-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*. Henunder: *Sugarland Express*. Næste side: *Dødens gab* — Susan Blacklinie 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 omre-digeret 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 hårtrukken 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 interne 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.

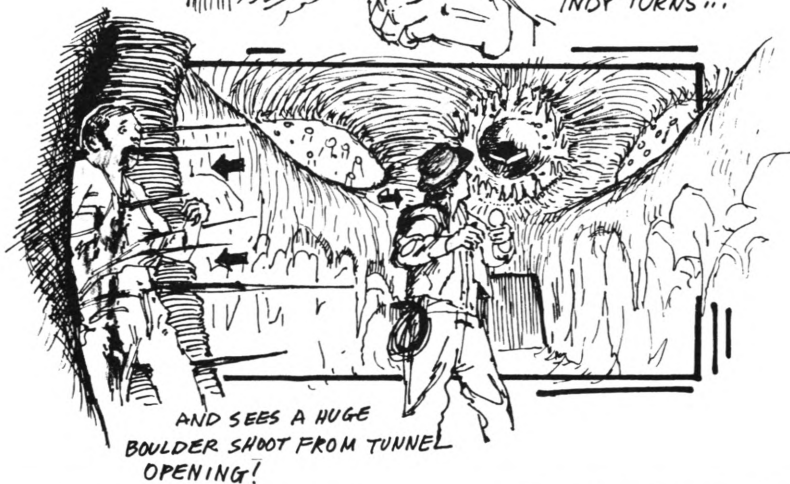
Med *Jagten på den forsvundne skat* (*Raiders of the Lost Ark*, 1981) var Spielberg imidlertid tilbage uden slinger. Filmen var baseret på en idé af vennen Lucas, der i stigende grad foretrak at producere snarere end instruere film. De to venner havde sammen udviklet ideen, mens de byggede sandslotte på en Hawaii-strand, hvor Lucas søgte fred under premieren på *Stjeme krigen* 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. *Stjeme krigen* havde været det bragende come back gennembrud for den adventureprægede science fiction-film: Humor og spænding og special effect-folkenes herligste usandsynlighed 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 lidet 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 fornummede skurke i Cairos bazar, klaret sig ud af en slange-myldrende begravel-seskrypt i ørknen, kæmpet om et fly, haft en dramatisk duel med en lastvogn, sejlet udenpå en neddykket ubåd og overlevet Jehovas straf-fende 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, arriverer 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 stene 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 bjergtet 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 børn) fra de fjerne stjerner kommer ned for at aflægge Jorden et besøg. Øverst ses bjergtet 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 bjergtet.



Til venstre: Jagten på den forsvundne skat blev nøje planlagt inden optagelse gik i gang. Øverst: et udsnit af Ed Verreaux & David Negrons 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' er tv-serien *My Favorite Martian*, men især er det en kristen legende. I *Nærkontakt* havde det store møde til slut karrakter 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 før 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 legetøjselskabets 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 håndlag, 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 Hyams med *Amazing Falsworth*, der var så skræk-indjagende 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 20erne 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 brugtbilssælgere), 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 forstadsfamilien. 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. Henunder: De unge opdagere i *Goonierne*.



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 *Goonieme* (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 ondskabsfuldhed, og *Tilbage til fremtiden* er en formidabelt veloplagt historie med pointer og vid i massevis, men uden den

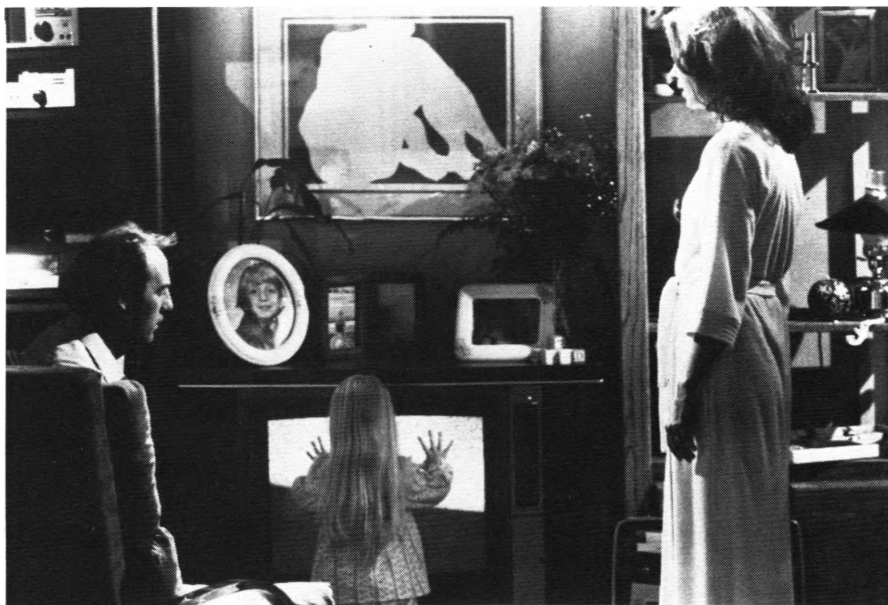
følsomhed som gør de bedste af Spielbergs egne film så tilfredsstillende.

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 orkenkulisse 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 hærskere 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 kløer*), en blæksprutte (Hellmans *Kæmpeblæksprutten*), orme (Liebermanns *Ormenes nat*), bier (Allens *Swamm*), 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 renaissance. 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 selvpeterende 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 fordærves af finkulturelle ambitioner. Men det er først i 60'erne — med film som Arthur Penns *Mickey One* og Lumets *Pantelåneren* — at den prætentiose europæiske eftertæksomhed, 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 Spielberg's 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 biografplæret, fordi de er for korte i formen«. De små fortællinger har den perfekte længde, 23 minutter (lige som Spielberg's 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 berømmelse skyldes musikken til Spielberg's film (alle biograffilmene undtagen *Farven lilla*) og til Lucas' stjernekrigstrilogi. 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 luftmadrasen 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 unaturlig 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 bølge-skvulp.

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 vensæle 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 tause 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. Slutscenerne 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 villdere 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 fortællertechniske 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 uddvidede version, men den står — skønt klart narrativt utilfredsstillende med sit umotiverede brud på fortællingens konsekvente point af view — som en perfekt vignette.

I *Nærkontakt* er hovedhandlingen centreret omkring den gemytlige Dreyfuss som småborgerlig tøffelhelte 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 gennensnitsmenneskes 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 to 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 succerige 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 satire er rettet imod, synes da også lige så meget som selve oplevelsen 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 tørræn, 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 tømmemænd* 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 — Elliots 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 hjem søgende hus-spøgelse, der prøver at besætte hustruen. Også i *Poltergeist* er huset forhekset: Det er enhver ejendomsægters mareridt, kulminerende med at den ellers fortrinlige villa opsluges af intetheden, fordi den krænker kir-

kegården — på sammen måde som krænkel- sen af Pagtens Ark i *Jagten på den forsvundne skat* sætter de straffende ånder fri og en lignende krænkel- se af et gammelt helligt sted er årsagen til det ægyptiske søskendepars uhyggelige mord i *Frygtens pyramide*. *Kærlighed og tømmemænd* 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 fantasiens overdrev og braser tværs igennem huset. For mange år siden afsporedes 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 slæmme *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 30erne. 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 sentamentalitet, enfold og grim 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 infernaliske 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 fare!



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 forsidesbilledet til det populære familieblad *Saturday Evening Post* skabte han især i 40erne og 50erne 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 villahygen til en mere eventyrlig dimension. »Film er drømme, de er fantasi. Det er som en sky over hovedet, en yndig blå og lysørød 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 hævded, 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 ånderverden flere gange i løbet af sit liv.

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-

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 borgerkrigs-epos *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 Vidors *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 barnepige (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 racediskrimination 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 Lænken* 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 medierne, 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 *Rodder*, 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-ghettoernes 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 USA's 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 sværtet 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 *oeuvre*: 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 Eizenstein, 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. Eizenstein 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 ekseptionelle 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, krydsklippet 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 optimisme. 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, at 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 feltpræsten 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 frem sætter 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 tommermænd* — 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.