KOSMORAMA

178 * 32. ÅRGANG * VINTER 1986 * KR. 35

DET DANSKE FILMMUSEUM
Biblioteket

PEGGY SUE * DIANNE WIEST
VIETNAM I USA
KUNSTVIDEO * FELLINI
THÉRÈSE * HANNAH * FANTASIA

I N D H O L D

Klip 4

Portræt — Dianne Wiest — *Henrik Lundgren om den unge karakterskuespiller* 13

I øvrigt medvirker — Marjorie Main — *Den gamle birolleskuespillers bedrifter fremdrages af Asbjørn Skytte & Lars Ølgaard* 44

Værd at se? — Helt på spanden i Beverly Hills; Værelse med udsigt; Stammheim; Down By Law; 9½ uge; Betty Blue — 37,2° om morgenen; Bitter høst 46

Museumshjørnet — Film i arkiv; Eksport af klassikere/*Ib Monty* 51

DET DANSKE FILMMUSEUM
Biblioteket

Nye danske — Mord i mørket; Et skud fra hjertet; Barndommens Gade; Walter & Carlo — Yes det er far; Valhalla 8

Hannah — Den lille film og den store kunst — *Woody Allens Hannah og hendes søstre vurderes af Steen Salomonsen* 11

Thérèse — Troens galskab — *Martin Drouzy analyserer Alain Cavaliers nye film* 14

Peggy Sue — Ved nærmere eftertanke — *Francis Coppolas begavede komedie/Kaare Schmidt* 16

Vietnam — Amerika i tusmørket — *Peter Schepelern om Vietnam-krigens genklang i amerikansk kultur* 18

Video — Art-video — en kunst på skærmen — *En kunstart fra undergrunden og dens udvikling beskrives af Carl Nørrested* 30

Fellini — Fantasi og frelse — *Steen Salomonsen om en af filmkunstens store* 37

Klassiker — I tonernes verden — *Disneys Fantasia har fået repremiere/Søren Hyldgaard Larsen* 50

På vej 51

KOS 87

Kosmorama har altid været et eksklusivt tidsskrift, forum for den seriøst filminteresserede, og sådan mener vi fortsat det bør være. Det kan trykkeren imidlertid ikke leve af, og efter flere års stigninger i omkostningerne, hvor bladets salgspris har været uændret, er vi derfor beklageligvis nødt til at hæve årsabonnementet fra 120 til 140 kr. og løssalgsprisen pr. nummer fra 35 til 40 kr.

Det er stadig billigt — i betragtning af, at hvert nummer svarer til en hel bog i omfang, og indholdet er af en kvalitet, der er værd at gemme og vende tilbage til. Vi har i det forløbne år prøvet nogle nye ideer og har fået positive reaktioner, mundtligt, skriftligt og i en øget abonnentskare. Vi er altid glade for kommentarer — også kritiske — og åbne for nye ideer.

Kosmorama ønsker læserne godt nytår i håb om at forbindelsen fortsættes.

Forsiden: *Beatrice Dalle i Betty Blue*

Til venstre: *Cary Grant var ikke blot stor stjerne og charmør men også det elegante lystspils mester. Han døde 30. nov. 1986, næsten 83 år gammel, men hans film er evigt unge.*

KOSMORAMA

178 * Vinter 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: Kaare Schmidt. Produktion: SATSBUREAUET ApS, København. Tryk: Strandberg Bogtryk A/S

Signerede bidrag udtrykker alene forfatterens synspunkter og ikke nødvendigvis redaktionens. Kosmorama udkommer med fire numre årligt. Abonnement kr. 120. Enkeltnumre kr. 35. Fås hos boghandlere, i kiosker og i filmmuseets ekspedition, Store Søndervoldstræde, 1419 København K, telf. 01- 57 65 00 og 01- 57 10 03, mandag-fredag 9-16, tirsdag og torsdag tillige 18.30-21.30 eller på giro 6 04 67 38.

Djævelen måske

Klarhed, livserfaring og frem for alt en befriende evne til at undgå forstillelse i beskrivelsen af ungdommelig kærlighed, er noget af det der karakteriserer "Djævelen i kroppen", Raymond Radiguets lille roman der udkom i 1923, samme år som forfatteren døde af tyfus, 20 år gammel. Tiden er første verdenskrig, den 15-årige François forelsker sig i den 19-årige Marthe, hvis mand er ved fronten. Beskrivelsen af deres kærlighedshistorie er noget af det mindst sentimentale man har set, og Radiguet blev af samtiden beskyldt for næsten forargelig kynisme.

Reaktionen gentog sig i 1947 med premieren på Claude Autant-Laras filmatisering: "Denne produktion udviser den mest oprørende kynisme i forbindelse med en forherligelse af ægteskabsbruddet", hed det, og det var disse frisindede ideer der vakte anstød, mere end de erotiske undertoner (panoreringen fra et heftigt favntag til en blussende kaminild er blevet et skoleeksempel). Gérard Philipe fik succes i rollen som den unge mand, men filmen levede i nogle år en lidt omskiftelig tilværelse bl.a. i Italien hvor den blev forbudt af censuren efter intervention fra La Fronte della Famiglia.

Pudsigt nok er det netop fra Italien der så i år kommer en ny og vovet filmatisering af *Djævelen i kroppen*. Allerede sidste år udsendte australsk film en ny version, Scott Murrays lidet vellykkede *Devil in the Flesh*, hvor historien er flyttet til anden verdenskrig, men nu kommer altså Marco Bellocchio med sit bud. Filmen har på forhånd vakt opmærksomhed ved de kontroverser instruktøren har haft med producenten om, hvordan filmen skulle klippes, og på festivalen i Salsomaggiore præsterede man det kunststykke at fremskaffe to arbejdskopier af de to versioner. Det viste sig imidlertid, at de kun afveg ganske lidt fra hinanden og kun i starten, som i Bellocchios udgave er en smule mere uforståelig.

For Bellocchio — der oftest lader en mut, oprørsk Lou Castel gå omkring med hænderne i lommen (som i *I faderens navn* og *I pugni in tasca*) eller i trodsigt påtaget sløvsind nedlade sig til at aftage sin afdøde tvillingebrors efterladte gravide kæreste (i *Gli occhi, la bocca*) — er det nok et element som uforskammet ungdom, der har været hovedindgangen til en filmatisering, hvor den provinsielle omegn til Paris under første verdenskrig er blevet til et italiensk storbymiljø i tiden efter De Røde Brigader.

Efter at man i Italien i starten af 80'erne så sig nødsaget til at skride ind over for en kolossal opblomstring af små hard-core biografer, har man i de senere år oplevet en veritabel syndflod af kvalitets-porno, intellektuel erotik, eller hvad man nu skal kalde det. Det er utilsløret og flot fotograferet handlings-porno med kendte skuespillere og en personlig instruktør-signatur. Folk som Liliana Cavani, Gabriele Lavia og især Tinto Brass er de mest fremtrædende på instruktørsiden. For skuespillerne præsiderer den i denne sammenhæng allestedsnærværende Laura Antonelli og, mindre forudsigeligt men netop derfor mere opsigtsvækkende, hendes nogenlunde jævnaldrende kollega Stefania Sandrelli, som hovedrolle-indehaver i Tinto Brass' *La Chiave*, der blev holdt tilbage af censuren i en måneds tid, mens slagsmålet rasede og la Sandrelli, som en anden dameblads-læge, i avis-interviews gav orakelsvar på snart sig alt, når blot det havde at gøre med sex.

Med alt dette in mente skulle man nok have besiddet en tyrkertro på Bellocchios kunstneriske selvstændighed for ikke at frygte det værste, specielt når man tager i betragtning, at Giulia (forhenværende Marthe) spilles af den hollandske Maruschka Detmers, hvis største fortjeneste i Godards *Carmen*-film var et ypperligt udseende og en med-på-den-værste holdning. Dette sidste synes da også at være udnyttet til fulde i *Diavolo in corpo*, der blandt andre lækkerier indeholder en fellatioscene, som mange har ment ganske skulle overskygge den ellers navnkundige analsex-"au beurre"-scene i *Sidste tango i Paris*. *Djævlen i kroppen* er finansieret for offentlige midler af L'Istituto Luce, hvilket fik pressen til at tale om "fellatio di stato"!

Den djævel der besad Radiguets koldsindige, analytisk begavede mandlige hovedperson, er af Bellocchio blevet kasseret til fordel for en perfid, overfladisk, intellektualistisk fremstilling af den kvindelige hovedperson som psykologisk tilfælde — et påskud for at beskæftige sig mest med titlens anden halvdel: kroppen.

Jens Thomsen

Bristede illusioner

Dreyer fik kun lavet fem film i de sidste 38 år af sit liv, men det var ikke fordi han ikke havde ideer til flere. Hans efterladte papirer, som findes i Filmmuseets Dreyer-arkiv, giver overvældende dokumentation om alle de planer og projekter, han arbejdede med ind imellem de få instruktionsopgaver. Det drejer sig både om ukommenterede ideer (filmatiseringer af O'Neills »Sorg klæder Elektra« og Faulkners »Forløsning i august«), mere eller mindre udførlige synopser og færdige manuskripter.

En første foreløbig præsentation af disse projekter blev givet af Martin Drouzy i Dreyer-monografien. Nu er Drouzy ifærd med at bringe de vigtigste af manuskripterne frem på fransk (i tilslutning til en revideret nyudgave og ny-oversættelse af Dreyers artikler). For et par år siden kom »Oeuvres cinématographiques 1926-1934«, der omfatter manuskripterne til *Jeanne d'Arc* og *Vampyr*, behørigt kommenteret af udgiverne Drouzy og Tesson, men dertil tre af de urealiserede projekter, »Nocturne«, Dreyers synopsis til en film baseret på en roman af Frank Swinnerton, »Monsieur Lamberthier ou Satan«, synopsis til en film efter en elegant-diabolsk fransk utroskabsfarce, og endelig »L'homme ensablé«, Dreyers drejebog efter et italiensk manuskript til en film om det italienske Somalia: Dreyer startede faktisk optagelserne i Afrika, men måtte opgive, hvorefter filmen blev fuldført af andre og med kun lidt af Dreyers originale stof bevaret. Nu er der kommet yderligere et bind, der indeholder Dreyers store Jesus-manuskript, i en mere omhyggelig udgave end den danske, engelske og italienske og med Drouzys informative indledning om det store projekts lange kuldsejlings-historie. Dertil kommer en ikke tidligere udgivet tekst: Manuskriptet til den Medea-film, Dreyer arbejdede på i sine sidste år, da han havde færdiggjort *Gertrud* og ikke mere troede på Jesus-filmen.

Således får vi efterhånden kompletteret billedet af Dreyer i de 'uvirksomme' år. Blandt de skrifter, vi stadig har til gode, er — foruden talrige synopser — yderligere fire færdiggjorte manuskripter: Det ældste er originalmanuskriptet »En Fader« fra 1934, en skilsmissehistorie; under krigen samarbejdede han med Sigurd Hoel om manus til en kriminalfilm, »Därför dräpte jag«; på samme tid arbejdede han på manuskriptet »Kronen« efter bøger og materiale af den svenske forfatter/maler Elisabeth Bergstrand-Poulsen; og i 1946 forberedte han en film om »Mary Stuart« og udarbejdede et stort manuskript på engelsk.

For Dreyer forblev det alt sammen ønskedrømme og bristede illusioner, men i flere tilfælde er projekterne blevet realiseret af andre: Hans plan om at filme Andrées fatale ballonfærd blev som bekendt virkeliggjort af Troell, mens ideen om at filmatisere Jørgen-Frantz Jacobsens »Barbara« uheldigvis blev overtaget af det vesttyske UFA i 1961. Dreyers planer spøger også i dansk film: Hans Medea-manuskript bliver nu televiseret af Lars von Trier, der tør hvor andre tøver. Og i anledning af Henning Carlsens *Oviri* er det interessant at notere, at også Dreyer havde planer om en Gauguin-film. I sin seks sider lange synopsis skildrer han indledningsvis sine planer med filmen og figuren:

»I beretningen om Paul Gauguin's liv maa yderpunkterne i den psykologiske spænding søges i hans kærlighed til den hvide nordiske pige Mette — og hans ubevidste længsel efter den farvede primitive kvinde. Til disse yderpunkter svarer de to modpoler i hans kunst: de dagklare, barske Bretagnebilleder — og

Tahitibilledernes gaadefulde mystik. I denne dobbelte spænding ligger kimen til hans livs tragedie, paa denne dobbelte spænding maa handlingen i en film bygges op.

Det, der griber os stærkest ved læsningen af Paul Gauguin's livsskildring er da netop ogsaa de to afsnit: det første, der skildrer samlivet med Mette — og det andet, der beretter om forholdet til Tehura. I denne modsætning ligger der et stof til et drama, som har mulighed for at løfte filmen op i tragediens plan. Ved at gøres til genstand for en dybdepsykologisk skildring vil handlingen i de to afsnit virke som et par monumentale bærepiller i filmens arkitektoniske opbygning.« *PS*

Carl Th. Dreyer: Oeuvres cinématographiques 1926-1934, présenté et annoté par Maurice Drouzy et Charles Tesson, Cinémathéque française 1983.
Carl Th. Dreyer: Jésus de Nazareth / Médée, dossier réuni par M. Drouzy, Les Éditions du Cerf, Paris 1986.
Carl Th. Dreyer: Réflexions sur mon métier, Cahiers du cinéma 1983.

Eksperimentalfilmen kortlagt

Uldne tågebanker har vist altid ligget over det sære og sært frodige område, som hedder eksperimentalfilm i Danmark. For alle andre end ganske få indviede har det ikke været til at afgøre om tågerne var af den nådige og barmhjertige slags eller om det måske var værd at rulle dem til side for at blotlægge et område værd at foretage ekskursioner i.

Fra industriens og konventionens ikke nødvendigvis samme synspunkt er eksperimentalfilm ikke »rigtig« film. Det er ofte heller ikke »rigtige« filmfolk der laver dem, men kunstnere. Et frimodigt gæt: af produktionen efter krigen må tæt ved tohundrede eksperimentalfilm være signeret af kunstnere. Filmene står for en genrenedbrydende, multi-media holdning, som åbenbart støder mod de ofte meget snævre grænser, forskerne sætter for deres arbejde. Ikke noget med at kigge over hegnet for at se hvad der foregår på den anden side; blandingsformer er *no-no*, fordi de ligesom ikke er fine nok eller fordi de ikke tydeligt nok lader sig afgrænse og definere i forhold til en kunstners hele værk. Eksperimentalfilmen falder mellem to stole, på den ene sidder filmhistorikeren, på den anden kunsthistorikeren. (Shall the twain ever meet?).

Det er dårlige odds. Men nu er tågerne alligevel lettet og eksperimentalfilm ovenikøbet fundet værdig som tema for fjernsynets Kunstquiz! Det skylder vi Helge Krarup og Carl Nørrested der jo, som vi ved, har rumsteret længe i området og som vinteren 1983/84 præsenterede en imponerende rapport i form af en eksperimentalfilmfestival. Den var muligvis ikke altomfattende, men aldrig før har så mange danske eksperimentalfilm været vist på én gang.

Materialet var, viste det sig, enormt. I den bog der nu er kommet ud af Krarups og Nørresteds store arbejde finder vi indledningsvis et meget illustrerende diagram der viser produktionens fordeling på år fra 1942 (den ene film det år var Jørgen Roos' og Albert Mertz' *Flugten* hvor Robert Jacobsen løb stærkt og længe) til 1985; her noteres seks produktioner.

Diagrammet afslører to perioder med markant aktivitet: årene omkring henholdsvis 1970 og 1980. Numerisk lader de to perioder sig ikke sammenligne, men det er interessant og tankevækkende at det ved indgangen til firserne er nogle unge billedkunstnere — i det store og hele identiske med de neo-ekspressionistiske »unge vilde«, der fik deres gennembrud i de samme år — der viser filmmediet den samme interesse som de eksperimenterende kunstnere i og omkring Eks-skolen i årene omkring ungdomsoprøret.

I et vist omfang ses det altså at det har været »avantgarden« i dansk kunst som har været interesseret i at eksperimentere med filmmediet. Det ses også at mange af de virkeligt gode resultater skal findes der, hvor kunstnere har samarbejdet med filmfolk. Men kvalitet er et vanskeligt begreb at håndtere inden for dette område. Mange af filmene er private og studentikose fingerøvelser der ikke engang bæres igennem af det påtrængende udtrykstbehov, der ellers har reddet så meget andet igennem.

Krarup og Nørrested forholder sig fornuftigvis temmelig afslappet til begrebet eksperimentalfilm og lader det dække »poetiske, personlige film, billedkunstneriske film samt film, der udvider begrebet film og derved påviser helt nye tilgange til mediet«. Og i stedet for at holde sig hårdnakket til en fremadskridende kronologi har de struktureret materialet efter fremtrædende kunstnergrupper (Eks-skolen, ABCinema) og de produktionsvilkår der tydeligst ses at have betydning for filmene (Kortfilmrådet, Workshoppen.

Mindre af kvalitetsgrunde end af hensynet til helhedsbilledets tendenser har Krarup og Nørrested desuden valgt at inkludere lysgrupperne der var populære omkring 1970, multiprojektionsfænomenet og de der producerede »sløjfer« til samme. Det er fint, for bogen bliver på denne måde også et væsentligt bidrag til tressernes og halvfjerdsernes kulturhistorie ved at fastholde træk fra ungdomskulturens og modkulturens mange udtryk.

Bogens styrke og værdi ligger netop i at den samler og strukturerer et vanskeligt tilgængeligt materiale og at den gennem trofaste handlingsreferater af filmene giver indtryk af hvad det hele handler om. Teksten støttes her af det righoldige billedmateriale. Der bruges flittigt og godt af de mange interviews der har været lavet med de involverede.

Bogen er ikke just elegant skrevet og det undgås ikke at fremlæggelsen af stoffet her og der tager sig noget skematisk ud. Den er svag der hvor filmene burde ses i relation til kunstnernes arbejde; de bliver sjældent fortolket i relation til deres intentioner og den helhed de dermed indskriver sig i. Især bogens tidligste (kunsthistoriske) periode synes lidt fremmed for Krarup og Nørrested der skriver livligere og mere medlevende når vi kommer til halvfjerserne; her blev forfatterne også selv part i sagen.

Men egentlig er det unfair at forlange mere end hvad vi her har fået. Materialets omfang og karakter har stillet store krav alene til indsamlings- og bearbejdningsfasen. Med »Eksperimentalfilm i Danmark« har Helge Krarup og Carl Nørrested etableret et vigtigt og uomgængeligt fundament for alt videre arbejde med dette materiale, og det siger vi tak for!

Øystein Hjort

Helge Krarup og Carl Nørrested: Eksperimentalfilm i Danmark. 184 s. ill. Hft. kr. 198,- (udg. m. støtte fra Statens humanistiske forskningsråd og Det danske Filminstitut). Borgens Forlag.

Nyt svensk filmlexikon

I Sverige finder man det åbenbart væsentligt at publicere filmlitteratur. Mens en gruppe danske forskere går rundt og søger midler til at udgive en ajourføring af Bjørn Rasmussens bio- og filmografiske værk — blot dækkende danske filmnavne, har svenskerne endnu engang overgået os med udgivelsen af et lexikon: »Bra Böckers Film och TV Lexikon«, som smukt lægger sig i forlængelse af den grundige og omfangsrige svenske filmografi, som er udsendt i de umiddelbart foregående år.

Det nye værk er populært lagt an, men undgår for det meste det poppede. Redigeret af Bo Heurling med en medarbejderstab, der består af Lars Axelson, Stig Björkman, Leif Furhammar, Torsten Manns, Roland Sterner, Lars Svanberg, Rune Waldekranz og Lars Åhlander, er der sikret nøjagtighed og et vist kvalitetsniveau. Værket er i stort format med 552 sider fordelt på to bind, inklusive et titelindex på de sidste 60 sider over originale og svenske titler. Omkring 300 film- og TV-titler er understreget i indexet, og det betyder, at man kan finde en nærmere omtale og credits til den pågældende film eller serie i selve værket. Efter den svenske titel anføres originaltitel, årstal og nationalitet samt en række numre, som henviser til de i alt 1671 navne, som er medtaget. Under hver enkelt navn finder man så en kortfattet, men som regel rimelig karakteristik samt en filmografi, der (desværre) som hovedprincip (af pladshensyn, formodentlig) ikke er komplet. Til gengæld vil man kunne finde enhver medtagen titel under hvert relevant navn. Her har jeg kun kunnet finde en enkelt smutter: *En plads i mit hjerte* er med hos instruktøren Robert Benton og stjernen Sally Field, men ikke hos fotografen Nestor Almendros. Endvidere kan man slå op på alskens begreber og emner: animation, bildformat, filmens födelse m.v.

Det er ikke et lexikon for filmeksperter, men for den almindeligt interesserede film- og TV-kikker, understreget af et prangende og

flot udstyr. Med fem spalter på hver side (avisbredde, ca.) er der mulighed for en rigt varieret og ofte opfindsom lay-out, hvor hvert opslag rummer mindst én farveillustration. Her dukker det poppede op enkelte steder. F.eks. i opslaget på *film noir*, hvor man i en collage af sort-hvide fotos fra nogle af klassikerne har farvet Humphrey Bogarts og Sterling Haydens skjorter lyseblå! Men ofte er det også indbydende lavet, når man med indramning og rastefarver i tekstspalterne fremhæver et enkelt emne eller navn. Fem instruktører får lov at brede sig over hele to af de store sider: Bergman, Chaplin, Eisenstein, Griffith og Hitchcock, hvorimod Welles, Ford, Hawks, Lang, Renoir, Kurosawa og mange andre af de store må nøjes med en enkelt side eller mindre. Den svenske pegefinger kan dukke op. Peckinpah skal lige have én over nakken for sin vold, men hans omtale fylder dog mere end f.eks. Mizoguchi og Ozu, som er blandt de alt for korte. I omtalen af de store stjerner gøres der uforholdsmæssigt meget ud af Ingrid Bergman og Greta Garbo (tænk engang!), mens f.eks. Cary Grant og Henry Fonda får lov at glide mere anonymt ind i stofmængden. I det hele taget lægges der naturligt nok større vægt på de svenske navne, og hele tolv af Bergmans film er blandt de udvalgte, som får en selvstændig omtale. Det er også kuriøst at slå op på vores egen Dreyer, som har fået en hel side og en flot og præcis karakteristik, men som ud over et portræt illustreres med billeder fra sine to *svenske* film, *Prästänkan* og *Två människor*!

Det er selvfølgelig interessant at se hvilke danske navne, der har fundet vej gennem den svenske redaktion. Ud over Dreyer finder man følgende instruktører: Bille August, Erik Balling, Chr. Braad Thomsen, Henning Carlsen, Benjamin Christensen, Astrid og Bjarne Henning-Jensen, Palle Kjærulff-Schmidt, Lau Lauritzen (Sr.), Nils Malmros og Klaus Rifbjerg som den eneste manuskriptforfatter, samt skuespillerne Ole Ernst, Max Hansen, Anna Karina, Bodil Kjer, Harald Madsen (med en henvisning fra Carl Schenstrøm), Asta Nielsen, Ghita Nørby, Nina van Pallandt, Dirch Passer, Ebbe Rode, Ib Schønberg, Ove Sprogøe, Ole Søltoft (jo, gudhjælpemig) og naturligvis Marguerite Viby. Den kan man så tygge på og undre sig over, om ikke folk som George Schnéevoigt, Johan Jacobsen, Bodil Ipsen, Gabriel Axel, Morten Arnfred, Jon Bang Carlsen og Jørgen Leth kunne være med uden at støde nogen. Man kan endvidere slå op og læse en kortfattet beretning om Nordisk Films Kompagni og til slut konstatere, at vi i Danmark kun har lavet to film, som fortjener en selvstændig omtale: *Ditte Menneskebarn* og *Vredens Dag*! Man kan dog også finde *Häxan* og *La passion de Jeanne d'Arc* (som på svensk hedder *En kvinnes martyrium*), og de er dog *næsten* danske, ikke sandt?

Disse svenske titler er nok den del af værket, som vil volde en udlænding mest besvær, for hvis man ikke kan genkende dem i hver enkelt filmografi, skal man hver gang om i titelregistret for at finde ud af, at *The Quiet Man* hedder *Hans vilda fru* på svensk, *Loppet är kört* er lig med *Breaking Away*, *Bröllopsgåven* er *Madame de ...*, og at der bag titlen *Mannen och hans överman* såmænd gemmer sig Dreyers *Du skal ære din Hustru*.

Som med ethvert andet lexikon gælder det, at værkets værdi først vil vise sig gennem længere tids brug. Hvis man ikke lægger vægt på at få de komplete filmografier, men har brug for kortfattede, præcise identifikationer og karakteristikker, så kan man nok have glæde af dette indbydende værk.

Asbjørn Skytte

Oh! Hellige enfold

Det er ligesom det ikke rigtigt bliver jul, hvis ikke Paul Malmkjær får udsendt en bog, i mandelgave format, omhandlende en kendt filmkomiker. Da Malmkjær allerede har skrevet om så oplagte emner som W.C.Fields, Mae West og Groucho Marx, blandt de verbale komikere, har han i år fundet sit stof hos de mere visuelle klovner; Gøg og Gokke, komikerparret der blev kendt og elsket og hele verden — de var så dumme og hjælpløse at det uundgåeligt måtte have universel appeal.

»Hr. Gøg og Hr. Gokke« er ikke en citatsamling i traditionel forstand, for det uadskillige par har som Malmkjær bemærker ikke sagt noget der kunne finde plads i »Bevingede Ord«. Og de to har da også hidtil gjort sig bedst i tæt illustrerede (deres komik var jo slapstick præget) og 400 siders bøger som »Laurel & Hardy«, John McCabes bibel for Stan og Ollie fans.

Da der altså ikke er de traditionelle oneliners at trække på, citerer Paul Malmkjær i stedet flere af Laurel og Hardys barokke replikskifter der som oftest er det rene nonsens — men hvilken nonsens. I filmen *A Chump At Oxford* sætter Laurel fingeren på deres største problem. Gøg: »Jeg ved godt hvad der er i vejen. Vi har aldrig lært noget! Det er det, der er fejlen. Vi er ikke analfabetiske nok!« Gokke: »Du har sikkert ret!«

»Hr. Gøg og Hr. Gokke« redegør for Stan og Ollies respektive figurer i filmene, og vi får hele historien fra dengang i 1926, da de mødte hinanden hos Hal Roachs Studios, hvor de kom til at producere deres lange række af uforglemmelige to-aktere (små film af ca. 20 minutters varighed) til de i begyndelsen af 30'erne i stigende grad kom til at lave feature film for de store Hollywood studier, af hvilke en halv snes stykker, bl.a. *Sons of the Desert* (1933) og *Way Out West* (1937) er klassikere. Fra midten af 40'erne blev filmene dog mere og mere katastrofale, grundet uforstående producenter, og Laurel og Hardy endte tragisk nok karrieren meget uværdigt med filmen *Atoll K* fra 1950. Malmkjær afslutter bogen med to korte og rent ud sagt bevægende biografi-afsnit, der kommer godt rundt om de to klovners personligheder.

»Alle Gøg og Gokke-elskerne har deres favoritfilm. Jeg har det heldigvis sådan, at jeg jævnligt finder en ny, kort film at kaste min kærlighed på« skriver Malmkjær, og hans foretrukne lige for tiden er *Perfect Day*, hvor de to skal med hele familien på skovtur. Efter et utal af genvordigheder når de selvfølgelig ikke længere end til den nærmeste to meter dybe mudderpøl.

Bogen medtager i øvrigt et antal af de små tekster, der op til 1932 indledte Laurel og Hardys film, såsom denne fra *Come Clean*: »Gokke holder på, at en ægtemand skal fortælle sin hustru alt — Gøg er også skør.«

Peter Risby Hansen

Paul Malmkjær, Hr. Gøg og Hr. Gokke — vid og vanvid, Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck 1986, 64 s. ill. Kr. 39,75

Overvældende dansk sejr i dansk-svensk landskamp om værste film

Den svenske forening C-film, der i foråret havde stor succes med festivalen *Världens sämsta filmer* i Malmø, udfordrede i november Danmark til en landskamp i den værdige disciplin: værste film. Dysten fandt sted den 29. november i Grand biografen i Malmø, og Danmark mødte op i stærkeste opstilling med den dansk/amerikanske co-produktion fra 1961 *Reptilicus*. Den svenske champion var *Raggargänget* fra 1962, et godt nok mislykket, men også lidt halvkedeligt teenage-melodrama, der viser hvordan raggerne egentligt er blomsten af den svenske ungdom, selv om de kører i gamle amerikanske biler, drikker for mange cola'er og hænger på kaffebar. Dog er der brådne kar iblandt dem, spillet af superfrikadellen Ernst-Hugo Jägergård og, som hans håndgangne mand, Jan-Oluf Strandberg — et par halvgamle ungdomskriminelle eftersom de begge var godt oppe i 30'erne på det tidspunkt.

Den svenske kombattant var da, trods et stærkt heppekor, heller ikke i stand til at leve op til hjemmepublikummets forventninger, og den fik ikke et ben til jorden overfor sin forbilledligt dårlige danske modstander der scorede en markant sejr med 147 stemmer mod 50. Vi var kun to danskere tilstede og det var ikke fordi vi deler W.C. Fields' valg-etik (»Mayor, you're okay. I voted for you last election — five times!«), men svenskerne havde bare sans for fair play og lod den bedste mand gå af med sejrens palmer. Som det sig hør og bør ved landskampe blev deltagernes respektive nationalsange afsunget. Til lejligheden havde C-film skaffet et kor der efter sigende kun kunne synge i C-dur. Et eller andet galt var der i hvert fald for sjældent har

jeg hørt »Det er et yndigt land« lyde så ynkeligt, det nærmede sig chikane — dog var det en trøst at den svenske nationalhymne led en lige så krank skæbne.

Det er ikke utænkeligt, at arrangørerne har fået ideen til, at lade Danmark være repræsenteret med en så velkvalificeret film som *Reptilicus* fra Kosmorama nr. 176, hvor en billedtekst, i vor omtale af den svenske festival, fastslog at *Reptilicus* var »En dansk klassiker i genren«. Genren vil sige turkey filmene eller kalkon film som svenskerne kalder dem. En turkey er amerikansk slang om en film der er så dårlig, at den i høj grad har gjort en dyd ud af denne manglende kvalitet i form og indhold, og et gennemsyn kan derfor ofte være direkte underholdende. I denne retning er *Reptilicus*' meriter mange, og med sit tilhørsforhold i science fiction genren er den på turkey'ens hjemmebane.

I en »stor« rolle som den dansk/amerikanske general Mark Grayson, der må klare ærterne, da København terroriseres af Reptilicus — en kæmpemæssig slangeagtig fortidsøgle, leverer Carl Ottosen en direkte kvalmende præstation. De indlagte kærlighedshistorier er så forkølede, at det grænser til dobbeltsidet lungebetændelse. Og filmens special effekter og modeloptagelser ville falde håbløst til jorden i selv et Mester Jakel teater.

Reptilicus blev til som en co-produktion imellem det danske selskab Saga og det amerikanske Cinemagic. Folkene bag var Ib Melchior, søn af den danske Wagner-tenor Lauritz Melchior, han har siden 40'erne boet og arbejdet i Hollywood, samt manuskriptforfatteren, instruktøren, producenten og skuespilleren Sidney Pink. Det var Melchior, der havde skrevet manuskriptet til den fantasifulde film. I et interview foretaget af Nicolos Barbano fortalte han om hvorledes Sid Pink, som det vel fremgår af hans mangfoldighed af titler, led under en manglende evne til at uddelegere opgaver. Særligt som instruktør lod han noget tilbage at ønske. En af *Reptilicus*' store scener viser hvordan panikslagne Københavnere styrter i vandet da de forsøger at flygte over Langebro mens den er på vej op. Det var en kostbar og besværlig scene og Pink havde hyret 1200 mennesker fra idrætsforeningen til at kaste sig i vandet. For at få scenen rigtigt i kassen var der sat seks kameraer op for at dække enhver vinkel. Pink råber action, og bliver så optaget af det spektakulære optrin, at han glemmer at give signal til fotograferne. En enkelt gik dog igang på eget initiativ, og begivenheden blev derfor kun dækket fra én vinkel, tilføjet enkelte nærbilleder der siden blev lavet. Hvad angår episodens sandfærdighed skal det anføres, at Melchior ikke er uden Fantasi, når det gælder gode anekdoter.

For at lette arbejdet da filmen skulle eftersynkroniseres til engelsk, gav Pink skuespillerne besked på at tale langsomt og distinkt. Hvilket blev ensbetydende med at replikkende afleveres dræbende langsommeligt, selv i de mere actionprægede sekvenser, og eftersynkroniseringen blev betydeligt vanskeliggjort.

I USA var distributøren American International Pictures (AIP) ikke tilfreds med *Reptilicus* rent teknisk, så de fik Melchior til at redigere filmen ned og tilføjede et par skrækindjagede scener. Og lod Sven Gyldmarks musik udskifte med et score af Les Baxter. Derefter slap man så filmen løs på det sagesløse publikum som fik en produktion der angiveligt skulle være på linie med *Godzilla* og lignende monsterfilm, der lige siden midten i 50'erne havde oversvømmet det amerikanske marked. I Danmark blev den dog aldrig taget helt så alvorligt, hvad den indlagte sang måske også lader antyde.

Tillicus er alle tiders fabeldyr,
den går løs på selv de største snabeldyr!
Den er vild — spruder ild,
skræmmer selv en røget sild!
(kor) Kom kun frem, lille pus
hvem er ræd for Tillicus?

Reptilicus er nu ude på video under tilen *Dus med uhyret* og med slaglinien »ægte dansk jogging for lattermusklerne« underbygget med Kjeld Petersen og Dirch Passer. De fortjener måske ikke helt denne top billing, al den stund de kun har biroller i filmen, men de er på den anden side de eneste der er frivilligt morsomme. Disse to vidt forskellige lanceringer, ville de sikkert på Handelsskolen kalde: kreativ marketings differentiering.

Foreningen C-film har iøvrigt flere oplæg til kommende festivals, men det håber vi at kunne vende tilbage til.

Peter Risby Hansen

Jule-quiz

En quiz skulle gerne være en fornøjelse i sig selv, men i diverse anledninger er der denne gang også præmier at hente. Julen er gavernes tid, og for dem, der kan gætte vor jule-quiz, er der også chance for at få gaver efter jul. Kosmoramas quiz-master, Peter Hirsch, har begået en hel bog med filmquizer, »Filmens Hvem Ved Hvad«, hvor ikke kun garvede Kosmorama-læsere men også familie og andre mindre garvede kan være med. Forlaget Donna har venligst stillet ti eksemplarer til rådighed som præmier for de garvede, der kan klare jule-quizen, og som indsender besvarelsen til Kosmorama, Stor Søndervoldstræde, 1419 København K, så vi har den i hænde senest 15. januar 1987.

Første præmie er et eksemplar af »Filmens Hvem Ved Hvad«, anden præmie det samme, og det er tredie præmie også, og så er der syv trøstpræmier for det tilfælde, at vi får så mange besvarelser. Quizen er nemlig ikke let denne gang, bl.a. fordi svarene ikke er at finde andetsteds i bladet. Da nogle af spørgsmålene oven i købet er ret barske, regner vi med præmier også til mindre end 13 rigtige. I tilfælde af flere end 10 gange 13 rigtige trækkes der lod, og ved færre end ti går vi videre til 12 rigtige, 11, 10 ....

Vi overlader scenen til Peter Hirsch.

I denne søde juletid
i sort og hvidt på celluloid
fortrænges sex og damelår
af nisseskæg og englehår
(men dybt i biografens plys
gi'r julemanden mor et kys)

Sådan lyder et gammelt julevers, som jeg lige har digtet. Og med det udgangspunkt blændes der op for den store jule-quiz:

1: Hvor holder man juleaften i selskab med pastor Blicher og familie?
2: Hvorfra udstråler julehyggen, når man fejrer højtiden med Mads, Madsine, farmor og købmand Kjelberg?
3: I hvilken film holder man jul med storkøbmand Friis og hans kære familie?
4: I hvilken film tilbringer man julen i familien Ekdahls kunstneriske skød?
5: Hvad farve har julemandens øjne?
6: Hvor (på hvilken egn) skete mordet på julemanden?
7: Hvor (i hvilke to byer) går julemanden på bankrøveri?
8: Hvor (i hvilket stormagasin) finder vi den eneste, af domstolene anerkendte, autentiske julemand?
9: Hvem er den unge mand, der ville springe ud fra rådhustårnet juleaften?
10: Hvem var den unge dame, som lillejuleaften blev ufrivillig adoptivmor til et hittebarn?
11: I hvilken film træffer vi juleenglen Dudley?
12: Og i hvilken film møder vi hans kollega Clarence?

— og til sidst:

13: Have yourself a merry little christmas! (men hvor?)

Rettelse

I sidste nummers artikel om Den fundamentale helt Sylvester Stallone, af Michael Blædel, havde en meningsforstyrrende fejl sneget sig ind. Der skulle stå: »John Rambo bringer balancen i orden og sætter sin moralske styrke og fysiske effektivitet ligeligt ind mod de skævøjede og generalerne.« *red*

Mord i mørket

Der er trend eller tendens over *Mord i Mørket*. Ikke blot banal 80'er ensomhed, men også desillusion sat ind i en stilistisk ramme, vi ikke er forvænt med i dansk film: Film Noir — en ægte amerikansk genre med sit eget litterære bagland — de kendte »tough-guy-krimier«, skrevet af notabiliteter som Hammet, Chandler og Cain. Et bagland, der også ligger bag Dan Turèlls krimi bag filmen.

Filmisk udspillede noir-genren sig i 40'ernes Amerika. I et vådt, natligt bylandskab, hvor en ensom Humphrey Bogart kunne finde på at strejfe rundt for at opklare det mordmysterie, et korrupt Los Angeles politi ikke ville, alt imens han, småbrutalt og kynisk, frigjorde sig fra en af de sexede lokkeduer (femmes fatales), som gangstere havde pudset på ham — hvis han da ikke ligefrem skulle klare et par udsendte gorillaer — egenhændigt.

Men hvad har alt dette her med København og Vesterbro anno 1986 at gøre? Intet som helst ... hvis ikke vi levede midt i en periode, hvor punk, neo-nihilisme, neo-ekspressionisme og neo-noir tegner den symbolske udtrykside på fremtidsfrygten for apokalypse, forureningsdød og civilisationssammenbrud. Noir er blevet indbegrebet af »nat over Europa«.

Så naturligvis skal vi også have en dansk udlægning af Sam Spade/Philip Marlowe. I øvrigt detektivfigurer der på film var et produkt af den mørketid, 2. Verdenskrig dannede for USA.

Michael Falch spiller — som man har set det i bl.a. *Isfugle* — den ensomme, sjæleligt forfrosne mand, med et glitrende blåt neonlys som symbolsk billedbaggrund. Absolut velspillet og med tag om rollen, men næppe udtrykkende en realistisk dansk »hardboiled« snushane, der ryger ud i en klemme mellem Ole Ernst' patriarkalske politiinspektør, chefredaktør Morten Grunwald og de hårdtslående gangstere ... »down and out« Downtown Vesterbro ...

Er man en ungdommelig neo-æstet, der dyrker stil og genre for de kolorerede eventyrs (og selvprojektionens) skyld, har *Mord i mørket* noget at byde på. Ikke mindst er Michael Falch et plausibelt bud på en nihilist, romantisk antihelt à la James Dean og med mindelser til en Jastrau, der absolut skal søge sandheden i fulderikpløret, fremfor at dyrke velfærdstryghed, parforhold og fast arbejde. Og så er filmen i øvrigt skruet rigtigt spændende sammen — på den led godt og gedigent fortællerhåndværk — ikke at kimse af for en neo-æstet ...

Men hvordan med det Vesterbro, hvis »downtown-stemning« i allerhøjeste grad præges af romantiske, folkekomediale hyggenyg-typer. Typer, det nok er gået skævt for og går skævt for i løbet af filmen, men som alligevel har en næsten pittoresk folkelig holdning til bydelen — ikke mindst udtrykt gennem antikvariatsejer Ove Sprogøe, der er talerør for en påstået gammel og ægte »Vesterbro-mentalitet«.

I den sammenhæng markerer Tommy Kenter sig som en langt mere ægte og hudløs Vesterbro-taber. Det stinker af »Vesterbro-slum-angst-tæv« i hans utrygge og angste småfiskeøjne, i stemmen, der krakelerer, når man endnu engang udsættes for trusler, i hele hans måde at lave bøf med brune løg på ... Præstationen giver mindelser til Michel Simon i en fransk *genre sombre* film fra 30'erne.

Og hvem er så synderen i alt dette, den egentlige ondskab, andre end en udefra kommende storkapitalistisk gangsterorganisation. Et gangstersyndikat, der optræder mere abstrakt/floskuløst end realistisk nærværende, al den stund det skildres i den stereotypi, vi også så i *Midt om natten*. Dvs. tilrettelagt efter standardopfattelser og fraseideologi hos et påstået gennemsnitspublikum.

Naturligvis skal gangsterne derfor også køre rundt i sorte Mercedes-biler. Naturligvis skal »bagmanden« være bosiddende i en nordlige udkant af København (selv om Vesterbrokriminaliteten så sandelig har helt pæne rødder i Vesterbro »itself« og fine forbindelser til den sydlige og vestlige omegn af København). Naturligvis skal bagmanden være i nålestribet habit og med skaldepande à la Bonde Nielsen. »Så går den hjem, så fiser den ind, gutter« ... sammen med alle de øvrige platheder og floskler, der danner den bitre ballast fra A/S Dansk Folkekomedie og Olsenbanden.

Ingen tvivl om, at Dan Turèll kender til råddenskaben og dens væsen på Vesterbro og til nogle sammenhænge i den organiserede ludder/narko-kriminalitet — selv om hans erfaringer næppe kan sammenlignes med dem Hammet indhøstede som detektiv i Pinkertonbureauet — eller Cain indhøstede som forsikringsmand — og som dannede det egentlige råstof for disse forfatteres krimier.

Ingen tvivl om at Balling/Bahs intet kender til nogen af delene.

Skal en dansk 80'er neo-noir film for alvor blive neorealistisk og få en tiltrængt saltvandsindsprøjtning, må den kreeres af en lige del journalist med indsigt i det »Underworld Copenhagen«, der antydes i *Mord i mørket* — og en lige del dramaturg med indsigt den ægte kriminalfilmgenres muligheder som udtryksform og fortællerskabelon. Så lad det bare blive B-film så meget det vil ud fra disse forudsætninger.

Christian Alsted

Mord i mørket. Danmark 1986. I: Sune Lund-Sørensen. M: Erik Balling, Henning Bahs, Sune Lund-Sørensen, frit efter Dan Turèlls roman. F: Claus Loof. Kl: Leif Axel Kjeldsen. Mu: Pete Repete, tema Michael Falch. Medv: Michael Falch, Line Knutzon, Ove Sprogøe, Ole Ernst, Morten Grunwald, Tommy Kenter

Et skud fra hjertet

Kristian Levrings *Et skud fra hjertet* er en forvokset filmskolefilm. Leif Magnussons manuskript — efter idé af Levring — hober elementer op fra filmskolernes og biografernes postmodernistiske regi: *Mad Max* uden de nødvendige production values (det er ikke nok med opgravninger til en motorvej, randet af diverse hedearealer) ; Tarkovskij og von Trier (heldigvis ikke Syberberg) — klaustrofobiske interiører, vandfyldt garage med rusten bil (en meget sanset sekvens, forøvrigt), hærgede, forbrugte forlægnings- og beskyttelsesrum; og længere ude diverse transformationer af *The Last Picture Show*.

Kristian Levring har en helt flot statuarisk arv, måske inspireret af hans egen glimrende montering af Jørgen Leths klassificerede tableauer, som klipper på *Udenrigskorrespondenten* og *Det legende menneske*. Men det hævner sig naturlivis på handlingsplanet, der lægger op til action med beskrivelsen af en fange og hans vogter, hvor rollerne byttes om, på vejen gennem no man's land efter en atomkrig.

Tilbage står skelettet til en eksistentialistisk actionfilm, hvor de symbolske brokker trods alt er mindre fremtrædende end i Levrings filmskoleafgangsfilm *Kosakkerne* (1984), hvor Sisyfos-myten havde kronede dage.

Det er en sympatisk film, aldrig tåkrummende pinlig, pæn, men uden den kraft der er absolut nødvendig. En hel del fascinerende nye fysiognomier erindres (først og fremmest Claus Flygare, hvis udstråling der bygges for meget på), mens filmens filosofiske overvejelser hurtigt fordufter i publikums erindring. På'n igen, for talentet er der bestemt — både hos Levring og Magnusson.

Carl Nørrested

Et skud fra hjertet. Danmark 1986. I: Kristian Levring. M: Leif Magnusson. F: Steen Vieleborg. Kl: Leif Magnusson. Mu: Lars Hug. Medv: Claus Flygare, Lars Oluf Larsen, Susanne Voldmester, Niels Skousen, Poul Kern, Frank Schaufuss.

Barndommens Gade

Når man er 13-14 år og pige, lever man i en særlig verden. Den er sammensat af uforenelige størrelser, man er barn og føler sig voksen, man er romantisk og drømmende og føler sig pinagtigt generet af de voksnes håndfastheder. De lever på en måde og taler et sprog, man ikke vil vide af, men alligevel følger man minutiøst med i deres gøren og laden. Man fanger de mindste nuancer, forstår, og forstår ikke det halve alligevel. På for store fødder og tynde ben føller man rundt og tænker på kærlighed og vågnende kropslighed, uden at være nået til at kunne placere noget af det, i den alt for prosaiske virkelighed. Det er en sårbar og ensom tid. Men også intens og afgørende, for det er som bekendt her man får grundlagt en hel del af de mønstre, man senere kommer til at leve efter. Eller slås med. Derfor er det i sig selv vigtigt og godt, når denne periode af pigers liv får kunstnerisk form og bliver noget vi i fred kan se på og blive klogere af. Det har vi kunnet her i efteråret med Linda Wendels *Ballerup Boulevard*, og ellers med Nils Malmros' piger, i *Kundskabens træ* og *Skønheden og udyret*, og med henholdsvis Anette Olsens *Skal vi danse først?* fra 1979 og Brita Wielopolskas *Har du set Alice?* fra 81 — flere kan jeg ikke komme i tanke om fra de sidste 15 års danske filmproduktion.

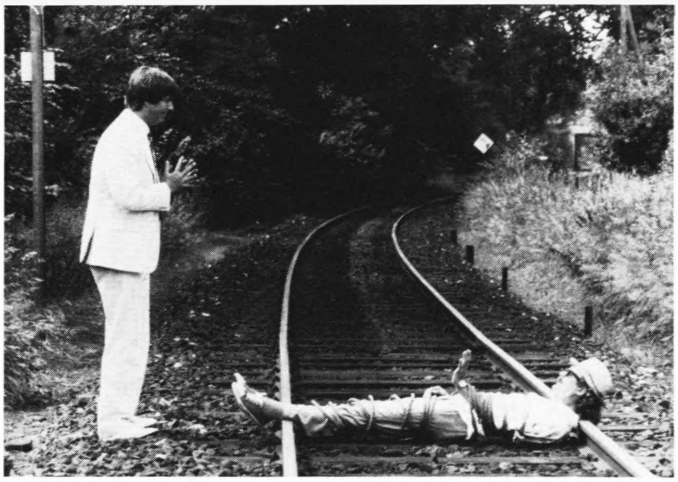
Så et projekt som Astrid Henning-Jensens filmatisering af Tove Ditlevsens *Barndommens gade* er umiddelbart tiltrængt og velkomment — det er jo netop pigesindet og pigelivet, der udgør kernen i Tove Ditlevsens bøger. Og derfor er det pokkers ærgerligt når velkomsten må blive til et klamt håndtryk og et hurtigt fjernet blik.

Der er da gode ting i *Barndommens gade*. Den er håndværksmæssigt vellavet, Michael Salomons billeder er absolut bemærkelsesværdige, rekonstruktionen af 30ernes baggårdsmiljø på Vesterbro er uangribelig, Astrid Henning-Jensens personinstruktion er rutineret, skuespillerne er stort set gode allesammen. Og pigelivshistorien — om Ester, som klarer og forklarer sin verden ved at skrive digte i vindueskarmen om aftenen — burde gå under huden på mindst halvdelen af befolkningen.

Men filmen er uden helhed, uden en samlende nerve — hvad er det den vil? Filmatisere et stykke litteratur? Man sidder pænt med foldede hænder og kigger på dens række af idylliserende tableauer — og det er helt galt! Den kombination af sjælelig sarthed og en på een gang hudløs og hensynsløst ærlig udlevering, som gør Tove Ditlevsens lyrik og prosa så sand og vedkommende, den har filmen slet ikke fat i. Jeg synes *Barndommens gade* er blevet en pæn og nydelig damefilm — og øv for det.

Lene Nordin

Barndommens Gade. Danmark 1986. I: Astrid Henning-Jensen. M: Erik Thygesen, frit efter Tove Ditlevsens erindringsskitser, digte og noveller. F: Mikael Salomon. Kl: Ghita Beckendorff. Mu: Anne Linnet. Medv: Sofie Gråbøl, Louise Fribo, Vigga Bro, Carl Quist Møller, Torben Jensen, Kirsten Lehfeldt, Lene Vasegaard.



Walter og Carlo — Yes det er far!

I den første film fra Jarl Friis Mikkelsen og Ole Stephensens hånd kunne man godte sig over en række solide platheder og den gennemførte stereotypisering af manderollen i hhv. wienerbrødsfiguren Walther og køns- og nationalchauvinisten Carlo. Bundet sammen af en tynd historie føg bundskrabende replikker og tåbelige optrin hen over lærredet og ind imellem var det faktisk morsomt. I *Yes det er far* er det morsomme forsvundet. Historien er ikke kun tynd, som i den første film, den er udvandet som det svenske mellanöl og dertil kommer at den er demonstrativt ringe iscenesat.

Historien handler om kaffesmuglen fra Sverige til Danmark, arrangeret af Walters mor, fru van Heimvee og pensionistklubbens formand (Jørn Hjorting). Carlo har lige begravet sin »afdøde« Cortina og er blevet smidt ud af Elly, der støttes af sin bror, skrothandleren fra Jylland (Bamse). Carlo opsøger Walter, men fordi hans solbriller er blevet smadret af Elly, vælter han ind i Poul Schlüter, der som den flinke spejder viser vej til Walters lejlighed. Hverken Walters søster »Babs«, der har siddet i spjældet »fordi hun voldtog tre seniorsergenter og onkel Herbert i Utterslev mose« eller Walter og de tre stewardesser han slæber med hjem, er i stand til at bringe Carlo på rette fod. Han og Walter forsøger i stedet at arrangere Carlos selvmord og det mislykkes naturligvis også. Så vinder de et par millioner på roulette med Walters EDB, men de penge skulle de svenske kaffefolk have »vundet«, da det er forbudt at modtage smuglerpenge i Forbuds-Sverige, så de kidnapper Walter, som reddes af Carlo og pensionistklubben.

Det er selvfølgelig et kup at få Schlüter til at sige »ja, det er svært at være dansker« (det gør han bare bedre på TV), og det er et kup at få Jørn Hjorting til at rende rudt med en telefon og lede efter et telefonstik (der gør han bare bedre i radioen), men det er ikke kup i en film, der ser ud til at bestå af fraklip — skuespillerne leder efter dialogen, fotografen efter kameraet, klipperen efter filmen, instruktøren efter manuskriptet og alle leder efter stesolider. Den helt store fejl (blandt de mange) er dog Walter og Carlo-figurens udvikling. Den bløde dreng Walter kan ikke pludselig optræde som checket EDB-yuppi, og den barmglade Carlo kan ikke pludselig blive bange for letlevede damer fordi Elly har vist ham vintervejen. Så er hele pointen væk.

Mikkelsens og Stephensens oplæg er fyldt med gode ideer, men det hjælper ikke noget, hvis ikke de udvikles på manuskriptstadiet. Det er hele filmens koncept, der er noget galt med. Folkekomedien er ikke den rette genre for deres ideer, der tydeligvis hører til farcen — galskaben forsvinder og efterlader en anstrengt historie, forkerte figurer og mislykket instruktion.

Lennard Højbjerg

Walter og Carlo — Yes, det er far! Danmark 1986. I: John Hilbard. M: Jarl Friis-Mikkelsen, Ole Stephensen, F: Claus Loof. Kl: Edda Urup. Mu: Jan Glæsel, Michael Bruun. Medv: Jarl Friis-Mikkelsen, Ole Stephensen, Kirsten Rolffes, Ewa Carlsson, Flemming »Bamse« Jørgensen, Linda Laursen.

Valhalla Danmark 1986. I: Peter Madsen, Jeff Varab. M: Peter Madsen, Henning Kure. F: Jan-Erik Sandberg, Niels Grønlykke. Kl: Lidia Sablone. Mu: Ron Goodwin, Bent Hesselmann, Jussi Olsen. Animatorer: Jeff Varab, Børge Ring, Kim Annweiler, Hans Perk, Stefan Fjeldmark, Jørgen Lerdam, Karsten Killerich, Vibeke Andersen, Henning Nielsen m.fl. Længde: 73 min.

Valhalla

Valhalla, tegnefilmen om de nordiske guder, påbegyndtes i vinteren 1982-83 af Jacob Stegelmann, Jeff Varab og Peter Madsen. De drømte om en verdenssucces i Disney-stil og satsede på at lave filmen for 12 millioner kroner. Alt for mange uerfarne medarbejdere og intriger sinkede arbejdet og fik yderligere millioner til at rulle. I foråret 1985 måtte tegneren Peter Madsen overtage hele det kunstneriske ansvar, for da var animatoren og instruktøren Jeff Varab og produktionslederen Jacob Stegelmann blevet gået af kapitalens bagmænd bag firmaet Swan Production. 36 millioner kom *Valhalla* til at sluge — den dyreste danske film nogensinde. Resultatet: Prægtigt, imponerende. Og ujævnt.

Jeff Varab, der har arbejdet for Disney-koncernen og bl.a. var animator på *Mads og Mikkel*, har tydeligvis lært godt fra sig. Hans elever er dygtige, tegne kan de, men tegnestilen er for uegal, og filmen kommer derved til at virke som en række episoder og ikke som et helstøbt værk. Jætterne ligner f.eks. underlige krydsninger mellem trolde og øgler, og ved det store drikkeorgie til sidst skifter tegnestilen så meget, at man kunne tro, man havde forvildet sig ind til Pichas *Skøre øgler* (1979).

Historien består af forskellige sagn fra Den ældre Edda med Odin, Thor, Loke og diverse ligesindede i hovedrollerne. Det er lidt tungt stof, som der først kommer liv i, da Loke bringer den ustyrlige jætteunge Quark med hjem fra et drikkegilde i Udgård. Quark, der er helt original og opfundet til lejligheden af Peter Madsen, er som en lille vild fra en fjern klode, men hans hårrejsende opførsel kan forsvares, for han kender jo intet til spillets regler i denne fremmede kultur. Thor kan dog ikke se hans charme og forsøger at returnere ham, men jætterne vil heller ikke have ham, og det bliver der så en mægtig larm og ballade ud af. Så meget at det nok er for uhyggeligt for mindre børn, et problem, som jo også kendes fra nogle af forbilledet Disneys lange tegnefilm.

Det er i det hele taget hentet en del fra Disney, f.eks. minder Odins festlige ravne om kragerne i *Dumbo*, men Disney er vel heller ikke den værste at lade sig inspirere af. Det er snarere den nordiske mytologi, der skranter, og de mange kokke, der brygger hver sin vej. Men hvad der mangler i helheden, opvejes af de mange smukke enkeltstående scener. F.eks. Thors fortælling om dengang han sammen med jætten Hymer fiskede Midgårdsormen: billedet er helt i blågrå toner, kun ormens gab er blodrødt, og bevægelserne foregår i fine overtoninger. Eller scenen, hvor Quark sammen med to andre børn bygger en hytte højt oppe i et træ og de sammen opfører en poetisk lille jazzificeret fløjtekoncert — mesterligt animeret og komponeret af Børge Ring (hvis *Anna & Bella* jo vandt Oscar i år).

Karen Hammer

Den lille film og den store kunst

Steen Salomonsen skriver om Woody Allens nyeste film

Hvis man føler trang til at stille sig lidt på tværs overfor Woody Allens seneste film *Hannah og hendes søstre*, så kan man indvende at den ligner en noget enerverende gentagelse. Nu kender vi efterhånden godt denne samling af neurotiske New Yorkere, der evigt snakkende, handlingslamme og viljesvage prøver at holde tingene på afstand, men som hele tiden overrumples af livet. Og vi kender Allen-figuren, denne lille kompleksede og selvoptagne neuroseklump, der bekymret reflekterer over kærligheden, døden og tilværelsens generelle meningsløshed, samtidig med at han fyrer one-liners af. Vi kender dette univers med dets symptomer på livsangst fra, hvad man kunne fristes til at kalde neurose-trilogien: gennembrudsværkerne *Mig og Annie*, *Rene linier* og *Manhattan*, for her har Allen endevendt dette kompleks af problemer, der tilsyneladende udgør miseren ved det moderne vesterlandske storby-menneskes livsform. Der er intet nyt under solen, med *Hannah og hendes søstre* befinder vi os igen på de nervøse romancers domæne.

Der har været en tendens til at hæfte prædikatet »lille« på Woody Allens senere film. Hvilket ikke betyder »dårlig«, for alle Allens film er egentlig gode — i sig selv en bedrift i betragtning af instruktørens imponerende produktivitet. Men sammenlignet med eksempelvis *Mig og Annie* er *En midsommernats sexkomedie* en lille film. Sammenlignet med *Stardust Memories*, hvor Allen krænger sin plagede kunstnersjæl ud, virker *Den røde rose fra Cairo* unægtelig mindre forpligtende og *Zelig* er nok en morsom film selv om den mere imponerer i kraft af sin gennemførte pseudodokumentarisme end sit indhold. *Broadway Danny Rose* er en veloplagt komedie, men på det rent anekdotiske plan, og efter de pæne anmeldelser at dømme, som *Hannah og hendes søstre* har fået, står man igen her overfor en glimrende lille film, der er skabt til at blive »holdt af«, men en film, der måske mangler den helt store gennemslagskraft.

Det er som om, at Woody Allen, midt i al den anerkendelse han nyder, alligevel er en overset instruktør. Han modtager priser (bl.a. en Robert!), høster gode anmeldelser, og publikum skuffes sjældent over hans film. Men det er med en hel anden andagt, at filmens folk beskæftiger sig med eksempelvis Tarkovskij, Kurosawa eller Antonioni for nu at bringe en ivrigt uegal sammenligning. Disse geniale instruktører bidrager selv til stemningen med deres alvorsfuldhed og med deres symbolladede billedsprog, hvor formsiden stiller krav til tilskueren ud over den umiddelbare medleven. Helt anderledes undseelig tager Allens film sig ud. De glider let og ubesværet hen over lærredet, hans personer er ikke ved at gå til i grublerier over eksistentielle eller metafysiske problemer, og hvis de er det, så leveres problemerne med opløftende satire. Tilskueren kan identificere sig med Allens personer og netop holde af dem, fordi de ligger så langt fra tilskuerens ideal-forestillinger af det suveræne omverdensbeherskende menneske. Men Allen er ikke desto mindre en genial instruktør. På en skala fra 1 til 10 tåler han uden forbehold sammenligning med ikke blot de ovennævnte, men også med nogle af filmhistoriens store menneskeskildre som Chaplin og Jean Renoir for den sags skyld.

I *Hannah og hendes søstre* forholder Allen sig til det hverdagsliges upåfaldende dramatik med en suverænitet, der bringer vage mindelser frem om Paul Mazursky og Alan Alda når de er på deres aller højeste, eller Claude Sautet når han huskes for *Som brødre* ... Men han gør det med en Chaplinsk lethed og med en rent ud Bergmansk sans for at blotlægge det psykologiske spil mellem mennesker samt med en sjælden evne til at flette filmens mange handlingstråde tematisk perspektiverende sammen. *Hannah og hendes søstre* er med andre ord endnu et højdepunkt i en instruktørkarriere, der ligger noget så sjældent som en vedvarende perfektion.

Ligesom *Manhattan* handler *Hannah og hendes søstre* om mennesker, der mødes. Det kunne i og for sig godt være nogle af de samme mennesker, der her mødes igen, nu midaldrende og etablerede, hvilket imidlertid ikke forhindrer dem i stadig at blive overrasket over tilværelsens nybrud og kærlighedens lunefulde spil. Denne gang foregår det i en familiesammenhæng omkring de tre søstre, den harmoniske og »perfekte« Hannah, og familiens naturlige midtpunkt, den kønne og romantiske Lee, og den uheldige Holly, der lider sine regelmæssige nederlag i privatlivet og i karrieren som skuespiller, en karriere, der i modsætning til Hannahs succesombruste, aldrig rigtigt er blevet til noget. Af mænd er der den gode og lidt bløde Elliot, der er lykkelig gift med Hannah uden at være helt tilfreds, og som derfor indleder en ubeslutsom affære med Lee. Der er den bitre og distancerede kunstmaler, Frederick, som lever sammen med Lee, og der er Hannahs tidligere mand, tv-produceren og hypokonderen Mickey (Woody Allen). Da filmen er slut er der sket et par justeringer. Elliot og Lee har lagt deres

Mia Farrow, Barbara Hershey og Dianne Wiest.

affære bag sig i erkendelse af, at den udsprang af frustrationer oplevet indenfor rammerne af deres etablerede forhold; for hans vedkommende oplevelsen af at være overflødig, for hendes, oplevelsen af utilstrækkelighed og umyndiggørelse i forholdet til Frederick, hvor hun har haft rollen som hans kærlige elev og som hans kontakt til den ydre verden. Hannah, der ellers havde viet sit liv til familien, genoptager sin karriere, Lee forelsker sig i en universitetslærer og Holly begynder at skrive og genvinder sin selvtillid, da hun — stik mod alle odds — finder sammen med Mickey.

Anton Tjekhov — hvis »Tre søstre« det er rimeligt at nævne som en inspirationskilde bag filmen — har engang formuleret denne norm for det kunstneriske arbejde: »Kunstneren skal ikke sætte sig til dommer over sine personer, men blot være et upartisk vidne ... Min sag er blot at være talentfuld, det vil sige at vide, hvordan jeg skal skille væsentlige udsagn fra uvæsentlige« Allen er talentfuld og forholder sig egentlig til sine personer efter et tilsvarende princip. Han er således så langt som tænkes kan fra moralisten. Filmen fungerer åbent, for så vidt den lader personernes gøren passere som en kontinuitetsrække af indtryk, der ikke sluttelig lukker sig omkring en »morale«. Filmen slutter ganske vist med familie-harmoni, men uden at overbevise tilskueren om, at den skulle være definitiv. For »hjertet er en meget elastisk lille muskel«, som Mickey siger. Allen stiller sig ikke i nogen større sags tjeneste, han giver afkald på at levere sandheden. Han iagttager imidlertid ikke blot, men går også ind i sine personer, han lader dem komme til orde, så de fremtræder med forbavsende ligebyrdighed, trods deres indbyrdes modsætninger. Der er ingen distance, og man kan se filmen som et udtryk for grundlæggende accept af tilværelsens lunefulde vilkår, som et udtryk for en væren i verden, som hans personer fra neurose-trilogien ellers har haft vanskeligt ved at finde sig til rette i. Klarest formidles denne via Allen-figuren Mickey, som lever i panisk angst for at fejle noget alvorligt, og som bliver ligeså panisk, da han får lægeligt vidnesbyrd om, at han er fuldstændig rask. Fem sekunders glæde giver lægebesøget anledning til, så melder problemet sig: Hvis døden ikke lurer, så gør livet det. Ovenpå et mislykket selvmordsforsøg får Michey formuleret en mening i form af en slags konstruktiv gudsfornægtelse, hvis korte lære er, at uanset om gud findes eller ej og uanset om tilværelsen er meningsløs, så er livet en oplevelse, det alligevel er værd at tage med.

Det er måske ikke en særlig overbevisende lære, men den udgør egentlig filmens bærende idé. *Hannah og hendes søstre* giver med sit pulserende forløb et indtryk af selv at være et hjerte, der gør opmærksomhed på livets uafvendelighed og dets muligheder på en og samme tid. Et hjerte der endvidere er elastisk nok til at fatte om både de små og store spørgsmål, lige fra parproblematik til alderdom, kærlighed og død.

På handlingsplanet kædes personerne sammen via de store familiesammenkomster, der indleder og afslutter filmen. Det springende forløb her imellem, hvor der krydsklippes mellem de individuelle historier, kædes udemonstrativt sammen og forbindes af mellemtekster. Undertiden fungerer disse tekster som orienterende kapiteloverskrifter, andre gange fremstår de som spontane ytringer eller som brudstykker fra hovedpersonernes indre monologer. Musikken anvendes ledemotivisk, eksempelvis ledsages den hvileløse Mickey af hektisk jazzmusik, Elliot og Lees romances ledsages af Bach, og enkelte steder får musikken en selvstændig funktion, som i scenen hvor Holly sammen med en veninde er på by-tur i selskab med en mondæn arkitekt, der fremviser byens seværdigheder. Her sammenknyttes den orkestrale musik og den billedvignet over arkitektoniske højdepunkter, so Allen her »fortaber« sig i, til en messende hyldest til de omgivelser, som personerne iøvrigt ikke rigtig ænser i denne sammenhæng, optaget som de er af at gøre indtryk på hinanden.

Man kan stadigvæk mene, at *Hannah og hendes søstre* er en lille film, der gentager det velkendte. Men man kan ikke komme udenom Allens talent for præcist at skildre dette univers med dets mennesker, så det får nerve og bliver nærværende. Det er den store kunst, der her, helt upåfaldende, giver sig til kende

Hannah og hendes søstre (Hannah and her Sisters). USA 1986. I + M: Woody Allen. F: Carlo Di Palma. Kl: Susan E. Morse. P: Robert Greenhut/Orion. Medv: Mia Farrow (Hannah), Barbara Hershey (Lee), Dianne Wiest (Holly), Michael Caine (Elliot), Woody Allen (Mickey), Carrie Fisher (April), Max von Sydow (Frederick), Maureen O'Sullivan og Lloyd Nolan (Hendes mor og far).

Dianne Wiest

af Henrik Lundgren

Hvornår begyndte biograf-publikummet for alvor at lægge mærke til Dianne Wiest? Mon ikke det var i *Den røde rose fra Cairo*, hvor hendes rolle som henført hore var minimal, men prægnant. Blandt de mange bidrag Woody Allen i tidens løb har leveret til tidsskriftet The New Yorker, er et med titlen »The Kugelmass Episode,« bygget over Flauberts »Madame Bovary«: Her gør en lærer sin entré i Emma Bovarys liv, umiddelbart efter Leon har forladt hende, og umiddelbart før Rodolphe dukker op, og denne ganske uhistoriske episode ender på The Plaza Hotel, hvor Emma nægter at gå tilbage i sin bog igen. Det er kernen bag *Den røde rose fra Cairo*, og det er sikkert ikke noget tilfælde, at Dianne Wiests figur i filmen hedder Emma: Hun er den romantiske luder, der inviterer Jeff Daniels med op — og går fuldkommen i svime over hans galanteri. Da han har talt og talt og ikke gjort en eneste mine til at lægge hånd på nogen af bordellets damer, stiller hun det uforglemmelige, længselsfuldt sværmende spørgsmål: »Are there any other guys like you out there?«

Men Dianne Wiests indlemmelse i Allenklanen er i virkeligheden et fænomen af forholdsvis sen dato. Medmindre man vil hævde, at det overhovedet er sent, hun fandt vejen fra teatrene på og off Broadway over i film-branchen. Hun er født i Kansas men har tilbragt en del af sine unge år i Europa: Hendes far var amerikansk officer og stationeret i Nürnberg (hvad der giver sin egen pointe til den lille scene i *Hannah*, hvor Woody Allen erklærer, at aftenen med søster Holly har været den værste i hans liv — »omtrent så hyggelig som Nürnbergprocessen«!) Hun er uddannet fra The Drama Department ved universitetet i Maryland og gik efter endt uddannelse direkte på turné med American Shakespeare Company. Rollerne blev hurtigt store i skuespil som Shaws »Heartbreak House«, Gorkijs »Natherberget«, »Fjender« og »Sommergæster«, Becketts »Play« og »Footfalls« og Ibsens »Hedda Gabler«, hvor hun spillede titelrollen på det renommerede Yale Repertory Theatre. I Arthur Millers »Efter syndefaldet« fremstillede hun den figur, der almindeligvis opfattes som et portræt af Marilyn Monroe. Og blandt hendes seneste hovedpartier er nøjagtig to af de roller, den succesfulde Hannah krediteres for i Allens film: Nora i »Et dukkehjem« og Desdemona i »Othello«.

Men det var først i 1980 efter at hun for længst havde slået sit navn fast i amerikansk teater, hun fik chancen på film først i Claudia Weill's *Nu er det min tur*, og i 1982 med Jack Hoffsis' *I'm Dancing As Fast As I Can*, hvor hun var psykiater for Jill Clayburgh, Og så kom gennembruddet, den fuldkommen overrumplende præstation i Robert Mandels *Independence Day* (83), som sagtens kunne fortjene en repremiere herhjemme, men helst under en mindre misvisende titel end den første (*Feber i blodet*).

Mandel fortæller om to søskende Jack (David Keith) og Nancy (Dianne Wiest). De er bundet sammen i et forhold af stor ømhed, og Nancy vil gøre, hvad hun kan for at hjælpe ham til at undslippe lillebyens snærende forhold og komme til Los Angeles med sin kæreste Mary Ann (Kathleen Quinlan). Men Nancy har ikke en chance over for sin uhyggeligt paranoide ægtemand, der mishandler hende fysisk og psykisk. Og da Nancy ser, at hans voldsaktioner mod hende begynder at tage adresse mod broren, fatter hun sin beslutning og brænder både sig selv og ægtemanden inde ved en gas-eksplosion.

Hvad der gjorde indtryk i dette portræt, var dels noget rent ydre: Wiest har nogle meget karakteristiske øjne, de kan blive missende og tågede og næsten forsvinde i ansigtet på hende — her brugte hun det som middel, til at fremstille det drømmende fjerne hos denne pige, som ville ønske, at hun var alle andre steder end hos sin ægtemand. Dels var det noget indre: En bestemt kombination af noget energisk udfarende og noget indadvendt, som er karakteristisk for næsten alle Wiests rolleportrætter. Hun opfatter det som noget afgørende at vise de muligheder, figuren har: De perspektiver, den rummer — også selv om de bliver kvalt. »Ofrene for hustruvold vil oftest elske og beklage deres ægtemænd,« sagde hun i forbindelse med filmens premiere. »Og i øvrigt: hvor skulle de gå hen? De har i reglen ikke nogen selvstændig uddannelse, og manden ville følge efter dem og trække dem hjem ved håret.« Det er en *no win*-situation, ifølge Wiest: Disse kvinders følelse af skam får dem til at gemme sig for omverdenen — omgive sig med en aura af utilnærmelighed. Men netop derfor blev det afgørende rigtigt i Wiests præstation stedse at vise figurens indre muligheder — det rige indre liv, der lever bag den tilsyneladende fjernhed.

Rollen som Meryl Streeps veninde i Ulu Grosbards (undervurderede) *Falling in Love* (84) var et stykke lykkelig *casting*. Streep og Wiest er begge, om noget nervøst forfinede skuespillere — men der er også en kontrast imellem dem, som Grosbard udnyttede fornemt: Noget sjælfuldt, spirituelt hos Streep over for det på én gang sensuelle og selv-ironiske hos Wiest — Robert de Niro blev en meget imponerende hund i et meget subtilt spil kegler, når de to damer foldede sig ud.

Og så (efter en *cameo* i *Footloose*) associationen med Woody Allen, hvis seneste lykkelige resultat er den hudløse, stridbare og kokain-forfaldne søster Holly i *Hannah and Her Sisters*. Hvordan filmen i grunden skal fortolkes, er ikke spørgsmålet her: Men det er fristende at følge Wiests Holly et meget langt stykke af vejen, når hun omfatter Hannah ikke som en forløsende og befriende figur, men tværtimod som et menneske der undertrykker sine omgivelser ved sin evige retlinethed og overbærenhed. Alle andre kommer til at følge sig en lille smule uslere, fordi Hannah er så skræk-indjagende perfekt. Det er næppe noget tilfælde, at det er filmens to *odd-balls*, som får hinanden til slut i denne hjertelige komedie: Allens religiøst anfægtede hypokonder og Holly med hendes stadige auditions på teatrene, hendes Stanislavskij Catering Company og hendes utrættelige forsøg på at finde vej og skabe mening i sin tilværelse. Af de skuespillerinder, Allen har optrådt sammen med, er hun den første, der for alvor har hans eget temperament: De kviksølv-agtige omslag, beredtheden i replikken — hun kan faktisk som han (med filmens egen formulering) synes magisk og depressiv på én gang. Og som det fineste evner hun at holde figuren totalt fri af det klynkende: at vise dens indre overskud af muligheder, så man i slutningen føler Hollys belønning både rimelig og berettiget.

Dianne Wiest

1980: It's My turn/Nu er det min tur
I: Claudia Weill
1982: I'm Dancing as Fast as I Can
I: Jack Hoffsis
1983: Independence Day/Feber i blodet
I: Robert Mandel
1984: Falling in Love/Falling in Love
I: Ulu Grosbard
1984: Footloose/Footloose
I: Herbert Ross
1985: The Purple Rose of Cairo/Den røde rose fra Cairo
I: Woody Allen
1986: Hannah and Her Sisters/Hannah og hendes søstre
I: Woody Allen

Troens galskab

Thérèse er en besættende film, som flytter grænser i filmkunsten

af Martin Drouzy

Den 30. september 1897 døde i Lisieux, en lille by i Normandiet, en karmeliternonne, Thérèse Martin. Hun døde af tuberkulose efter halvandet års sygdom, knapt 25 år gammel. Klostrets køkkensøster gav formodentlig udtryk for den almindelige mening blandt nonnerne, da hun med henblik på den nekrolog, som skulle skrives om Thérèse, udtalte: "Jeg gad vide, hvad priorinden vil have at sige om hende. Det bliver ikke let for hende. Den lille søster var ganske vist sød og venlig, men hun har da aldrig gjort noget, som er værd at fortælle om."

Denne lille søster havde imidlertid næsten ved et tilfælde efterladt sig nogle selvbiografiske optegnelser, en slags dagbog. Et år senere bliver disse optegnelser offentliggjort. De vækker straks betydelig opsigt — ikke blot blandt hendes ordenssøstre og ikke bare i Frankrig, men blandt katolikker over hele verden. I 1902 er bogen allerede oversat til fem sprog. I 1920 til mere end femten. I dag er den at finde på et halvt hundrede sprog, deriblandt dansk. Parallelt med denne udbredelse begynder Thérèses læsere at rejse til Lisieux: En valfart tager form og tiltrækker flere og flere mennesker. Under pres fra den offentlige mening opgiver Rom sin vanlige sendrægtighed: Thérèse bliver helgenkåret i 1925. Nu får hun en officiel status blandt katolikker, bliver udpeget som en kristen, der på sin egen facon har formået at leve i overensstemmelse med evangeliets inspiration og krav.

Det er denne unge piges liv, som Alain Cavaliers film *Thérèse* skildrer. Ved starten er Thérèse 14 år gammel: Hun optræder som et muntert, spontant og alvorligt barn. Hun bor i en stor villa sammen med sin fader, som har samlet en privat formue og ikke længere behøver at arbejde, og en ældre søster (hendes mor døde, da hun var fire et halvt år). På det tidspunkt får hun en oplevelse, der bliver bestemmende for hendes fremtidige livsvalg: I forbindelse med henrettelsen af morderen Pranzini opdager hun dét skjulte fællesskab, der findes mellem menneskene — på godt og ondt. Selv om hun er dybt bedrøvet over at skulle svigte sin elskede far, bestemmer hun sig for at gå i kloster, hos karmeliterne, hvoriblandt to af hendes søstre allerede er indtrådt. Det er ikke bare for sin egen skyld, hun ønsker det, men også for de andres, for at genoprette en vis balance i den immaterielle verden og bidrage, som hun selv siger, til "at omvende synderne". Hr. Martin modsætter sig ikke direkte Thérèses planer, men omkring ham er man af den opfattelse, at hun er for ung og for sart til klosterlivet. Hun må vente! Stædig og selvsikker som hun er, rejser Thérèse til Rom for at bønfalde paven om at give hende lov til at blive nonne. Det lykkes hende til sidst at få den nødvendige tilladelse og efter hendes indtræden bærer hun med tålmod, humor og glæde alle de besværligheder, som er forbundne med kollektivets regler: Den næsten konstante tavshed, det ofte udmattende manuelle arbejde, kulden, den dårlige ernæring, sygdommen. På priorindens opfordring nedskriver Thérèse sine tanker i et sort skolehæfte. Hendes far, som i mellemtiden er blevet delvis lam, dør og den fjerde af Martinsøstrene slutter sig til de andre, også hun ind-

træder i klostret i Lisieux. Thérèse, som lider af tuberkolose, begynder at spytte blod. Lægen, der ud fra sin sunde fornuft betragter de strenge klosterregler som absurde og umenneskelige, prøver på at redde Thérèse, men forgæves. Den unge nonne dør. I alt har hun kun tilbragt ni år i klostret.

Thérèse er en film, som udtrykkeligt er af biografisk art. Den indtager sin plads i en bølge af filmværker, som i de senere år har fremstillet mere eller mindre kendte levnedsbeskrivelser: *Amadeus*, *Mit Afrika*, *Den umulige drøm*, *Oviri* ... Men til forskel fra disse andre film fabulerer *Thérèse* ikke. Den er strengt dokumentarisk. I et interview af nyere dato (Cahiers du Cinéma nr. 387, sept. 1986) fortæller Alain Cavalier, at han "ikke har sans for det fiktive. Når jeg laver en film, bliver jeg beroliget, når jeg ved, at det, jeg fortæller, har fundet sted." Instruktøren nøjes her med at rekonstruere og indregistrere scener og episoder, som så eksakt som muligt svarer til selve virkeligheden.

Og jævnsides med det afstår han for at *påvise* noget som helst. Han analyserer ikke, forklarer ikke noget, vægrer sig ved at have bestemte meninger om Thérèse. Var denne underlige pige genial eller sindsyg, hundrede procent selvudslettende eller ubevidst masochist? Alain Cavalier tager ikke parti. Og deri består på paradoksal vis hans films originalitet og særpræg. *Thérèse* besætter tilskueren og efter halvanden time efterlader den os i en anspændt og aktiv rådvildhedstilstand. Værket rejser spørgsmål, som det aldrig besvarer, afdækker gådefulde dybder, som bliver mere og mere foruroligende, og fører til sidst til det totale mørke. Og langt fra at tage modet fra os viser denne fremgangsmåde sig at skabe en langvarig grebethed i os, en slags medskabende delagtighed, hvortil jeg for min del næppe kender noget fortilfælde i filmkunstens historie. *Thérèse* ligner en rejse til nattens ende. Derved er instruktøren tro mod hans heltindes livsskæbne, idet Thérèse Martin de sidste måneder af sit liv erfarede et frygteligt åndeligt mørke og oplevede, som hun selv skriver, hvad det betyder "at være uden tro og uden håb".

Heri findes kernen i dette ejendommelige filmværk. Cavalier stræber ikke primært efter at informere os om Thérèse og endnu mindre efter at få os til at "forstå" hende. Han fremstiller bare hendes inderste lidenskab: Hvordan opleves det at elske én, som er fraværende? Lad os lytte til den måde, nonnerne omtaler Kristus, deres "åndelige brudgom": "En fyr, som døde for to tusinde år siden, og som man ikke engang er sikker på har eksisteret". Og dog er det for hans skyld, de har forladt alt — at de har givet afkald på familielivet, på en tryg borgerlig tilværelse, på fremtidsdrømme ... Det er for hans skyld, de lider af kærlighed og angst, af anfægtelser og tvivl. I det ovenfor citerede interview, forklarer Cavalier, hvordan bestemte mennesker lever i en mere eller mindre eksplicit relation til en anden person og på trods af tids- og rumafstand drager næring af den anden. Han føler selv en passioneret tilknytning til Flaubert og denne lidenskab er efter hans mening analog til den, Thérèse føler for Jesus. Det er netop denne lidenskab rettet mod én, der er fraværende, *dette fraværs besættende nærvær*, filmen forsøger at antyde.

Og den gør det i en ganske særpræget form. Den afstår fra at fremstille Thérèses livsforløb i en alt for præcis sammenhæng. Det er som om hun svæver uden for tid og rum. Om Alençon, hvor hun blev født, om Lisieux, om familiehuset, om selve klostret ser vi intet. Ikke et eneste billede. Filmen er fra A til Z optaget på et filmatelier — med et baggrundslærred, malet i grå eller brune farver. Enkelte kostumer og et minimum af rekvisitter antyder en tidsmæssig kontekst, Thérèses samtid. Ellers savner filmen enhver form for historisk, politisk, social og endog personpsykologisk forankring. Hvad bliver der så tilbage? Kun kroppe og stemmer. Filmatelieret (som fungerer som en metafor for karmelklostret) optræder som et rum udenfor den virkelige verden. Figurerne fylder hele lærredet. Hvad der sker imellem dem, hvad de siger til hinanden og måden, de siger det på, optager hele vor opmærksomhed. Og det vidunderlige er, at dette er nok! Denne film, som nemt kunne være tør, kold og abstrakt, er i virkeligheden ganske livsnær, overstrømmende af sensualitet, humor og ømhed. En replik blandt mange andre: "I et karmelkloster er det de første tredive år, som er de vanskeligste". Cavaliers nonner taler et spog af i dag, krydret med familiære udtryk og pudsige indfald, som ligger meget fjernt fra den højtidlige tone, tidligere "nonnefilm" følte sig forpligtet til at anvende. Det sker endog, at samtalerne grænser til det respektløse: Søstrene taler for eksempel om Jesus i samme vendinger som gymnasiepiger om deres kærester. Men her leder man forgæves efter en ironisk, antikirkelig holdning à la Bunuel. Det, som Cavalier får os til at fornemme er, at den religiøse oplevelse ikke er udskilt fra ens hverdagsliv, at det verdslige og det hellige kan trives side om side og i fuld harmoni. Ja, mere end det: Disse to områder er i filmen så intimt indfiltrerede i hinanden, at de bliver uadskillelige. Således at *Thérèse* ligeså godt kan tolkes som en dybt religiøs film — en af de få, som ikke forråder sit emne — eller som en materialistisk film. Anskuet i dette perspektiv stemmer den påny overens med Thérèses oplevelse, Thérèse, som kort før sin død betroede sig til Søster Agnès: "Hvis De vidste, hvilke frygtelige tanker, jeg er besat af. Det er de værste materialisters tankegang, der påtvinger sig mit sind." Filmen går på sin egen måde til det yderste i den retning. Den henvender sig til vore sanser snarere end til vor forstand. Eksempelvis kan der henvises til den scene, hvor Thérèse og en anden søster kæmper i køkkenet med en levende languster, som skal tilberedes. Sved, blod, tårer, spyt er nogle af værkets faste og vigtige bestanddele — ligesom latteren og den fysiske smerte. *Thérèse* skildrer det kropslige i både dets pragt og dets kortvarighed. Tidens flugt kommer til udtryk igennem filmens klipning: En række korte scener, forbundne med hinanden eller rettere sagt *adskilt* fra hinanden ved systematiske overgange til sort. Disse tableauer fremstiller således enkelte fragmenter af et livsforløb. Det er tilskuerens opgave selv at skabe sammenhæng mellem disse utallige indblik og at finde frem til en samlet betydning.

Deri består det særprægede ved Alain Cavaliers film. På samme måde som Thérèse søgte efter Jesu spor, søger han efter Thérèses. Også på dette punkt findes der åbenbare ligheder mellem instruktørens fremgangsmåde og Thérèses vej. I begge tilfælde er der tale om troens galskab. Man må nemlig være ikke så lidt vanvittig for ligesom Thérèse som 15-årig at forlade sin familie og låse sig inde på et kloster for resten af sit liv. Ligeledes må man være lidt af en dåre for at turde gå i gang med et så asketisk og så lidt filmisk filmprojekt om et helt igennem halsbrækkende emne. Men i begge tilfælde har troen afskaffet eller væltet alle forhindringerne. Som bekendt flytter troen bjerge. Den har også fået Cavalier til at flytte grænserne for, hvad filmkunsten formåede. Ved at lave *Thérèse* har han præsteret det umulige.

T.V.: Virkelighedens Thérèse i 1896

Thérèse

Thérèse. Frankrig 1986. AFC-Films A2 -CNC. Prod.: Maurice Bernart. Instr.: Alain Cavalier. Manus: Alain Cavalier, Camille de Casabianca. Foto: Philippe Rousselot. Klip: Isabelle Dedieu. Lys: Alain Lachassagne. P-design: Bernard Evein. Medv.: Catherine Mouchet (Thérèse), Aurore Prieto (Céline), Sylvie Habault (Pauline), Ghislaine Mona (Marie), Helène Alexandridis (Lucie), Clémence Massart (Priorinden), Jean Pelegri (faderen).

If you knew, Peggy Sue
Then you'ld know why I feel blue
oh Peggy, my Peggy Sue
Well, I love you, gal, I love you Peggy Sue

Peggy Sue, Peggy Sue
oh, how my hearts yearns for you
Oh Peggy, my Peggy Sue
Well, I love you, gal, I love you Peggy Sue

Peggy Sue, Peggy Sue
Pretty, pretty, pretty, pretty Peggy Sue
Peggy, My Peggy Sue
Well, I love you, and I need you, Peggy Sue

I love you, Peggy Sue
with a love so rare and true
Oh Peggy, my Peggy Sue, uh, uh, uh, uh
well, I love you, gal, I want you Peggy Sue

Ved nærmere eftertanke

Peggy Sue blev gift er en sød komedie, der med Francis Coppolas og Kathleen Turners mellemkomst løftes ind i filmkunstens rækker.

af Kaare Schmidt

Såvidt halvtredser-rockeren Buddy Holly. »Peggy Sue« var for ham, hvad »Mary Lou« var for Rick Nelson. Femten år efter »Mary Lou« sang en voksen Nelson i »Garden Party« om at mødes igen for at genopfriske gamle minder. Men ingen genkender ham, han har ændret sig og lært lektien: »You can't please everyone, so you gotta please yourself«. Derfor må han også nøjes med at hilse på: »I said Hello to Mary Lou«, selv om han femten år før havde vidst, »I knew, Mary Lou, we'ld never part«. I »Garden Party« tilføjer han dog »she belongs to me« — om ikke pigen, så i hvert fald sangen. Drømmen om hvordan det kunne have været.

Sådan kunne det også være gået for Buddy Holly, men han omkom ved et flystyrt i 1959, året efter »Peggy Sue«'s store succes. Hvad Holly ikke oplevede, giver Hollywood (med

Rick Nelson i baghovedet?) nu et bud på: *Peggy Sue blev gift*. Hun blev gift med sin high school sweetheart, Charlie, de fik to børn, hun fik sin egen lille forretning, og Charlie faldt for en 22-årig, så skilsmissen står for døren.

Hvad blev der af ungdomsårenes drømme, var det hele ren nedtur? Charlie drømte om at blive popstjerne med slog sig til tåls med at overtage faderens radioforretning og kan nu trods alt se sig selv på TV — i sine egne reklamespots. Men det er ikke Charlie — eller Buddy — det drejer sig om. Det er derimod målet for deres attrå, Peggy Sue. Hendes drøm? Hun havde ikke én drøm, hun havde mange, verden lå åben. Femogtyve år efter er den lukket: »Hvis jeg havde vidst dengang, hvad jeg ved nu, så ville jeg have gjort det helt anderledes«.

Hun får tilbuddet.

High school klassen fra 1960 har 25 års jubilæums- og genforeningsfest. Peggy Sue møder op i sin kjole fra dengang, alle andre er normalt klædt, hun bliver centrum, selv om hun mest har lyst til at krybe i et musehul. Hun besvimer. Og vågner op i 1960. Som teenagepige, men med den voksne kvindes erfaring og viden om hvordan det vil gå, hvis hun igen gør, som hun gjorde.

Hun skal tilbage til fremtiden, men hvilken fremtid? Ikke den samme som i Robert Zemeckis *Tilbage til fremtiden*, hvor drengen fra 1985 oplever sine forældres ungdom og ændrer deres skæbne (se Kos. 174). Peggy Sue oplever sin egen ungdom, og hun ændrer intet. For hun lærer noget, hun finder ud af, hvorfor hun handlede, som hun gjorde. Hun finder ud af, at hun havde valgt rigtigt.

»Giv mig en chance mere«, beder Charlie, da Peggy Sue til sidst vågner tilbage i 1985. Vi tror ikke rigtig på ham, han er ikke ligefrem tillidvækkende i sin chamørstil, der ikke er ændret meget, blot falmet siden ungdommen. Men hun giver ham chancen, ikke nødvendigvis fordi hun tror på ham, men fordi hun tror på sig selv. Hun giver sig selv chancen.

Hvad så med ungdommens drømme og voksenlivets nederlag — er det hele fejet ind under gulvtæppet? Netop ikke! Drømmene var urealistiske og banale, ganske som halvtredsernes popsange, der kører på lydsiden og fremmer visionen om den ægte og evige kærlighed. Nederlaget er realistisk og logisk, for sådan er livet, nedturen er den logiske konsekvens af urealistiske drømme. I hvert fald hvis man selv tænker sådan. Når drøm og nederlag, ungdom og voksentilværelse, gøres til modsætninger, der udelukker hinanden, så må det gå galt. Enten lever man videre i drømmen og er ude af stand til at få virkeligheden til at makke ret. Alt sejler og bitterhed er næste trin. Det er Charlies kurs. Eller man accepterer virkeligheden og afskriver drømmen og er ude af stand til at løfte sig op ved håret og ændre noget. Alt ligger fast og bitterhed er næste trin. Det er Peggy Sues kurs, da hun møder op til festen i starten af filmen.

Hun kan kun se modsætningen mellem drøm og virkelighed. Men til forskel fra alle de andre, der er mødt op til festen, så holder hun som et sidste halmstrå fast i, at det ikke burde være sådan, at udgangspunktet dog var noget andet end det, der blev resultatet. Derfor møder hun op i sin kjole fra dengang, og alle måber. Derfor får hun chancen til at kigge sin ungdom nærmere efter i sømmene — hvad var udgangspunktet egentlig?

Det får vi en malerisk og morsom, rørende og rablende beretning om. Et menneskes fortid som noget fremmed og intimt på én gang, poetisk udtrykt gennem Kathleen Turners balance mellem den 17-årige og den 42-åriges indsigt og gestik (Turner er selv 32 og ligner ikke en 17-årig, men det skal hun heller ikke). Hun er to personer, der dog er én. Med undren kigger hun sig omkring, var det sådan, ja sådan var det, og hun nyder med bagklogskabens ballast alt det, hun dengang tog for givet — »Mor, jeg havde glemt du var ung engang«.

Hun udtaler direkte sit bagudsyn, som da hun har »glemt« en algebra-prøve og forklarer læreren: »Jeg behøver ikke algebra i fremtiden, jeg ved det, jeg taler af erfaring«. Eller: »Jeg er ung, jeg vil have sjov, jeg vil til Liverpool og opdage The Beatles«. Hun kommer sammen med storskrydende Charlie, der går helt i baglås, da hun vil tage initiativet til sex i bilen. Hun afprøver andre drenge, den kloge, som hun kan fortælle et og andet, og beatnikken, som hun tilbringer en Jack Kerouac'sk nat under stjernerne med. Og hun får et chock, da hun tager telefonen og hører sin (i 1985 afdøde) mormors stemme.

Som den drøm, hele turen er, bliver det en rejse tilbage i egne minder. Et stop, hvor livet tænkes igennem udenfor øjeblikkets pligter og stress, der fører til nødløsninger, panikreaktioner og kompromiser. Et stop, hvor det store overblik erstatter det hektiske nu, hvor vi er hurtige til at forbruge og smide væk — også vores liv.

Udgangspunktet var de mennesker, der senere er falmet — fordi de er døde, gamle eller blot er falmet i dagligdagen som Charlie. Turen tilbage affalmer dem, fjerner glemslens slør, som det ekstravagant visualiseres i personernes nærværende, følsomme ansigter (blændende skuespillere over hele linien), i boligindretningens nostalgiske varme, påklædningens snurrige forældethed, og i farvernes diskrete harmoni (i en scene er alt f.eks. i nuancer af lyseblåt, ikke påfaldende men stemningsmættet).

Den menneskelige varme, der var, er det, der er gået i glemmebogen i mellemtiden. Det er drømmens fundament, som realiteterne har slidt ned. Og man har selv ladet det ske. Helt firkantet er det noget med, at livets værdi er, hvad man selv lægger i det, og at man selv er ansvarlig for sin skæbne. Det er nok kun en del af sandheden, men immerhen en del. Og i Francis Coppolas tour de force instruktion er det en betagende drøm, en filmkunstnerisk oplevelse, som kan nydes for sin egen skyld, og som det næppe skader at tygge lidt på.
I love you, Peggy Sue.

Peggy Sue blev gift (Peggy Sue Got Married. USA 1986). Instr: Francis Coppola. Manus: Jerry Leichtling, Arlene Sarner. Foto: Jordan Cronenweth. Klip: Barry Malkin. Musik: John Barry. P-design: Dean Tavoularis. Kostumer: Theadora Van Runkle. Prod: Paul R. Gurian/Tri Star. Medv: Kathleen Turner (Peggy Sue), Nicolas Cage (Charlie), Barry Miller (Richard Norvik), Catherine Hicks (Carol Heath) Joan Allen (Maddy Nagle), Kevin J. O'Conner (Michael Fitzsimmons), Lisa Jean Persky (Dolores), Barbara Harris (mor), Don Murray (far), Maureen O'Sullivan (bedstemor), Leon Ames (bedstefar).

Amerika i tusmørket

Vietnamkrigen var den store rystelse for det amerikanske samfund i 60'erne og 70'erne og den har sat sig dybe spor i nationens selvopfattelse. Peter Schepelern skriver om Vietnam i amerikansk kultur i relation til Filmmuseets serie.

En skumringstime, hvor sommeraftnens pludselige mørke sænker sig over den amerikanske hovedstad. På gangstien gennem The Mall's plæner kommer nogle skikkelser gående, to gamle mennesker og et barn. De bærer en lygte der vugger i takt med skridtene. Den holdes stille, løftes i vejret. Hænder søger og udpeger navnet på den blanke sorte marmorvæg, der glitrer halvt usynlig i mørket. En rose bliver presset ind i fugen mellem stenpladerne. Lidt efter går skikkelserne videre med lygten og forsvinder mellem træerne.

En scene fra *the twilight zone* i Washington D.C.: Her, vis-á-vis de imposante mindesmærker for Jefferson og Lincoln, og som dystert modstykke til heltekirkegården på den anden side af floden, ligger Vietnam Veterans Memorial, monumentet for Amerikas tabte krig. Anlægget danner en indskæring ind i jordlagets lave kupering, med to store vinkelstillede stenvægge i sort marmor, hvor navnene på alle krigens faldne er indmejslet, år for år.

Monumentet udtrykker nationens kollektive følelse af skam og fortrængning. Omgivet af den stolte patriotismes selvtilfredse apoteoser af blændende hvidt marmor, ligger det sorte Vietnam-mindesmærke som en sym-

bolsk massegrav. Her nævnes de 58.022 som led nederlag på nationens vegne. Her ligger Amerikas ære begravet. Her kan den beses med lygte af de pårørende i tusmørketimen.

Vietnam-krigen eller rettere USAs gradvist optrappede militære og politiske engagement i det kapitalistiske Sydvietnams konflikt med det kommunistiske Nordvietnam var en ideologisk magtkamp af samme karakter som Korea-krigen i 50ernes begyndelse havde været. Det var oprindelig franskmændene, der i 1859 havde slået sig ned i området som koloniherrer og skabt Fransk Indokina med Saigon som Østens lille Paris. Under Anden Verdenskrig, hvor japanerne overtog kontrollen, smuldrede koloni-magten, og efter krigen havde den nationale modstand vokset sig stærk. Med den i Frankrig og Rusland uddannede Ho Chi Minh som leder organiserede de vietnamesiske kommunister sig i modstandsbevægelsen Vietminh mod franskmændene, der definitivt blev sat ud af spillet ved det katastrofale nederlag ved Dien Bien Phu i 1954.

Ved fredskonferencen i Genève samme år blev landet midlertidigt delt ved 17. breddegrad i to provisoriske zoner, den nordlige kommunistisk, idet det samtidig blev bestemt — dog uden USAs og Sydvietnams stemmer — at der inden to år skulle afholdes folkeafstemninger så landet kunne samles igen. USA havde oprindelig været mod den franske tilstedeværelse, men ændrede holdning i takt med den kolde krigs eskalering og finansierede franskmændenes krig i 50erne. Efter den franske tilbagetrækning følte USA sig nu kaldet til at overtage ansvaret for de vestlige interesser i området og bakkede op bag Sydvietnams svage og korrupte regime under katolikken Diem i hans kamp mod kommunisterne. Både amerikanerne og Diem frygtede udfaldet af en folkeafstemning og forhindrede den. Og det var i dette løftebrud, USAs problem tog sin begyndelse.

Først støttede USA blot med rådgivere og specialuddannede anti-guerilla soldater, de såkaldte Grønne Baretter, men efter det amerikansk godkendte attentat på Diem i 1963, voksede antallet af amerikanske tropper som i stigende grad kom til at udgøre den reelle magt i efterfølgeren general Thieus marionetagtige militærstyre. Da præsident Kennedy kom til magten i 1960, var der mindre end 1000 amerikanere i Vietnam, to år senere var der 3000, og da Kennedy i 1963 blev myrdet, tre uger efter Diem, var der over 16.000. I 1965 begyndte amerikanske tropper — på præsident Johnsons initiativ — at deltage i regulære kamphandlinger og i løbet af året nåede antallet op på 184.000. Højdepunktet var 1968 med 536.000 amerikanske soldater; året efter begyndte den gradvise tilbagetrækning. I alt gjorde 3.5 millioner amerikanske soldater tjeneste i Vietnam indtil 1975, hvor Thieus Sydvietnam faldt og straks blev indtaget af nordvietnamesiske tropper og Sydvietnams hemmelige kommunisthær, FNL, få timer efter at de sidste amerikanere havde forladt Saigon.

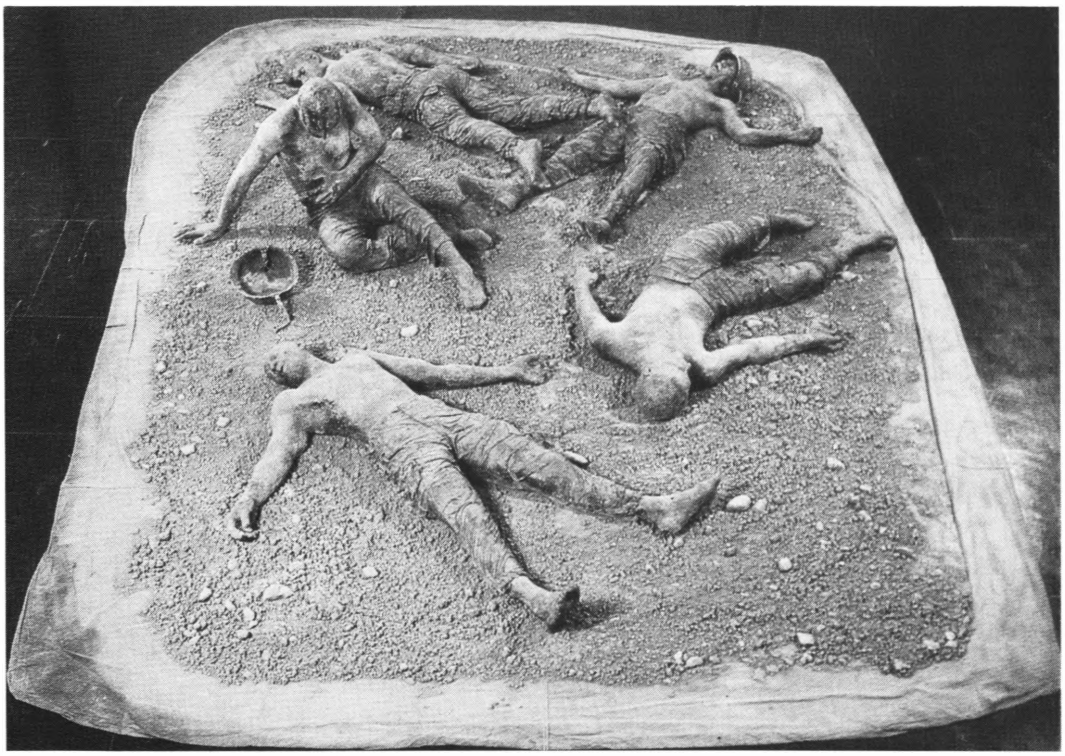
Fire billeder, der rystede verden. De berømte film-optagelser fra Life Magazine, oppefra: En buddhistisk munks selvmords-brænding i protest mod regimet i Saigon, juni 1963. Vejen ind til landsbyen My Lai med ofrene for de amerikanske soldaters massakre, fotograferet af Ronald Haeberle. Saigon politichefen henretter en tilfældig Viet Cong mistænkt til ære for Eddie Adams' kamera. Børnene flygter fra den brændende napalm.

Foregående side: Martin Sheen indsvøbt i dødsrigets tåger i Coppolas Dommedag Nu (1979).

Dr. Jekyll og Mr. Hyde

Vietnam blev den store rystelse for det amerikanske samfund, både indadtil og udadtil. Det var nationens første egentlige militære nederlag, en tabt krig som aldrig rigtig gav mening for befolkningen. I Vesteuropas øjne betød det USAs ideologiske syndefald: Hvor Amerika — med alle dets traditionelle konnotationer af frihed, demokrati og åbenhed — ellers havde kæmpet idealistisk med retten på sin side, nedkæmpet fascismen og reddet i hvert fald det halve Europa fra totalitær-statens tyranni, så viste Guds eget land sig pludselig som grumt og brutalt: Nok var det ideologisk set endnu en kamp for at redde et demokratisk orienteret land fra kommunistisk totalitarisme, men dels havde Thieus politistat kun ringe lighed med et demokrati, dels berettigede det ikke USA til at bombe og myrde i hundredtusindvis af vietnamesere. Det var symbolsk for Dr. Jekylls forvandling til Mr. Hyde, når Western-helten John Wayne, der havde repræsenteret den retsindige amerikanske Frontier-ånd i så mange klassiske westerns og krigsfilm, nu dukkede op med grøn baret i den første — og under krigen eneste — stortanlagte Hollywood-film der glorificerede den amerikanske Vietnam-politik. Sic transit gloria mundi. Og sådan mistede Europa sine afguder.

Men også den amerikanske offentlighed vågnede op, efterhånden som dødstallene steg. I juni 1967 brugte ugebladet Life 11 sider til at bringe navn og billede på ugens 200 faldne. I takt med den stigende politisering af offentligheden, som også hang sammen med ungdomsrevolterne, rettedes opmærksomheden mere og mere skarpt mod krigen i det fjerne. En velartikuleret modoffentlighed lod sin stemme høre, organiserede sig og trængte igennem statsadministrationens søforklaringer og vildledninger. Det var naturligt især folk fra den politiske venstrefløj, der førte an, men anti-krigs-bevægelsen blev langt mere omfattende. Selv om krigen og reaktionerne imod den også kaldte fortalere frem til manifestation — både enkeltpersoner, fra Bob Hope til Billy Graham, og grupper, f.eks. de såkaldte Hard-Hats, byggearbejdere med meningsfæller der i New York 1970 demonstrerede aggressivt mod fredsdemonstranterne — kom modstanden til at række langt ind i det konservativt patriotiske USA, efterhånden som det gik op for den godtroende amerikaner, at landets ledere gang på gang kunne gribes i løgn og bedrag. Faktisk var hele det militante engagement begyndt med, at Lyndon B. Johnson i 1964 førte kongressen bag lyset og fik bemyndigelse til at føre krig mod Nordvietnam på grundlag af urigtige oplysninger om den såkaldte Tonkinbugt-episode,



Til venstre: Duane Hansons "Vietnam Scene" (1969, Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg)) er lavet i bemalet fiberglas, der er afstøbt efter levende modeller og udstyret med autentisk tøj.
Nederst: Edward Kienholz' "The Portable War Memorial" (1968, Museum Ludwig, Köln). Monumentet består af følgende dele, fra venstre mod højre: Sangerinden Kate Smith, anbragt i en skraldespand, synger "God Bless America"; neden for den klassiske hverve-plakat med Onkel Sam der siger"I Want You" ses en skulptur-version af soldaterne der hejser flaget på Iwo Jima (efter Joe Rosenthals berømte foto); derefter en mindevæg hvor navnene på hundredvis af neutrale men ikke mere eksisterende lande er skrevet; så følger pølsebar med rigtig Cola-automat.

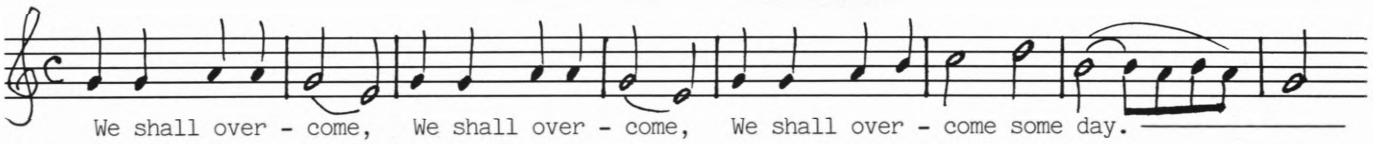
hvor nordvietnamesiske kanonbåde skød på en amerikansk destroyer der uretmæssigt afpatruljerede kysten. Vietnam-krigen blev i det næste tiår ikke mindst katalysator for dette tillidsbrud mellem folket og politikerne, som gang på gang blev grebet i at forfalske, tilbageholde og lyve om kendsgerningerne, kulminerende med Watergate-affæren der fældede præsident Nixon i 1974.

Svaret i vinden

Også kunsten og den kulturelle scene som helhed blev præget af Vietnam-traumet, men karakteristisk nok tøvede man med at artikulere sig om emnet.

I billedkunsten er krigen i første omgang mest til stede ved et påfaldende fravær. Der var enkelte kunstnere som Peter Saul og Rudolf Baranik, der beskæftigede sig eksplicit med Vietnam i provokerende plakat-agtig form, i 70erne kom Leon Golub til med sine voldsomme lærreder og i 1981 den store udstilling med veteranernes billeder, "Vietnam: Reflexes and Reflections". Men 60ernes dominerende kunstretninger er i det store og hele uberørte: Minimalismen er netop en kunst der er hermetisk lukket om sit eget kunstunivers. Over for tv-nyhedernes foruroligende billeder af brændende landsbyer og bombede junglelandskaber sætter Minimal Art-skulptører som Carl André, Sol LeWit og Donald Judd en række store cementblokke, stålstænger eller træklodser som ikke forestiller eller betyder andet end netop cementblokke, stålstænger og træklodser. Den anden dominerende retning — popkunsten, der udtrykte så meget af tidsånden gennem en provokerende reklame-agtig fremvisning af den kommercielle kulturs ikoner fra tegneserier til konservesdåser — lod også helst det politiske ligge. Over for krigens *sound and fury* sætter kunsten Coca Cola-flasken eller den hvide kubus — *signifying nothing*. Der er måske tilløb til en politisk kommentar i James Rosenquists "F-111" (1965), en over 25 meter lang frise der præsenterede det moderne USA som en syntese af en atomsky, et bildæk, et barn under en tørrehjelm, en portion spaghetti, en kage, monteret ind i et F-111 jagerfly. Der er også Roy Lichtensteins tegneserie-visioner af krig og eksplosioner (med typiske titler som "Bratatat" og "Whaam!") der imidlertid stammer fra tiden inden krigen for alvor var i gang.

En par markante undtagelser er der dog: Duane Hansons skulpturgruppe, "Vietnam Scene" (siden omdøbt til "War") 1969, fremmaner med ekstrem-realismens virkemidler krigens virkelighed. Mediets uundgåeligt statiske udtryk understreger budskabet af håbløshed: Omgivet af sine fire døde kammerater sidder en såret amerikansk soldat apatisk hen på et gruset plateau et sted i krigens ingen-



"We Shall Overcome", oprindelig en Negro Spiritual, var siden 40rne blevet brugt ved strejker og borgerrettigheds-demonstrationer og blev ikke mindst i Pete Seegers arrangement 60er-protesternes store fællessang. Blandt tidens øvrige protest-sange var Tom Paxtons "Lyndon B. Johnson Told the Nation", Dan Daleys "Still in Saigon", Huey Lewis' "Walking On a Thin Line", Billy Joels "Goodnight Saigon" og John Lennons "Give Peace a Chance", indspillet under en Bed-In for Peace.

mandsland. Det andet eksempel skyldes typisk nok en europæisk orienteret kunstner som Edward Kienholz, der skabte det mest monumentale værk over temaet. "The Portable War Memorial" er en 10 meter lang opstilling, hvor krigen, den nationale arv og Cola-kulturen går op i en højere enhed: Patriotisme transformeret til tænderskærende *camp* i sølvskinnende *mixed media.*

De kunstneriske spor af franskmændenes krig i Indokina havde hovedsagelig været Jean Hougrons underholdende romanserie "Den indokinesiske nat" (hvoraf de fleste bind er oversat) fra 50erne. Den første betydelige roman om emnet, englænderen Graham Greenes mesterlige "Den stilfærdige amerikaner" fra 1955, var også litteraturens første præsentation af den velopdragne, idealistiske og i bogstaveligste forstand morderisk naive amerikaner i det endnu franskkontrollerede Vietnam.

Efterhånden som den amerikanske Vietnam-indblanding eskalerede og mod-offentligheden vågnede op til dåd, kom der massevis af politiske og faglitterære Vietnam-skrifter. Blandt de mest læste og opinions-dannende var rejseskildringer af Susan Sontag ("Trip to Hanoi",1968, genoptrykt i samlingen "Styles of Radical Will") og Mary McCarthy ("Vietnam", 1967, "Hanoi", 1968) og politiske debatbøger af lingvisten Noam Chomsky ("American Power and the New Mandarins", 1967 og "At War with Asia", 1970). Fiktionslitteraturen holdt sig mere tilbage, formulerede i første omgang den amerikanske modstand mere end den beskrev krigen, hvilket naturligt måtte vente til veteranerne selv begyndte at skrive.

De mest markante kunstneriske protestytringer kom i første omgang fra populær-musikken. I begyndelsen af 60erne havde Bob Dylan, ungdomskulturens ledende digter/sanger, undsagt alle de "Masters of War", som "build the big guns ... build the death-planes ... build all the bombs" men som samtidig "hide behind walls ... hide behind desks", og han formulerede romantisk-mismodigt tidsalderens frustrerede freds- og frihedsdrømme i en række spørgsmål, hvis svar alle blæste i vinden:

> How many roads must a man walk down
> Before you call him a man?
> Yes, 'n' how many seas must a white dove sail
> Before she sleeps in the sand?
> Yes, 'n' how many times must the cannon balls fly
> Before they're forever banned?
> The answer, my friend, is blowing' in the wind,
> The answer is blowin' in the wind.
>
> How many times must a man look up
> Before he can see the sky?
> Yes, 'n' how many ears must one man have
> Before he can hear people cry?
> Yes, 'n' how many deaths will it take till he knows
> That too many people have died?
>
> The answer, my friend, is blowin' in the wind,
> The answer is blowin' in the wind.

Krigsprotesterne fik mere direkte udtryk hos The Doors, der sang om "The Unknown Soldier" og den surreale Jimi Hendrix, hvis psykedeliske version af nationalsangen "The Star Spangled Banner" vakte begejstring på Woodstock-festivalen i 1969 (foreviget i Michael Wadleighs dokumentariske film). Det fik op gennem 60erne et stadigt mere dystert perspektiv, når Pete Seeger, der sammen med Joan Baez var blandt de mest aktive i de store Sing-In-demonstrationer mod krigen, spurgte "Where have all the soldiers gone?" mens der til gengæld blev fundet ny fortrøstning i "We Shall Overcome", der siden har været fredsbevægelsens obligatoriske besværgelsessang.

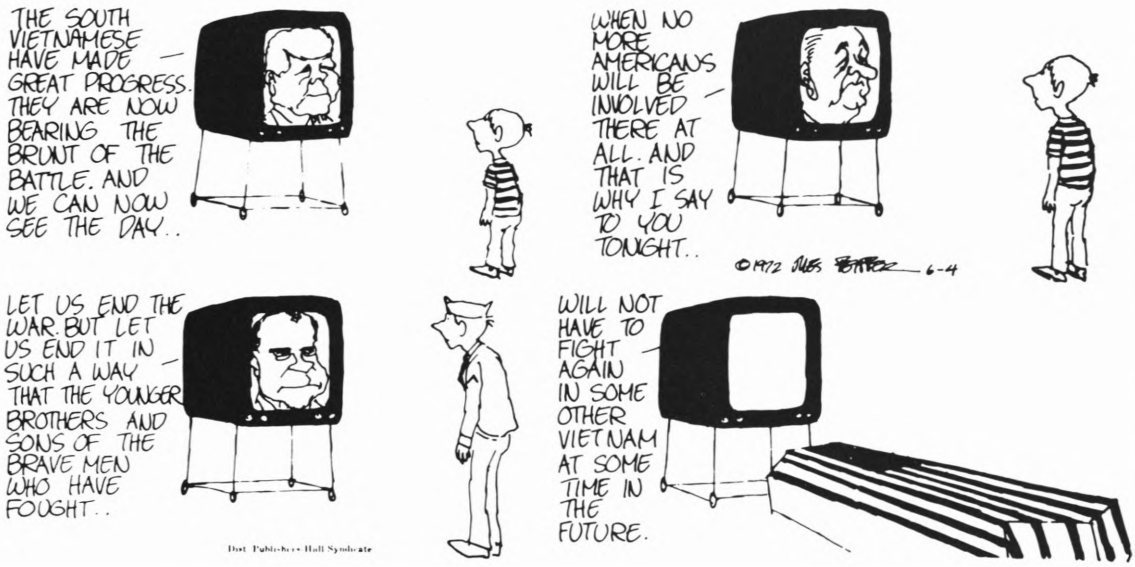
Under hippie-slogan'et Make Love Not War blev pacifismen annekteret af ungdomsbevægelsen, der bølgede over de amerikanske byer og især universiteter, hvor ungdomsrevolten i høj grad hang sammen med frygten for at blive indkaldt til tjeneste i en krig, man fandt forbryderisk. Det kunne ellers nok sætte gang i studierne: De unge mænd, der ikke bestod deres eksamen, kunne risikere at blive *drafted.* Krigsprotesterne eksploderede i Chicagos varme sommer 1968 under Demokraternes kongres og bredte sig til universitetscampus'er over hele landet, kulminerende i 1970 med sammenstødet på Kent State University i Ohio, hvor fire studenter blev dræbt, da den udkommanderede nationalgarde skød på demonstranterne.

Overalt i den vestlige verden lød nu de samme taktfaste råb, 'Ho Ho Ho Chi Minh!', Nixons navn blev skrevet på murene med et hagekors i midten, og der blev sunget med når Country Joe & The Fish tog fat på deres sarkastiske beredskabssang:

> Well, come on all of you big strong men,
> Uncle Sam needs your help again.
>
> Yeah, he's got himself in a terrible jam
> Way down yonder in Vietnam.
> So put down your books and pick up a gun.
> Gonna have a whole lot of fun!
>
> And it's one, two, three,
> What're we fighting for?
> Don't ask me, I don't give a damn,
> Next stop is Vietnam
>
> And it's five, six seven,
> Open up pearly gates!
> Well, there ain't no time to wonder why,
> Whoopee, we're all gonna die!

Den amerikanske ørn

Digterne gik i rette med krigen fra flere positioner. Denise Levertov talte i kristne metaforer i samlingerne "The Sorrow Dance" (1967) og "Relearning the Alphabet" (1970), samtidig med at hun udtrykte sig uden omsvøb ved demonstrationer og foredrag, ikke mindst efter et besøg i Hanoi i 1972. På vestkysten var San Francisco — og specielt bogladen City Lights — centrum for den ny lyriker-generation, der ikke mindst fremstod som beatnik- og hippie-kulturens fortalere. Digtere som Lawrence Ferlinghetti, Allen Ginsberg, Robert Bly og Gregory Corso deltog aktivt i fredsdemonstrationer og arrangementer, bl.a. i den store Human Be-In i Golden Gate Park 1967. Ferlinghetti havde allerede i 1965 skrevet prosadigtet "Where Is Vietnam?" og fortsatte med digte som "Enigma of Ho Chi Minh's Funeral" og Nixon-satiren "Tyrannus Nix" (begge 1969) at hudflette magthaverne. Ginsberg, der udfoldede sig i en særlig Whitman'sk stil af strømmende ordkaskader fulde



Jules Feiffer er en af tidens største politiske tegnere. Denne tegning — "The War Will Soon Be Over" (1972) — kan ses som en illustration til Country Joe & The Fish: "Come on, Mothers, throughout the land,/ Pack your boys off to Vietnam;/ Come on, Fathers, don't hesitate,/ Send your sons off before it's too late;/ You can be the first one on our block/ To have your boy come home in a box".

af besværgende obskøniteter rettet mod tidens hæsligheder, deltog i den store protestmarch i Washington 1970 og skitserede i et digt fra samlingen "The Fall of America" (1972) demonstranternes oplevelse af beboeren i Det hvide Hus:

> One hundred thousand bodies naked
> before an Iron Robot
>
> Nixon's brain Presidential cranium
> case spying thru binoculars
> from the Paranoia Smog Factory's East
> Wing ...

I det store digt "Wichita Vortex Sutra" (1966, optaget i samlingen "Planet News", 1968) fremmaner han krigen som et produkt af det prostituerede sprog:

> American Eagle beating its wings
> over Asia
> million dollar helicoptors
> a billion dollars worth of Marines
> who loved *Aunt Betty*
> Drawn from the shores and farms
> shaking
> from the high schools to the landing
> barge
> blowing the air thru their cheeks
> with fear
> in *Life* on Television
>
> The war is language,
> language abused for Advertisement
> language used
> like magic for power on the planet

Robert Bly (der er af skandinavisk baggrund og har oversat svenske lyrikere) fik i 1968 den prestige-givende National Book Award for digtsamlingen "The Light Around the Body" og donerede demonstrativt præmien til de unge indkaldelsesnægtere. I digtet "At a March against the Vietnam War" hedder det:

> It is that darkness among pine
> boughs
> That the Puritans brushed
> As they went out to kill turkeys
> At the edge of the jungle clearing
> It explodes
> On the ground
>
> We long to abase ourselves
>
> We have carried this cup of darkness
> We have longed to pour it over our
> heads

Prosaisterne nærmer sig krigen i mere eller mindre symbolsk skikkelse. Mest genklang vækker typisk nok et par romaner, som faktisk handler om Anden Verdenskrig, men får deres slagkraft i relation til Vietnam-konflikten. Joseph Hellers "Punkt 22" (1961) og Kurt Vonneguts "Slagtehal fem" (1970) bliver kultbøger for den ungdom, som er mest direkte truet af krigen: Gennemsnitsalderen for amerikanske soldater i Vietnam er 19 år (til sammenligning var den under verdenskrigen 26 år)!

Blandt de egentlige Vietnam-romaner fra 60erne er de bedste Victor Kolpacoffs "Fangerne i Quai Dong" (1967, oversat), om tortur og afhøring, journalisten David Halberstams "One Very Hot Day" (1968), og John Brileys "The Traitors" (1969). William Eastlake udgav i 1969, samme år som Pollack filmatiserede hans bizarre roman om Anden Verdenskrig "Castle Keep", romanen "The Bamboo Bed", der fremstillede Vietnam-krigen med den Heller'ske surreale sorte humor, jf. følgende replikskifte:

> Why are you shooting at them?
> Because they are shooting at us.
> Who is shooting at whom?
> Everyone is shooting at each other.
> Why?
> War.

Norman Mailer, der med "De nøgne og de døde" havde skrevet den måske betydeligste roman om Verdenskrigen, engagerede sig også i protest-bevægelsen. Hans tale på den såkaldte Vietnam Day i 1965 til studenterne ved San Franciscos Berkeley-universitet pegede på det gådefulde ved selve krigen: "Vi er vidne til et mysterium. Al uhyrlig proportionsforvrængning dækker over et mysterium eller et vanvid". Problemet var ikke kun at "Lyndon Johnson privat er tæt på vanviddet", men at hele nationen syntes ramt. I den lille opsats "Farewell to Vietnam" (1968) formulerer han sin dystre tese: "Den eneste forklaring jeg kan finde på krigen er, at vi er ved at synke ned i en sump af pest og massakren på fremmede folk synes at lette denne pest." I sin engagerede reportage om 1967-demonstrationen i Washington, "The Armies of the Night", hedder det: "En god krig, ligesom alt andet der er godt, giver den mulighed at yderligere indsats vil fremkalde en afgørende virkning på kaos, ondskab eller spild. Set ud fra en mådeholden målestok var krigen i Vietnam en ekstraordinært dårlig krig". Mailer besøgte mærkeligt nok ikke Vietnam som krigskorrespondent (sådan som hans kollega James Jones, forfatteren til "Herfra til evigheden"), men udfoldede sin tese om Vietnam som symptom på sygdommen i det amerikanske samfund i romanen "Hvorfor er vi i Vietnam?" (1967), en fabel om to unge mænd der sammen med den enes far drager på bjørnejagt i Alaska. Romanen har, udover titlen, ikke et ord om Vietnam, men fremstiller jagten som en manddomsprøve for den evigt umodne amerikanske yngling, hvis skæbne venter i Vietnam.

På teatrene manifesterede Vietnam sig i stykker som Tuli Kupferbergs Off-Broadway-provokation "Fuck Nam" (1967), "Viet Rock" og Barbara Garsons perfide Macbeth-travesti om LBJ, "MacBird" (1966); ungdomskulturen fik sit kommercielle gennembrud med MacDermot, Rado & Radis rock musical "Hair"

(1967, filmatiseret *post festum* i 1979), hvor krigen var til stede som en vag trussel for de langhårede blomsterbørns glade udfoldelser, jf. sangen "3-5-0-0":

> Ripped open by metal explosion.
> Caught in barbed wire, fireball, bullet shock.
> Bayonet, electricity.
> Shrapnelled throbbing meat.
> Electronic data processing.
> Black uniforms, bare feet, carbine.
> Mail order rifles, shoot the muscles.
> Two hundred and fifty-six Viet Cong captured.
>
> Prisoners in Niggertown,
> it's a dirty little war,
> Three — five — zero — zero.
> Take weapons up and begin to kill.
> Watch the long, long armies drifting home.

Dokumentardramaet "The Trial of Catonsville Nine" (1969, filmudgave 1972) handlede om rettergangen mod præsterne Daniel og Philip Berrigan og deres gruppe, som havde iværksat en symbolsk afbrænding og blodbesudling af 400 indkaldelser, og var forfattet af Berrigan-brødrene selv; Jules Feiffers "The White House Murder Case" (1970), var en allegorisk satire der veksler mellem det morderiske liv i Det hvide hus og det morderiske liv på en oversøisk krigsskueplads. Betydeligst er Joseph Hellers "We Bombed In New Haven" (1967), et skuespil om at krigen er et skuespil, en slags absurd teater på virkelighedens dødbringende præmisser.

Fjernt fra Hollywood

Hvor både Anden Verdenskrig og Koreakrigen, for ikke tale om den kolde krig, havde været ledsaget af en strøm af fortolkende spillefilm, tav Hollywood i det store og hele om Vietnam i det meste af den tid, krigen stod på. Der havde været nogle tidlige film om konflikterne i området, set ud fra de normale amerikanske koldkrigs-synspunkter — deriblandt *Junglehelvedet* (1955, om Dien Bien Phu), Samuel Fullers *China Gate* (1957, om idealistiske lejesoldater i kampen mod kommunismen) og Joseph Manckiewicz' filmatisering af *Den stilfærdige amerikaner* (1957) —men mens bombetogter, massakrer og torteringer var emne for nyhedsmedierne, foretrak filmene i det store og hele at nærme sig temaet indhyllet i lignelser og historiske paralleller.

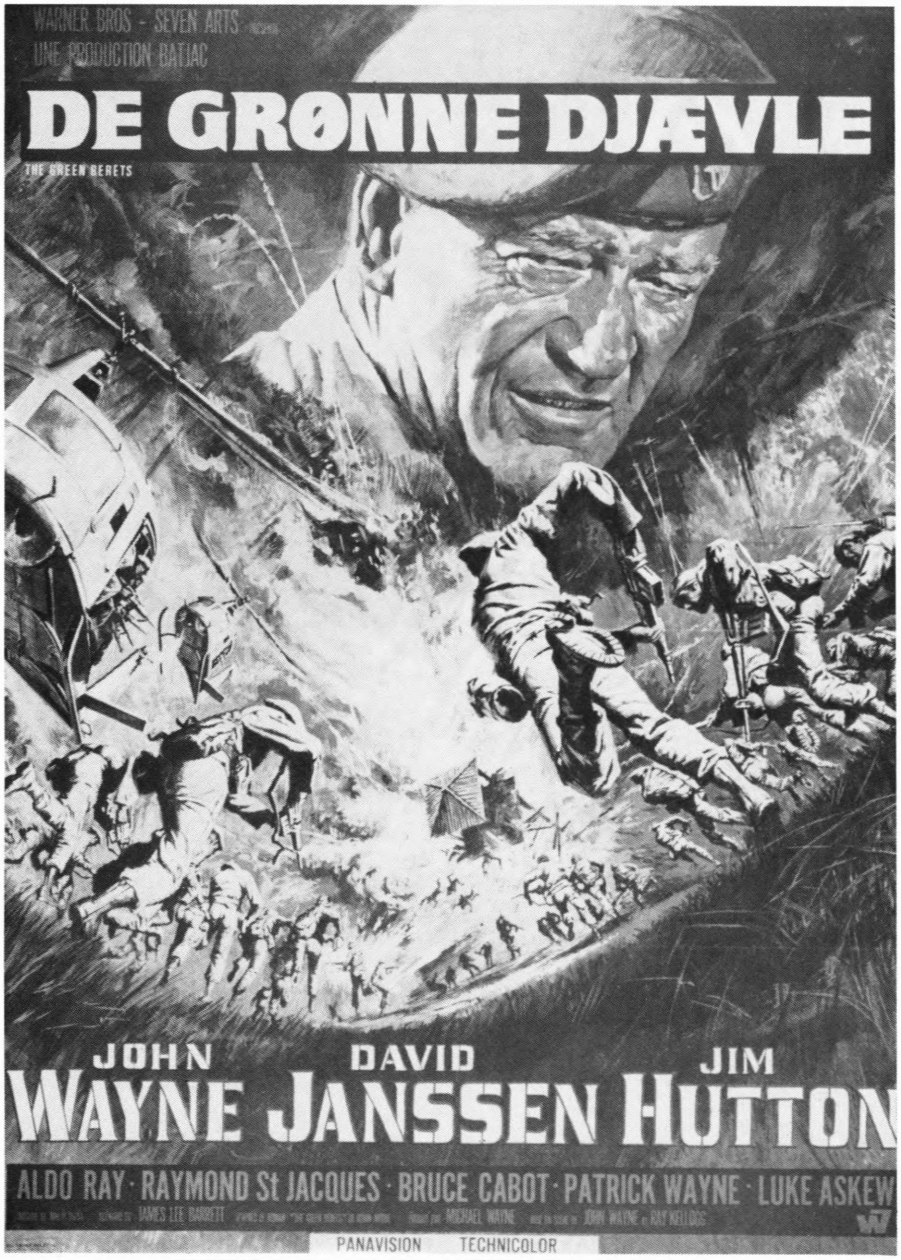
Robert Wise's *Kanonbåden San Pablo* (1966) fortæller om en amerikansk kanonbåd, der søger at tøjle den gærende revolution i 20ernes Kina. Til sidst spørger Steve McQueen, ramt af en dødelig kugle: "What am I doing here?!" Samme år kom Richard Brooks' western *The Professionals*, hvor den skønne bortførte kvinde slet ikke bryder sig om at blive befriet fra røverne. Og i Ralph Nelsons *Soldier Blue* såvel som Arthur Penns *Little Big Man* (begge fra 1970) kom skildringen af den amerikanske hærs barbariske massakrer mod indianerne til at fremstå som allegoriske fremstillinger af fremfærden mod de vietnamesiske bønder, aktualiseret af My Lai-massakren: Dokumenterede drab på 22 sagesløse landsbyboere (det virkelige tal var fem-ti gange større), deriblandt kvinder og små børn, blev udført af løjtnant Calley og hans deling i foråret 1968; afsløringen af massakren året efter blev en afgørende faktor i modstanden mod krigen (sådan som det afspejles i Mary McCarthys bog om sagens effekt, "Medina", 1972).

Den første virkelige Vietnam-film var John Waynes *De grønne djævle*, der arriverede i 1968 — midt i fredsmarcher, indkaldelsesbrændinger og en indigneret verdensopinions protester — og føjede spot til skade med sit propagandistiske billede af de flinke demokratiske amerikanere, der hjælper de stakkels sydvietnamesere mod de barbariske kommunister der exscellerer i morderiske fælder og forræderisk sex i kampen om magten. I Danmark resulterede filmens premiere i tumultagtige demonstrationer og mod-demonstrationer foran Saga-biografen på Vesterbro, og den gik kun fire dage.

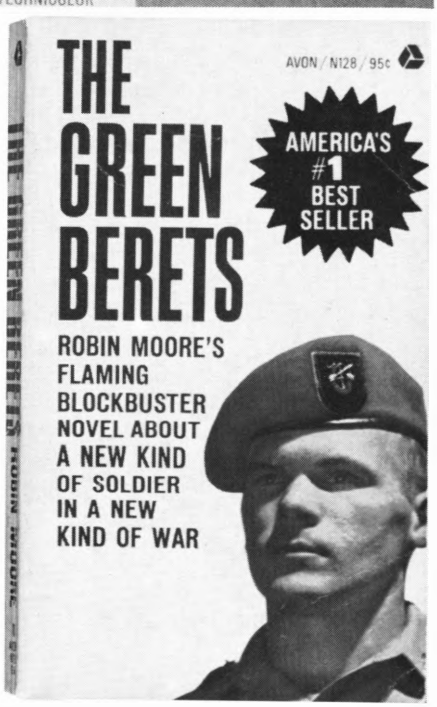
"Hovedkvarteret for Specialstyrke Deling B-520 i en af Vietnams mest aktive krigszoner ser ud nøjagtig som et fort i det gamle vilde vesten", begynder den første fortælling i Robin Moores tilgrundliggende bog, "De grønne baretter" (1965, oversat), et af de første fiktionsværker om krigen. Og John Wayne, der med årene var krøbet over på Hollywoods allermest forstenet konservative hold, instruerede selv filmen med lidt hjælp (blandt andet fra vennen John Ford, der selv et par år senere producerede en pro-amerikansk dokumentarfilm om krigen) og formede den naturligt som en politisk B-western med Viet Cong som indianerne, sydvietnameserne som farmerne og elite-korpset De grønne Baretter som kavalleriet. Faktisk gav bogen selv hjemmel for denne tolkning: "Den aften viste amerikanerne i Nam Luong en storslået western for den vietnamesiske angrebsstyrke. Det var en Cinemascope-film, men lejrens 16 mm apparat havde ingen Cinemascope-linse, så cowboys, indianere og heste var alle lige lange og tynde. Alligevel elskede vietnameserne handlingen og identificerede sig med den. Når indianerne viste sig, råbte de 'Viet Cong', og når soldater eller cowboys kom til undsætning, kappedes

Øverst: Graham Greenes "Den stilfærdige amerikaner" var en ondskabsfuld skildring af den unge amerikaner, hvis naive politiske idealisme udfolder sig med et kølvand af død og ødelæggelse. I Manckiewicz' amerikanske filmatisering fra 1957 var satiren mildnet. Der var en vis ironisk pointe i at titelrollen blev spillet af Audie Murphy, den autentiske krigshelt fra verdenskrigen. Her ses han t.h. sammen med Michael Redgrave som den erfarne britiske journalist på farlig research.

Nederst: I Samuel Fullers "China Gate" fra samme år får vi et noget andet billede af amerikanerne i Indokina. Gene Barry er amerikansk lejesoldat med et hjerte af guld. Mens kommunisterne hærger, sørger vor gode amerikaner for at hjælpe en lille dreng (Warren Hsieh) og hans hundehvalp.



Grundlaget for John Waynes film, Robin Moores roman "The Green Berets" (1965), var en enorm bestseller: 1,2 millioner eksemplarer blev solgt af denne paperback udgave på to måneder, og den stimulerede angiveligt så mange unge mænd til at lade sig hverve, at man indstillede de almindelige indkaldelser i de første fire måneder af 1966! En ægte Green Beret, Barry Sadler (afbildet på bogens omslag), udsendte samtidig et album med "Ballads of the Green Berets", der solgte over en million eksemplarer. Det var krigsfortalernes pendant til protest-sangene: "Silver wings upon their chest,/ These are men, America's best./ One hundred men will test today/ But only three win the green beret." Og videre in den dur.



Øverst på næste side, Robert De Niro i The Deer Hunter.
Nederst på næste side: Coppolas Dommedag Nu.

mændene om at råbe nummeret på deres eget kompagni."

Den sarkastiske modreaktion havde ikke lige så let adgang til Hollywoods store maskineri, men ånden fra '68 manifesterede sig umiskendeligt i en række små, alternative og unge film, med mere eller mindre kunstnerisk held. Brian DePalma foldede hele sin studentikose New Yorker-sarkasme ud i *U.S. Greetings* (1968), Arthur Penn inviterede til protest-happening i *Alice's Restaurant* (1969), mens små kommercielle film som *Getting Straight*, *Den revolutionære* og *Blod og jordbær* (alle 1970) ret så skrækkeligt tog ungdomsoprøret på universiteterne under behandling. Mere subtile var to europæeres film om amerikansk ungdom under krigens indflydelse, Jacques Demys *Fotomodellen Lola* og Michelangelo Antonionis *Zabriskie Point*, svarende til Europas generelt mere intellektuelle og finkulturelle reaktion på krigen, jf. den franske episodefilm *Fjernt fra Vietnam* (1967, med bidrag af Marker, Lelouch, Resnais, Varda, Godard); Godards *Manden i månen*, hvor krigen fremstilles i en lille sketch; vesttyskeren Michael Verhoevens *O.K.* (1970), hvor en voldtægts- og mordhistorie symbolsk var transplanteret fra Vietnam til Bayern; hvortil kommer Peter Weiss' monumentale oratorie-agtige dokumentar-drama: "Diskurs über die Vorgeschichte und den Verlauf des lang andauernden Befreiungskrieges in Viet Nam als Beispiel für die Notwendigkeit des bewaffneten Kampfes der Unterdrückten gegen ihre Unterdrücker sowie über die Versuche der Vereinigten Staaten von Amerika die Grundlagen der Revolution zu vernichten"!!

Tidens to mest originale krigsfilm, Mike Nichols' *Punkt 22*, efter Heller, og Robert Altmans *M.A.S.H.* (begge fra 1970), handlede nok om henholdsvis Anden Verdenskrig og Korea-krigen, men deres skildring af krigens absurditet var unægtelig aktualiseret af den samtidige situation, og de blev da også i det store og hele set som allegoriske Vietnamfilm.

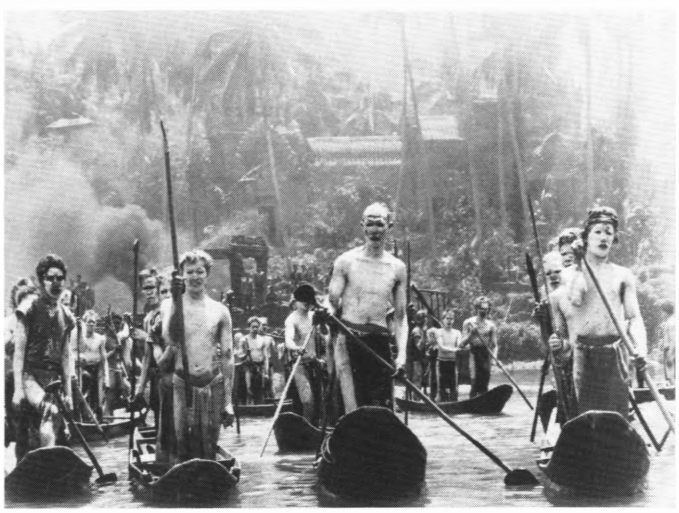
Tidligt i 70erne begyndte så et par små film at nærme sig krigen mere direkte via historien om de hjemvendte: Edwin Sherins *Med krigen i blodet* (1971) og især Elia Kazans *Ubudne gæster* (1972) er med til at tegne den nye klichéfigur, Vietnam-veteranen som et utilregneligt, asocialt skyld-plaget væsen der hurtigt griber til selvtægt: Spekulationsfilm som Jack Starretts *Slaughter* (1972), med Jim Brown som forhv. grøn baret i mafia-konflikt, Richard Comptons *Welcome Home, Soldier Boys* (1972) og tv-filmen *Welcome Home, Johnny Bristol* (1971) er begyndelsen af denne semi-genre, der siden fører til mere interessante værker som Karel Reisz' *Dog Soldiers* (1978) og Ivan Passers *Cutter's Way* (1981) og får sit genresprængende mesterværk med Martin Scorseses *Taxi Driver* (1976). Paul Schraders historie om Travis der kører nattetaxa gennem New Yorks dampende underverden, hvor han til

sidst i et orgie af vold forsøger at fordrive de onde ånder fra det betændte samfund og befri sig selv for skyld, var som en illustration til Mailers pest-teori. Schrader leverede historien i en mere kontant version til John Flynns *Rolling Thunder* (1977), hvor den hjemvendte tager sagen i egen hånd, da familien bliver myrdet. Her er stoffet til den senere Veteran-helt, *vigilante*-aktivisten som tør hvor det blødsødne samfund ellers tøver. Den veteran-film, der ramte med størst effekt var dog nok Hal Ashbys lidt for inderlige *Coming Home* (1978), hvor Jane Fonda er soldater-hustruen der står mellem den pacifistiske elsker der er blevet invalideret i krigen og den militaristiske ægtemand der vælger selvmordet af frustration over den fejlslagne krig.

I 1978 kommer også den første store behandling af krigen selv, Michael Ciminos geniale gennembrudsværk *The Deer Hunter*, hans tre-timers epos om drengene der drager ud, går i krig, og vender hjem. Den indrammende metafor er, som i Mailers Vietnam-allegori, jagten som personlighedstest. Kammeraterne fra den fattige stålværksby i Pennsylvania drager over til krigens anderledes fatale smelteovn, hvor nogle går til grunde, mens andre lutres og får styrke. Filmen præsenterede sit stof med bragende talent, men da den blev hyldet som Oscar-vinder i Hollywood (med John Wayne som prisuddeler!), stod veteranerne udenfor biografen og demonstrerede. Man syntes ikke om denne fantasmagoriske vision af krigen som dødsroulette.

Året efter, i 1979, kom så efter store produktions-vanskeligheder Francis Coppolas *Dommedag Nu*, Vietnam-filmen par excellence, frit efter Joseph Conrads klassiske "Heart of Darkness". Her drager den udsendte kaptajn Willard på særlig mission en tur ind i dødsriget, søger op ad den dunkle flod ind gennem krigens mørke hjerte, for at uskadeliggøre den amerikanske oberst Kurtz, der har lavet sit eget lille kongerige inde i junglen. Marlon Brando (der havde været med i anti-krigsdemonstrationerne) sidder som korsedderkoppen i spindelvævets centrum og læser T.S.Eliots eskatologiske digte, omgivet af en morbid garde af bemalede 'vilde'. For Coppola, der i 1970 havde været medforfatter på det ambivalente portræt af general *Patton*, var det et afsindigt og hæsblæsende valkyrieridt ind i den amerikanske drøms allervildeste afkroge, et masochistisk opgør med USA og alt dets væsen: "This is the end, beautiful friend,/ This is the end, my only friend,/ The end ..." lyder det til sidst, sunget af 60er-legenden Jim Morrison, der havde været Coppolas kammerat i UCLAs filmklasse, men forlængst havde taget den obligatoriske overdosis.

Men samtidig var filmen et underligt uvirkeligt kunstnerisk fantasifoster. "Den bliver ikke nødvendigvis politisk — den kommer til at handle om krigen og menneskets sjæl", sagde Coppola inden premieren. Og det er karakteristisk for det meste af Vietnam-fiktionen, at den ser bort fra det politiske, fremstiller krigen som en irrationel psykisk tilstand, der ikke kan forklares som et resultat af årsager og virkninger. "Krigen har sin egen virkelighed. Krigen dræber og lemlæster og sønderriver jorden og laver forældreløse og enker. Sådan er krigen. Enhver krig", hedder det i "Going After Cacciato", en af de vigtigste bøger om krigen. Men freden er ikke så ligetil: "Freden var sky. Det var en lære: Fred pralede aldrig. Hvis man ikke søgte efter den, var den der ikke."



Coming Home

Veteranerne bragte op gennem 70erne Vietnam definitivt ind i den amerikanske litteratur. Digtere som Michael Casey ("Obscenities", 1972), D.C. Berry ("Saigon Cemetery", 1972) og John Balaban ("After Our War", 1974) formulerede veteranernes synspunkt i illusionsløs poesi. Blandt de mange romaner er der forholdsvis konventionelle krigsromaner som Josiah Buntings "The Lionheads" (1972), William Pelfreys "The Big V" (1972), Robert Roths "Sand in the Wind" (1973), William Turner Huggetts "Body Count" (1973) og John M. Del Vecchios "The 13th Valley" (1982), der var skrevet i bevidst protest mod *Dommedag Nu*; mere litterært eksperimenterende er James Park Sloans "War Games" (1971), Robert Stones "The Dog Soldiers" (1974, filmatiseret af Reisz) og Charles Colemans "Sergeant Back Again" (1980). Det gælder også den bedste af Vietnam-romanerne, Tim O'Briens "Going After Cacciato" (1978), der fortæller en historie på flere planer: Et sted i Vietnam står den menige Paul Berlin vagt en lang nat igennem, og imens drømmer han om Cacciato, delingens tåbe, der har forladt krigen og er gået sin vej op i bjergene, i retning mod Paris. En gruppe kammerater er sat efter ham, og, afbrudt af den brutale krigsvirkelighed, følger de desertøren på hans mere og mere eventyrlige færd over i fantasien.

En anden betydningsfuld litterær præstation, der kom ud af krigen, er David Rabes dramatik. Skuespillene "The Basic Training of Pavlo Hummel" (1971) om en rekruts brutalisering, "Sticks and Bones" (1972) om en blind veteran der vender hjem til familien og drives til selvmord, og "Streamers" (1976, filmatiseret af Robert Altman) om soldater der venter på at blive sendt til Vietnam, udgør en slags trilogi om krigen og dens effekt. Hans seneste stykke, "Hurlyburly" (1984), om illusionernes skibbrud i den store kuldes tidsalder, blev ved fremkomsten hyldet som det dramatiske hovedværk om post-Vietnam USA.

En særlig genre i Vietnam-litteraturen udgør reportagebøgerne. Tim O'Brien havde inden "Going After Cacciato" fortalt om sine personlige oplevelser i "If I Die In a Combat Zone" (1973). Andre ikke så lidt bitre beretninger var Ron Kovic' "Born on the Fourth of July" (1976) og Philip Caputos

Soldaten vender hjem fra krigen: Robert De Niro i The Deer Hunter.

"Krigslarm" (1977). Mesterværket var dog krigskorrespondenten Michael Herrs impressionistiske reportager, "Dispatches" (1977), krigens surrealitet gengivet i en virtuos *stream of consciousness*, der er som en nekrolog over 60ernes Amerika: "Ude på gaderne kunne jeg ikke skelne Vietnam-veteranerne fra rock and roll-veteranerne. Tresserne havde så mange faldne, dens krig og dens musik havde kørt på den samme strømforsyning så længe, at de ikke engang behøvede at brænde sammen. Krigen prægede ni forkrøblede år, mens rock and roll blev mere makaber og farlig end tyrefægtning, rock stjerner faldt fra himlen som sekondløjtnanter; ekstase og død og (selvfølgelig og helt bestemt) liv, men sådan forekom det ikke dengang ... Frysende og brændende og på vej nedad igen i kulturens kvælende mudder, hold godt fast og tag det helt langsomt ... Vietnam Vietnam Vietnam, vi har alle været der."

Soldaterne var vendt tilbage til et forandret USA. De færreste af dem begreb, hvad den politiske og ideologiske konflikt, der havde splittet landet mere end borgerkrigen, faktisk drejede sig om, de var hverken duer eller høge. Da de blev spurgt, hvad de syntes var den mest overraskende nye ting, der var sket hjemme, mente én, at det var, at Playboys folde-ud-piger viste deres pubeshår. I første omgang skulle nederlaget fortrænges, Watergate og Mellemøsten tiltrak sig opmærksomheden, og veteranerne følte at de var kommet fra den tropiske varme og hjem til kulden. De repræsenterede den amerikanske skyld: De der vendte hjem fra Verdenskrigen — der blev husket som *the good war* — kunne se tilbage på, at de havde investeret *The Best Years Of Our Lives* (som William Wylers klassiske film hed) i krigen. Vietnam-veteranerne derimod måtte føle, at denne gang havde en generation *spildt* sine bedste år. De følte sig som uvelkomne påmindelser om den tabte krig, kriminalitet og selvmord florerede blandt dem, og flere søgte ud i vildnisset igen, gemte sig væk som eneboere i de store skove.

Først nu, hvor man har fjernet sig et tiår fra nederlaget, er begivenhederne blevet så meget historie, at medierne for alvor går i gang med at bearbejde dem. '68-generationen er faldet til ro, blomsterbørnene er gået i frø, studenteroprørerne er blevet samfundsstøtter, forhenværende sorte pantere forkynder kristen næstekærlighed, de marihuana-euforiske hippier er blevet afløst af yuppie'r der sniffer kokain for at klare sig i succes-racet. Og Jane Fonda, der midt under krigen rejste til Hanoi og talte Washington midt imod, agiterer nu for at amerikanske husmødre skal holde sig i bedre form. Strømmen af bådflygtninge bekræfter indirekte at man havde ret, det er åbenbart ikke folkets vilje der sker fyldest i det kommunistiske Vietnam, som oven i købet pludselig har ressourcer til at føre kolonialistisk krig mod nabolandene. Og således viskes billederne på nationens kollektive nethinde væk, traumavisionerne fortoner sig til nostalgiske minder om *the way we were*: Munken der brænder sig selv på gaden i Saigon, politimanden der nedskyder en Viet Cong-partisan mens fotografen filmer, det nøgne barn der flygter fra napalmbomberne, ligdyngen i My Lai. Der var Saigons grusomhed og der var Hanois grusomhed. Der var nordvietnamesernes skueprocesser og massehenrettelser af storbønder, embedsmænd og intellektuelle. Der var amerikanernes bombninger af Nordvietnam, Cambodia og Laos. Der var fejl på begge sider. På den ene side, på den anden side. Sådan bringer historien sig selv i balance igen. "So it goes", som omkvædet lød i Vonneguts roman om bombardementet af Dresden, hvor titusinder af civile blev dræbt.

Først nu synes tiden at være rede til erkendelse og selvkritik, Vietnam er blevet en 'erfaring', en dyrekøbt erfaring, med Philip Caputos ord: "den mest betydningsfulde begivenhed i min generations liv". Men tiden er også rede til den store erindringsforskydning: 'Namnesia' er det blevet kaldt, denne fortrængningsproces der har berørt alt hvad der skete ovre i 'Nam. Ved indvielsen i november 1982 af Vietnam Veterans Memorial, privat finansieret af veteranerne selv, talte Reagan: "Vi er først ved at begyndte at forstå, at vore tropper kæmpede for en retfærdig sag". Flere fandt monumentet, der var designet af Maya Ying Lin, en ung kinesisk-amerikansk kunststuderende, for dystert, og i efteråret 1984 blev det suppleret med en traditionel bronzestatue af tre trætte menige. I Hanoi opførtes Ho Chi Minhs mausolæum paradoksalt nok i en monumental-stil, der mindede om Lincoln Memorial.

Den voksende nationale trang til at rehabilitere Vietnam-engagementet og det amerikanske militærs indsats blev befordret af politiske debatbøger som Norman Podhoretz' "Why We Were in Vietnam" (1982), hvor denne indflydelsesrige politiske kommentator og kritiker med megen revisionistisk skarpsindighed argumenterede for, at Vietnam-krigens dårlige rygte var ufortjent, fabrikeret af venstre-fløjen som her havde set en chance for at få ørenlyd. Nok blev Vietnam-krigen tabt, men det var ikke en amoralsk krig, tværtimod, mente Podhoretz, var den amerikanske indblanding et udslag af politisk idealisme, der uegennyttigt søgte at redde det hårdt trængte Sydvietnam fra den kommunistiske totalitarisme. David Rabe sagde for nylig: "I den fase, vi nu er i, skal der laves en tålelig forklaring på Vietnam. Vi har smag for et surrogat-svar, ikke det virkelige svar."

Rekonstruerede helte

Omtolkningen af Vietnam-nederlaget til en heroisk moralsk sejr, som kan afstive den nationale selvrespekt i trange tider (og legalisere lignende indblandinger i El Salvador og Nicaragua), finder nok så meget sted i medierne. Hovedværket er naturligvis *Rambo* (1985), som er blevet tiljublet både af præsident Reagan og af de muslimske milits-mænd i Beirut. Sylvester Stallone, der selv tilbragte tiden under Vietnam-krigen som drama-studerende ved University of Miami og som gymnastiklærer på en schweizisk pigeskole, havde i Ted Kotcheffs *First Blood* spillet rollen som utilpasset Vietnam-veteran, der kæmper mod det uforstående samfund. Efter nærmere overvejelse ændrede man det oprindelige manuskript og lod hovedpersonen, John Rambo, overleve ildkampen i Oregons jungle. Og derfor kunne han så komme igen med fornyet styrke i George Cosmatos' *Rambo, First Blood Part Two*, den psykopatiske krigsforbryder transformeret til nationalhelten, der vender tilbage til Vietnam for at søge efter tilbageblevne amerikanske krigsfanger og (ifølge en pålidelig optælling) egenhændigt afliver 60 vietnamesiske soldater, 22 russere, samt otte flodpirater. Både *Rambo*, Ted Kotcheffs *Syv der hævner* (1983) og Joseph Zitos *Missing in Acion — 2 døgn i helvede* (1984, med Chuck Norris) spiller på en bestemt del i den populære Vietnam-mytologi, nemlig den helt udokumenterede påstand om at en del af de over 2000 savnede amerikanske soldater, de såkaldte MIAs, faktisk holdes gemt i hemmelige vietnamesiske fangelejre. Et vigtigt moment i legenden — som det også kommer frem i filmene — er insinuationen af, at den amerikanske regering bevidst modarbejder opklaringen. Denne dolkestødslegende drejer effektivt opmærksomheden væk fra krigen selv og dens politiske baggrund, og fokuserer i stedet for på et sentimentalt almenmenneskeligt forhold: Loyaliteten mellem kammeraterne.

Det karakteristiske for rehabiliterings-filmene er, at skylden er væk. Den konservative John Milius, der var medforfatter både på *Dommedag Nu* og *Syv der hævner*, har i sin egen *Blodrødt daggry* (1984) arbejdet videre med fantasien om et skyldfrit USA, som endda i den fiktive futuristiske situation ses i martyrrollen: Det er den omvendte verden, hvor det for en gangs skyld er amerikanerne der hutler sig igennem som heroiske guerilla'er ude i Rocky Mountains' vilde natur, mens den invaderende fjende — cubanere og russere — råder over hele det moderne højteknologiske våbenarsenal.

Hvor den ene gruppe Vietnam-film — de apokalyptiske film kunne de passende kaldes — er undergangsfilm, der fremstiller krigen som en dæmonisk prøvelse for nationen, en mytologisk skæbne der ramte det uskyldige folk og forvandlede det til besatte psykopater og sindsforstyrrede fanatikere, så drejer rehabiliterings-filmene sig om at rense de eskatologiske depressioner og den selvberusende dødsdrift ud af krigen, så den kan blive indrangeret i folkets bevidsthed som heroiske individualisters fejlslagne, men stolte forsøg på at dæmme op for kaos, helt i pagt med den Frontier-ånd som skabte nationen.

Rehabiliterings-filmenes veteraner har nok deres særheder — Roy Scheiders helikopterpilot tester sin personlighed ved at stille sig selv nervepirrende prøver der skal løses inden for et minut i John Badhams effektfulde *Blue Thunder* (der også blev til en tv-serie), Jan-Michael Vincent hengiver sig eftertænksomt til cellospil ved en stille skovsø i imitationen *Air Wolf* (der var pilot til en tv-serie) og Clint Eastwood hjemsøges af ubehagelige flashbacks i *Firefox*. Men det er netop fordi de er sensitive mennesker, at de nu er så meget stærkere i kampen mod uretten, der i nogle tilfælde — som f.eks. *Air Wolf*-episoden *The Deadly Circle* — direkte personificeres af hævngerrige vietnamesere. Selve krigen har ellers ikke været direkte emne for tv-fiktion, typisk nok kun som baggrund for dokumentariske *human interest*-dramaer som David Greenes *Friendly Fire* (1979), om et forældrepars forsøg på at afdække omstændighederne ved sønnens død i Vietnam, og John Llewellyn Moxeys *The Children of An Lac* (1980) om tre amerikanske kvinders aktion for at redde forældreløse vietnamesiske børn ud af landet inden Saigons fald. Men i populære actionserier som *Blue Thunder*, *Air Wolf*, *Magnum P.I.* og *The A-Team* er det veteranerne, der giver smæk for skillingen.

En unægtelig noget mere nuanceret behandling af emnet finder man i Joseph Sargents *Memorial Day*, en tv-film fra 1983, der ud fra en historie om mødet mellem et par gamle Vietnam-kammerater, giver en fint indlevet skildring af krigens psykiske omkostninger: Fortrængninger, mareridt, selvmord. Det samme tema spilles igennem med den store okkulte instrumentation i William Friedkins *Nightcrawlers* (1985), en episode til ny-udgaven af serien *The Twilight Zone*, hvor en uhyggelig mand huserer på moteller og landevejscafeer i midtvesten. Han har nemlig gennemlevet rædsler i Vietnam, der har ætset sig så stærkt ind i hans bevidsthed, at de materialiserer sig ud af hans mareridt: Vietnam ligger skjult i tusmørkets Amerika!

Veteranerne er da også selv begyndt at lave deres film. I øjeblikket er fire film med emne fra krigen under produktion, alle med veteraner involveret. Michael Herr, der skrev den underlagte fortæller-beretning til *Dommedag Nu*, er sammen med Gustav Hasford medforfatter på manuskriptet til Stanley Kubricks kommende film, *Full Metal Jacket*, der er baseret på Hasfords roman "The Short-Timers" (1979), en besk historie om marinernes kedsomhed og desperation i et morbidt Vietnam-univers. Oliver Stone, som lavede den tarvelige *Salvador*, er i gang med *Platoon* der fortæller om tilværelsen som grunt, dvs. menig, i Vietnam-krigen, hvor han selv blev dekoreret med et Purple Heart for udvist mod. Desuden kom-

I 80erne genopstår Vietnam-veteranen i ny kikkelse: Som en moderne version af fugl Fønix-fablen transformeres den psykopatiske outsider til patriotisk overmenneske. Her ses Sylvester Stallone som Rambo, ifærd med vinde den tabte krig.

Vietnam-krigen var den første krig, der blev sendt som daglig tv-underholdning. Her fra den store tv-serie om krigens historie.

mer Patrick Duncans *84-Charlie Mopic* om en krigsfotograf og James Carabatsos' *Hamburger Hill* om den kontroversielle erobring af et strategisk bjerg, der fik øgenavnet fordi det syntes dækket af ketchup da kampene var forbi.

Kan historien ses?

I det hele taget har interessen for Vietnamkrigen som historie og som underholdning haft et markant opsving i USA i de senere år. I 1982 udsendte Time-Life koncernen med stor salgssucces et monumentalt bogværk, "The Vietnam Experience", 20 rigt illustrerede bind, der severede historien som en god historie ligesom tilsvarende bogserier om Anden Verdenskrig. Og sidste år indbød CBS Video Library til subskription på videokassette-serien *The Vietnam War with Walter Cronkite*, hvor tv-selskabet havde samlet timevis af den berømte tv-værts nyhedsudsendelser om krigen i et ikke nærmere angivet antal bånd. Desuden er der startet et veteran-tidsskrift, Combat: Traumerne er ved at heles, krigen kan indskrives i fortiden, og mytologiseringen kan begynde.

Et andet symptom på at Vietnam/USA-historien omsider er blevet alment kulturelt/historisk stof, er den 13 timer lange amerikanske tv-serie om krigen, *Vietnam: A Television History*, instrueret og redigeret af Richard Ellison sammen med journalisten Stanley Karnow, der har skrevet den ledsagende bog, og første gang udsendt af det ikke-kommercielle tv PBS i efteråret 1983.

Serien består af tretten afsnit: "Roots of a War" om Vietnam under Anden Verdenskrig, "The First Vietnam War (1946-1954)" om franskmændenes krig, "America's Mandarin (1954-1963)" om Diems regime, "LBJ Goes to War (1964-65)", "America Takes Charge (1965-67)", "America's Enemy (1954-1967)" om Nordvietnam, "Tet, 1968" om kommunisternes nytårs-offensiv, "Vietnamizing the War (1968-1973)" om forsøget på at overlade krigen til vietnameserne selv, "Cambodia and Laos", "Peace Is at Hand (1968-1973)", "Homefront U.S.A.", "The End of the Tunnel (1973-1975), "Legacies" om konsekvenserne af krigen i USA og Vietnam.

Serien blev nok kritiseret for at være for tørt historisk (i modsætning til den lige så lange canadiske serie, *Vietnam: The Ten Thousand Day War*, 1982), dens fremstilling af begivenhederne stemplet som konservatistisk, men samtidig angrebet af det højre-orienterede seerforbund AIM (Accuracy in Media), som lavede en mod-film der blev udsendt i sommeren 1985. Men først og fremmest blev den modtaget med stor interesse og stor pressedækning, og genudsendt på lokale stationer landet over.

Danmarks Radio sendte i foråret en fransk serie om *Vietnams historie*, redigeret af Henri de Turenne for Antenne 2 og Pathé Cinéma, 1984. Serien er faktisk en forkortet udgave af den amerikanske, men har også lidt andet materiale. Det meste af det indenrigs-amerikanske stof er udeladt, til gengæld er den franske del af historien mere ligeligt vægtet (der bruges halvdelen af spilletiden på tiden til og med Dien Bien Phu i den franske, men kun to ud af de 13 timer i den amerikanske).

Serierne tilhører en væsentlig dokumentarisk/ journalistiske genre: den historiske kompilations-film. Det er lange montager bestående af autentiske optagelser fra den historiske skueplads, moderne optagelser af de samme steder nu, interviews med vidner og implicerede nu, hvortil kommer diverse kort og diagrammer. Det hele er holdt sammen af en underlagt fortællerstemme, der præsenterer historien som en fortælling.

Denne form er blevet til en veritabel institution i film og tv's populærformidling af historisk videnskab: Så at sige alle historisk informerende film og tv-serier benytter den — eksempelvis den store serie om Anden Verdenskrig, *En verden i krig*. Men formen har sine problemer: Hvad vi får, er strengt taget et foredrag, hvortil billedsiden så føjer illustrationer. Det er stemmen som er det kontinuerlige og primært betydningsbærende element. Billederne, der for størstedelens vedkommende er autentiske optagelser i kaleidoskopisk montage, har ikke anden kontinuitet end den der fremkommer af at være vedføjet fortællerstemmens beretning, og selv når billederne er informative og interessante er de sjældent bærere af hovedbetydningen. Billederne er således en slags 'overlægningsbilleder' til den verbale beretning — parallelt til underlægningsmusik, hvilket kunne være udmærket, hvis ikke billedernes fascinationskraft — uanset deres betydning og vægt — i langt de fleste tilfælde er så meget større end den tørt informerende fortællerstemmes, med det resultat at den faktisk betydningsbærende verbale beretning domineres af en

mindre betydningsbærende men mere fascinerende billedside. Den udmærket disponerede og informative fortælling udkonkurreres således af billeder, der ikke i sig selv er fortællende men alligevel med deres ydre drama (bombninger, lemlæstelser, skudvekslinger, torteringer) aflededer opmærksomheden fra det væsentlige. Løsningen på problemet ville selvfølgelig være at holde billeder og fortælling mere adskilt — f.eks. kun ledsage fortællingen med optagelser der faktisk var illustrative i relation til det der fortaltes — men her dirigeres formen utvivlsomt af det almindelige underholdningskrav til mediet: Publikum skal have noget at se på for enhver pris. Når en person har talt i nogle sekunder, skynder man sig at klippe til ledsagende action-billeder utvivlsomt for ikke at kede det pirrings-tilvænnede tv-publikum, mén med det resultat at foredraget passerer nogenlunde uhindret ind gennem tilhørerens ene øre og ud af det andet.

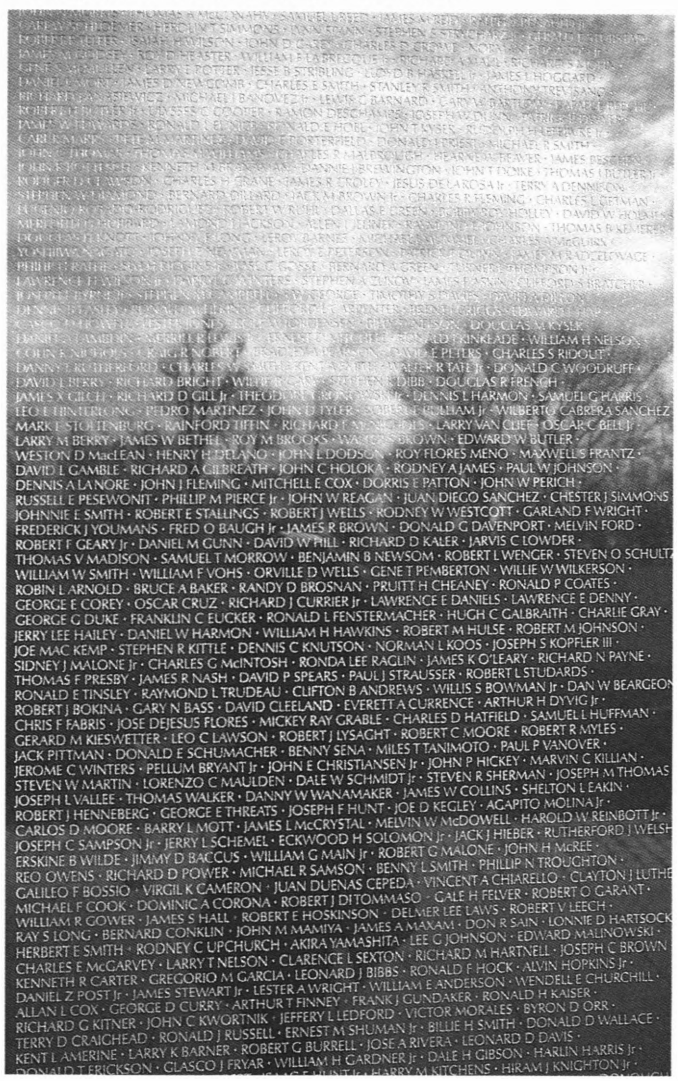
Vietnam-krigen var jo den første tv-dækkede krig, dagligstuekrigen, og der er ikke mangel på billedstof, endda højlig interessant billedstof, jf. Michael Herr: "Man ved ikke hvad en medie-tosset er før man har set hvordan nogle få af soldaterne løb rundt under en kamp når de vidste at der var et tv-hold i nærheden; de lavede virkelig små krigsfilm i deres hoveder, lavede små mod-og-ære-læderhalse-stepdanse-numre midt i beskydningen, fik deres filipenser skudt af til ære for tv-selskaberne". Og der ligger da også en historisk oplevelse i at se napalm-eksplosionerne folde sig ud som et døds-fyrværkeri af lysende blomster, se marinerne sætte ild til landsby-hytterne eller tortere de fangne Vietcong'er, se præsident Diems iskolde frue når hun harcellerer over at buddhisterne serverer deres munke som *barbecue*, se de panikslagne flygtninge der stormer det sidste amerikanske fly der forlader Saigon. Men hvor stor fascinationskraft billederne end rammer os med, forekommer de kun sjældent strengt relevante i det historiske foredrag. Ofte må man spørge: Kan historien ses? Er en filmstump, der viser en smilende Kissinger på gaden i Paris den billedmæssige ækvivalens til redegørelsen for fredsforhandlingerne?? Det meste af det, historien handler om — beslutningsprocesser og forhandlinger, magtudøvelse, tvang, undertrykkelse, løgn, opofrelse — er vanskeligt at vise gennem tilfældige nyheds-optagelser, det bliver mest til punktvis dokumentation af grusomheden, brutaliteten og formaliteterne. Dertil kommer det særlige problem, der ligger i at det historiske foredrag undertiden synes styret af det billedstof som tilfældigvis er til rådighed snarere end omvendt. Der er ingen tvivl om, at det autentiske film- og tv-materiale er historisk kildemateriale af stor betydning, men det er jo ikke ensbetydende med at dette materiale også kan fortælle historien.

Kun undtagelsesvis kan de tilfældige reportage-optagelser præsentere et stykke virkelighed, så dets mening træder frem: Men der er f.eks. scenerne, hvor en veteran fortæller om den kroniske paranoia — man kunne aldrig vide, hvem der var ven og hvem der var fjende — ledsaget af billeder der viser de amerikanske soldater der langsomt går frem ad landevejen, mens de møjsommeligt afsøger hver meter med minesøgeren, samtidig med at de vietnamesiske bønder uanfægtede kører forbi på cykel.

Bedst fungerer genren, når den kan vise den personlige oplevelse — sådan som det netop er pointen og styrken i Claude Lanzmanns eminente 10-timers film om jødeudryddelserne, *Shoah* (1985), der, til dels dikteret af nødvendigheden har givet afkald på arkiv-optagelsernes pseudo-objektivitet og udelukkende satser på interviews og moderne optagelser fra de historiske steder: Historien set som summen af menneskelig lidelse, brutalitet, dumhed.

Således er et af Vietnam-seriens højdepunkter montagens konfrontation mellem bøddel og offer: Den sorte soldat aflægger sit vidnesbyrd om en episode, et af de tusindvis af angreb på sydvietnamesiske landsbyer hvor beboerne mistænktes for at stå i ledtog med de nordvietnamesiske guerilla-soldater, Vietcong. Han afviser forarget anklagerne: "*I* didn't shoot old ladies and kids, half the guys in my squad didn't shoot old ladies and kids!" Og så udsagnet fra en vietnamesisk kvinde, der overlevede angrebet: "Alt hvad der blev tilbage af mine tre børn var en lille håndfuld knogler".

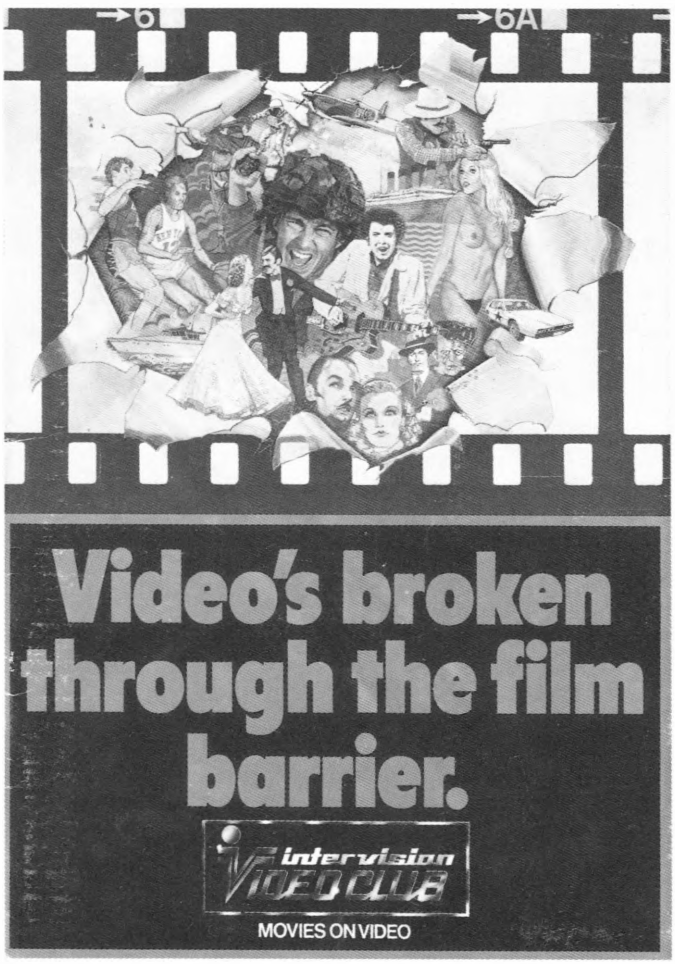
Vietnam arriverer i amerikansk historie som en politisk mystifikation, et ideologisk/imperialistisk engagement som vækker nationen og en kort tid forstyrrer og rokker ved hele *the American way of life*. I kunsten bliver Vietnam katalysator for et grundlæggende selvhad, erfaringen af nationens dødsdrift og destruktive kraft, der så at sige afslører hele den amerikanske historie: Vietnam-krigen, set som pionerernes genfærds-optræden, en sidste gang på vej ud som den kristne civilisations missionærer for at underlægge sig *the Wilderness*. John Wayne eller John Rambo: *Johnny Got His Gun!* Amerika drak af mørkets bæger, "this cup of darkness" som Robert Bly digtede om, rejste med Coppola ind i mørkets hjerte. Nu hvor det hele er blevet til historie, kan nationen nøjes med at opsøge krigsmindesmærket i Washington, D.C. og se sig selv i stenvæggens sorte spejl.



Art-video — en kunst på skærmen

af Carl Nørrested

Mellem massemediernes billedstrøm og den traditionelle kunsts aura stikker kunstvideoen antennerne frem. Galopperende galimatias eller gabende selvhøjtidelig eller øjenåbnende spørgsmål til medierne, kunsten og tilværelsen — det er der altsammen. Kunstvideoen er den moderne eksperimentalfilm for hvermand, men den bygger også på bestemte kunstneriske traditioner.



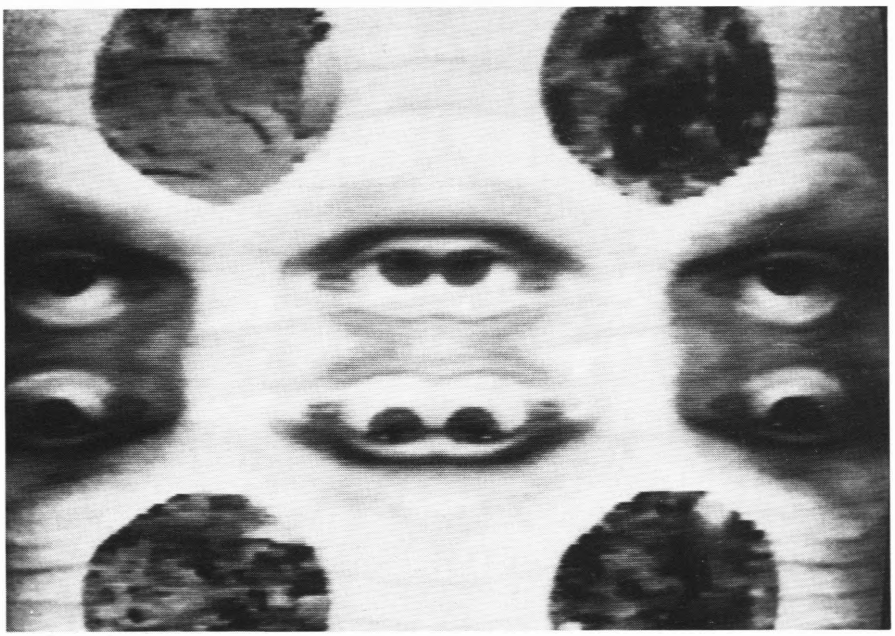
Hjemmevideoens gennembrud illustreret med en syndflod af rene genreikoner (renset for genkendelige stjerner), der bryder gennem celluloidfilmen på forsiden af det formentlig første katalog over film i videoudlejning, Intervision, London 1978. Videoudlejning påbegyndtes først i 1981 i Danmark.

Video som intimmedie. Både motiv, billedstil og tekst (me then) kommenterer det private snapshot. Videokunstneren bearbejder intimsfæren, fra de nære ting til den psykiske dimension. Fra The Room with a View af Chris Andrews, England 1982.

Video, video, video, kvad poeten for ikke så længe siden, og det havde poeten da ganske ret i. Video er mangelunde, ikke kun noget med at snige sig hen på tanken i nattens mulm og mørke og fylde op med forbudte glæder. Video har faktisk betydet en bred udvidelse af de audio-visuelle udtryksmuligheder som et håndterligt, alternativt medie, lige velegnet for distribution og produktion, og derfor gefundenes Fressen til privat, ikke-offentlig brug. Den blev gennem 70'erne enorm, bl.a. indenfor marketing og undervisning.

Som opposition til denne nytteprægede anvendelse blev »art-video« betegnelsen for eksperimenter med en helt ny form for billedkunst, der trods en vis baggrund i eksperimentalfilmen ikke i særlig grad har hentet sin inspiration herfra. Det var (især) udøvende billedkunstnere, som kastede sig over det nye medie, hvis prisbillighed også var en appellerende faktor. Professionel video til TV-brug var først blevet lanceret af Ampex i 1958-59, men allerede i 1965 kom Sony med sin »portapak« til kun ca. $ 1200, hvorefter portene

Video som intimmedie med ekspressionistisk effekt (introspektion). Kjartan Slettemark anvender chroma-key billeder af blomster midt i panden som det tredie øje, samt forvrængende spejlinger, i In the Videohead, Norge 1983 (Foto: Ulrik Brask)



var åbnet for gud og hvermand.

Amatørvideoen fuldførte de aldrig realiserede muligheder i super-8mm-filmen som kunstnerisk produktionsmedie og fungerende distributionsmedie. Savnet af distribution for 8 mm havde spændt ben for aktiviteterne bl.a. i vores hjemlige Workshop. Video demokratiserede de kunstneriske muligheder og bragte helt nye kunstformer med sig, i første omgang med udbygning af allerede eksisterende, som f.eks. dokumentation af performance-art, og senere de egentlige art-videoer. Selve kunstværket bestod ofte i en interaktion mellem kunstnerens selvfremstilling (mest ekstremt i body-art) og afspillede videobånd, som således ikke kun blev passivt gengivet.

Denne hurtigt opståede prætentiøse subkultur oplevede allerede fra slutningen af 60'erne en betydelig produktion og distribution i gallerier og kunstmuseer, hvilket vi naturligvis ikke mærkede noget til i Danmark før 16 år senere, hvor Glyptoteket indledte regelmæssig fremvisning af danske kunstvideoer. Disse aktiviteter stod i markant modsætning til videoafspilleren som sløvende reproduktionsmedie i småborgerfamilien og ligeledes til TV-mediets standardiseringer i seertalanglende statsmonopolers nedladende pædagogisering og kommercielle selskabers popularisering.

Alligevel blev TV-mediets eksistens den største udfordring for videokunstnere, eftersom mange trods alt ønskede at nå et bredt publikum. Publikumspotentialet ligger selvfølgelig i tilpasning til den traditionelle TV-produktion og distribution, der jo blev drastisk udvidet i slutningen af 70'erne og i løbet af 80'erne bl.a. med satellit- og kabel-TV.

Eksperimenterne indenfor TV havde i mange år begrænset sig til de dynamiske reklamespots. Men fremkomsten af videokassetten, der gjorde det nemt at distribuere til forretninger, diskoteker m.v. fik grammofonpladeindustrien til at kaste sig over en lignende actionpræget nicheproduktion. Musikvideoen viste, at den visuelle kultur — via en ungdom opvokset med TV — nu var så udviklet, at det store publikum evnede og ligefrem foretrak en billedberetning fremfor en markant handling. Det var imidlertid ikke billedfladen i sig selv men billedforløbets raphed, der fascinerede. Som reaktion på det strømlinede udnyttede videokunstnere bl.a. den minimalistiske performance, hvor kunstneren optræder selvfremstillende ved en seance, der er enkeltstående og som derfor ikke kan sælges, hverken som masseprodukt eller som kunst. Optaget på video kunne kunstnere udbrede deres oprør ad alternative kanaler, mens kunsthandlerne på den anden side kunne sikre sig et værk, der kunne videresælges. Både kunst og mammon kunne tilgodeses.

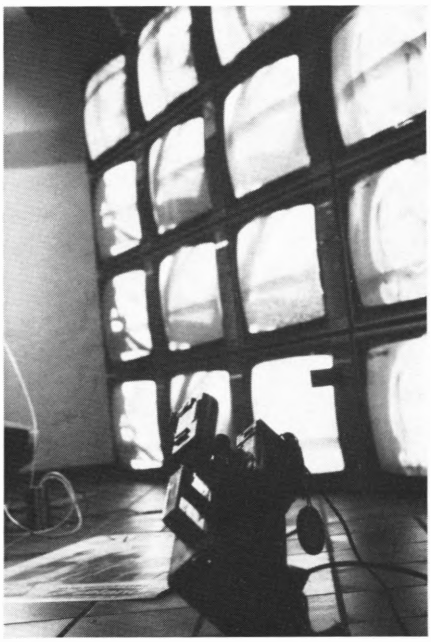
Det følgende vil i store linier fokusere på art-videoens historiske udvikling inspireret af dens første egentlige, vægtige manifestationer i Danmark i perioden 1984-1986, foreløbigt kulminerende med »Videomaraton« i Huset i København og på Brandts Klædefabrik i Odense januar-februar 1986.[1]

Fluxus, Nam June Paik og Wolf Vostell — samt Ernie Kovacs

Fluxus er den bedst fungerende internationale oprørsbevægelse imod institutionaliseret kunst siden Dada. [2] Den introducerede åbenhed over for samtlige medier, inklusive massemedierne, som kunstpotentiale. Mens kunsthandlerne fik større og større vanskeligheder med at forhandle mailart, multikunst og readymades (massefremstillede produkter, f.eks. en toiletskål, med en kunstners signatur, som faderen til Fluxusbevægelsen Marcel Duchamp introducerede for en forarget kundekreds så tidligt som i 1915), frydede Fluxusbevægelsen sig over kombinationer af de mange flygtige manifestationsmuligheder i det såkaldt postindustrielle samfund fra 1960' erne. Det blev især Fluxus-folk, der kombinerede rum, tid, tonekunst og selvfremstilling — lige fra performances (som John Cages koncerter uden musik og Al Hansens happenings) til destruktiv integration af massemediet TV som hos tyskeren Wolf Vostell og amerikaneren/koreaneren/tyskeren Nam June Paik.

Vostell angreb allerede i 1963 TVs verdensmagt ved at forvanske nyhedsbilleder fra TV-programmet *Magazin der Welt* med alle forhåndenværende midler og overføre de bearbejdede billeder til en såkaldt decollagefilm.[3] Den blev vist under titlen *Sun in Your Head* i New York maj 1963. Samme år i marts havde Paik på udstillingen Exposition of Music-Electronic Television i Wuppertal udstillet forskellige mishandlede TV-apparater og således gjort opmærksom på selve apparatets skulpturelle egenskaber og dermed afvist dets almindelige funktion som programbærer.

1. Jfr. Lars Movin: »Billeder uden spilleregler«, i Levende Billeder 27.12. 1985 og sammes »Videokunst — fremtidens TV«, i Politiken 21.3.1986
2. Om Fluxus, se f.eks. Marianne Bech: »Fluxus«, i North nr. 15, 1985, og Helge Krarup & Carl Nørrested: »Dansk eksperimentalfilm«, Borgen 1986.
3. Resultatet indgår som første del (nr. 23!) af kompilationsfilmen *Fluxus Anthology*, redigeret af George Maciunas 1966, vist på filmmuseet i 1968 og ved Festival of Fantastics i Roskilde 1985. Vostell bearbejdede plakatopklæbninger ved at rive sig gennem flere lag og lod en collage stå tilbage, stadig med karakteren af massekultur men uden plakatbilledets eksplicitte information. Sådanne bearbejdninger af readymades kaldte han 'decollages'.



Tilfældig feedback i installation af King Kong Productions på »Videomarathon« i Huset 1986. Videokameraet i forgrunden optager i konstant bevægelse fra side til side over de 16 monitorer. De ti randmonitorer viser tre forskellige satellitprogrammer, og de seks inderste monitorer viser kameraets optagelse simultant. I optagelsen blandes det' hele med ganske ufonudsigeligt resultat, idet kameraets optagelse af sin egen optagelse skaber interferens, kaldt feedback. (Foto: Carl Nørrested)

Kontrolleret feedback i video»tapet«. Billedet ændres langsomt og kontinuerligt, så forløbet ikke kræver vedvarende opmærksomhed men kan opleves momentvis som smukke minimalistiske ændringer i computerbilledets forskydelige rammer, hvor samme billede gentages i det uendelige inden i sig selv, ligesom når man stiller sig mellem to spejle, der var vendt mod hinanden. Fra Videoflowers af Göran Philipson, Sverige 1984 (Foto: Ulrik Brask)

Fluxus-bevægelsen satte på den måde fokus på nogle af de aspekter, der senere blev centrale i videokunstens udvikling: TV-monitoren som element i en installation, dvs. integreret i rumkunst, samt elektroniske destruktioner af det autoritære fjernsynsbillede. I modsætning til den samtidige film, hvor både eksperimentalfilm og ny-bølge spillefilm med metafilm-aspekter var begejstrede for mediets udtryksmuligheder, så hadede disse eksperimenterende kunstnere alt hvad TV-mediet stod for.

Situationen ændredes med lanceringen af det første bærbare spole-til-spole videoudstyr, Sonys portapak, som Paik i 1965 blev den første ejer af. Sony har forøvrigt ofte ladet kunstnere som kundepotentiale eksperimentere med ny teknik i 80'erne, hvor amerikanske videokunstnere er blevet inviteret til at arbejde med gigantmonitoren i husstørrelse, Jumbotron. I USA har Francis Ford Coppola parallelt hermed arbejdet med forbedringer af spillefilm-processen i High Definition TV/video på Sonys præmisser.

Med Portapak kunne man lave egne programmer, og video blev (modsat film) et intimmedie, hvormed man kunne udforske sine nærmeste omgivelser og sig selv, og kunne fastholde de flygtige kunstformer, uden varekarakter. Dette medførte, at amerikanske gallerier investerede i videoudstyr, først til dokumentation fra 1969 (hvor happeningformen blomstrede), og senere som et distributionsmedie for decideret video-art, da kassette-systemerne kom frem i løbet af 70'erne.

Næste vigtige fase for videokunsten igangsættes også af Paik, da han sammen med en japansk ingeniør Shuya Abe i 1970 konstruerede den første video-synthesizer. De hidtidige ukontrollable billedforvrængninger, skabt med magneter og feedback, blev afløst af muligheden for styring af diverse elektroniske forvrængninger af den givne billedflade og direkte oversættelse af lydimpulser til elektroniske billeder.

80'ernes digitale systemer medførte at hver billedprik på monitoren kunne beherskes og mulighederne for computergrafik, elektronisk animation blev nærmest ubegrænsede og overgik langt laboratoriemulighederne m.h.t. filmmediet. For at processen for alvor kan få indflydelse på filmen kræves en international standarisering af high-definition-systemet. Dén modsatte europæerne sig ved International Radio Consultative Committees (CCIR) møde i Dubrovnik 1986, hvor Japan blev bakket op af både Canada og USA. Dermed blev den endelige afgørelse formentlig udsat til næste plenarmøde i 1990.

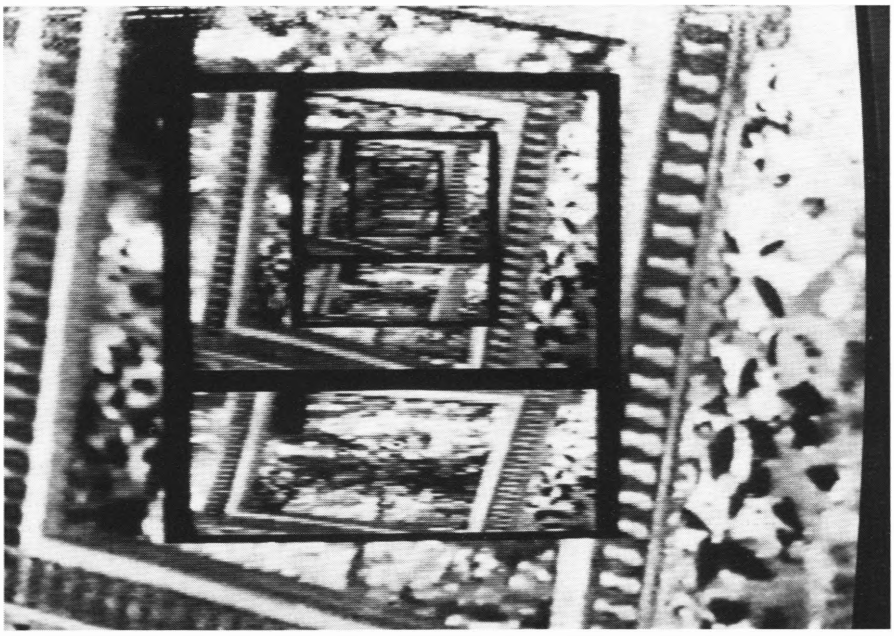
Både Vostell og svenskeren Ture Sjölander havde tidligt eksperimenteret med elektronisk bearbejdning af TVs offentlige billeder. Det endelige produkt forelå imidlertid altid på film. Paik var kun interesseret i de offentlige billeder, når de grundigt kunne bearbejdes elektronisk og ikke ende manifest på film. Desuden producerede han fortrinsvis med henblik på sine performances og installationer, mere for at vrænge ad massemediet TV end for at skabe egne videoer. Det er derfor sjældent Paik, der står for de længere retrospektive, gennemarbejdede videoer, som bærer hans navn. *Global Grove* (1973), der f.eks. indeholder Paiks tidligeste frembringelser med Paik-Abe-synthesizeren og med chroma-key effekter (hvor farver og motiver kan udskiftes efter behag), er således redigeret af Carl Vetelle og Merrily Moosman. Den indgik permanent i video-installationen *TV Garden*, hvor TV-apparater lige siden 1974 har fungeret som lyskilder mellem alskens eksotiske vækster. (Udstillingen cirkulerer stadig og vistes så sent som i marts 1986 i London).

Amerikanske TV-stationer interesserede sig faktisk tidligt for kunstneres eksperimenter med elektronikken. Allerede 1967 oprettede KQED i San Francisco — støttet af Rockefeller Foundation — et eksperimenterende »televisionproject«. De vigtigste forsøg — startende hhv. 1969 og 1972 — udgik imidlertid fra WGBH, Boston, under producenten Fred Barzyk og WNET, New York (Channel 13, kunstnerportrætter ved Russell Connor). Her arbejdede de kunstnere der faktisk i en TV-praksis kom til at etablere begrebet »video-art«: Nam June Paik, Allan Kaprow, Merce Cunningham (danser), John Cage (avantgardemusik), Peter Campus, Bill Viola og William Wegman (med sin dygtige hund Man Ray).

I programfladerne var deres produktioner naturligvis marginaliserede, men de udfyldte et behov for det kunstinteresserede publikum. Museernes og galleriernes kuratorer indså at det faktisk blev nødvendigt at udvide hardwareforsyningen fra reproduktionsudstyr til komplekse editeringsmuligheder — ja, endog med digitale effekter. I løbet af 70'erne oprettede man Media Arts Centers for billedkunstnere i San Francisco, Long Beach, New York og Chicago tilknyttet store kunstmuseer. Det betød at videoart blev bundet til museumssektoren samtidig med at værkerne vandt i production-values. Til gengæld mistede TV-stationerne de store bevillinger til eksperimenter igennem 70'ernes økonomiske krise. I det alternative kunstmiljø arbejdede man sig selvmodsigende i samme periode fra video-art til TV-art (men herom senere).

I 1983 kombineredes samtlige kunsttiltag indenfor TV-art via Contemporary Art Television Fund (oprettet af The Massachusetts Council on the Arts and Humanities, New Yorks Development Award Program, Institute of Contemporary Art, Boston og WGBH, Boston) til et par halvårlige timelange nationale manifestationer af den eksportfähige amerikanske videokunst både til en marginaliseret national networkdistribution og det nu interesserede europæiske marked via direkte relationer til salgsorganaisationer som: Producer Service Group, MIFED, MIP, London Multi Media Market og TV-stationerne: Channel 4 (London), ZDF (Vesttyskland), RTBF (Belgien) og ORF (Østrig). Serien kaldes *Alive from Off Center*. Den har vi endnu ikke set en elektron fra herhjemme.

Indenfor det etablerede amerikanske TV var der ikke rigtig plads for eksperimenterne i »prime time«. En vigtig undtagelse var dog



Ernie Kovacs (død 1962), som i sine TV-shows i 50'erne faktisk arbejdede energisk med både decideret anti-TV-æstetik og avancerede visualiseringer af musik — og det ovenikøbet i direkte udsendelser, der som regel blev dækket af 7 kameraer. Han er en vigtig, men glemt forudsætning for det som sidenhen blomstrede i videokunsten. De kunstneriske kraftcentre der arbejdede med elektronikken gik med hjemmecomputerens fremkomst i 80'erne fra mailart til slowscantransmissioner via telefonnettet. Ja, for mange vandrede interessen for at producere tapes over til udelukkende at forblive fokuseret på computerens muligheder for flervejskommunikation. Derfor blev også satellit-kommunikationen en vigtig, men meget kostbar forudsætning for avantgardens internationale kontakter i 80'erne.

Nam June Paik fik lov til via satellit at indvi det magiske år 1984 med udsendelsen *Good Morning, Mr. Orwell*, hvor Big Brother-syndromet forsøgtes aflivet med en kaotisk blanding af præproducerede perfektionistiske afsnit (bl.a. musikvideoerne af Laurie Anderson og Peter Gabriel *This is the picture* og John Sandborns *Act III*) og helt koksede live-transmissioner fra N.Y., Paris, San Francisco og Tokyo med undergrundens stjerner (bl.a. Allen Ginsberg, Merce Cunningham, John Cage, Joseph Beuys og Charlotte Moorman), og en hel rundtosset Big Brother der forgæves forsøgte at se myndig ud midt i billedforvirringen. En co-produktion mellem den ikke-kommercielle TV-station WNET/13 (New York), den franske TV-kanal FR3 og Centre Pompidou (Paris). Det var et spændende afsnit af den ikke-statsdirigerede telekommunikations historie, en af de dyreste satellitsendinger nogensinde og nok den mest ejendommelige, som DR naturligvis ikke ville røre med en ildtang.

Elektroniske abstraktioner. Ron Nameth. En dansk pionerindsats

Som en videreføring af bl.a. James og John Whitneys computerbilledforsøg,[4] arbejdede amerikaneren Ron Nameth med samspillet mellem abstrakte, elektronisk skabte effekter og menneskelige bevægelser, udført af dansere. Han ønskede ikke at bruge videosynthesizer og feedback (se billedtekst) til at vrænge ad mediet, men derimod udelukkende at arbejde med de af elektronerne selvskabte billeder. Hans kosmologiske opfattelse af tilværelsens basale sammenhænge, inspireret af indisk tantra-filosofi, afholdt ham fra helt at lade sig overvælde af feedback-mulighederne, som han afprøvede på Den Danske Filmskoles videoudstyr i 1972 og i TV-byen i 1973 sammen med amerikaneren Tom DeWitt og de danske brødre Helge og Steen Krarup. Disse tidlige danske forsøg blev ikke værdsat af DR, men de blev overført på film af Workshoppen og distribueret derfra under titlerne *Electron Space, Living Movement* og *Energiformer*, alle fra 1973. I Nameths kommentar til *Energiformer* (Filmdistributionens katalog s. 102) hedder det:

> *Denne nye form for fjernsyn er et kig ind bag billedet — ind i de grundlæggende processer i selve mediet, så som: Ren energi, skiftende elektriske strømme, elektromagnetiske felter. Det »udvidede fjernsyn« gør det muligt at opleve denne energi i sin naturlige tilstand. Elektricitet og energi som lys får lov at skabe sine egne genstande, former og sammenhænge ...*

4. Udførligt beskrevet i Gene Youngblood: »Expanded Cinema«, New York 1970.

Nameth fik bedre muligheder i Sverige, hvor han 1975-1976 producerede *Expanded Television*. Senere helligede han sig helt og holdent computergrafikken.[5]

I USA arbejdede i samme periode Skip Sweeney, den senere stifter af Video Free America (San Francisco), med lignende eksperimenter. Det samme gælder pioneren Jack Moore. Han var igang med feedbackeksperimenter fra 1967 og skabte endog feedback i live-situationer og eksporterede dem til den hungrende franske og hollandske undergrund allerede i året 1970.

Videokassettens indflydelse

Video var ved at blive et skældsord efter kassettens fremkomst. Spillefilm kunne nu distribueres direkte til hjem og familie, hvilket affødte den hede debat om *video*vold. Det er symptomatisk at Svendborgs store produktionsstudie »Video 24« fra 1982 kaldte sig »Studio 24 professionel«.

Musikvideoernes succes fik filmindustrien til at spidse ører, øjne og fyldepen, men det var faktisk en del af filmens instruktører (bl.a. John Landis, Tobe Hooper, Michelangelo Antonioni) der også lavede musikvideoer og TV-reklamer til satellitpublikummet. Med de mange TV-distributionsmuligheder var der næsten ubegrænsede summer til rådighed til produktion af denne bestemte type »kortfilm«. Musikken spændte lige fra rock til avantgarde. Men en del af musik-videoens traditionelle billedunivers blev efterhånden overtaget af digitale effekter. Musik-videoen og art-videoen indgik gennem 80'erne en symbiose der både tilgodeså musik- og billedkunstpublikummet. Den udmærkede sig ved at mestre en kompleks digital teknik, en intensiv klipperytme og en perfekt fungerende lydside i udnyttelsen af både det musikalsk/rytmiske og det verbale, som for en gangs skyld fik en vis tyngde. Denne nye type gik for alvor ind hos de gamle art-videoers publikum med Max Almys *Perfect Leader* (1983). Hun — en forhenværende performancekunstner — havde taget skridtet fuld ud og skabt en ny type video, der hverken var specifik musikvideo eller performanceorienteret, men et hyperkompleks af elektroniske muligheder, hvor handlingsstrukturen var minimal og budskabet lettilgængeligt, mens den avancerede tekniske proces langt overgik den enkelte tilskuers fatteevne. De gamle folk såsom Nameth med sine tantra-feedbacks og Ed Emswhiller med sine avancerede computervideoer, fik derefter en status svarende til forgangne tiders eksperimentalfilmskabere. Ren undergrund.

Både rockvideoer og de fleste spillefilm henvender sig til samme ungdommelige målgruppe. Mens flere og flere rockvideoer udvikler

5. Computergrafik er et helt kapitel for sig, der ligeledes inddrager animationsteknikker mht. video. I Danmark har maleren Merete Barker siden 1976 arbejdet originalt eksperimenterende med kombination af dias og tredimensionel computergrafik.

Musikvideoen som trussel i »Absolute Beginners«, England 1986. David Bowie belærer Eddie O'Connell »That's Motivation« via monitor.

High tech og forfaldsæstetik i postmodernistisk filmregi præget af musikvideo. Christophe Lambert i Subway, Frankrig 1985.

sig til koncentrerede minihandlingsfilm, skipper mange spillefilm og efterhånden også TV-serier *(Miami Patruljen)* handlingsplan til fordel for en smart, hidsig og prætentiøs billedside. Selv om rockvideoer primært skaber image omkring grupper og ikke skuespil, er det den samme myteverden — modens, TVs og filmens — der øses af. Det falder udmærket i hak med postmodernismens æstetik, hvad enten det er håbløshedens æstetik — som den herhjemme stilrent blev præsenteret af Lars von Trier og Tom Elling i *The Element of Crime* (1984) — eller high tech miljøer. Kombinationen af begge optræder markant i de franske film *Diva* (1981) og *Subway* (1985) samt den australsk-amerikanske filmserie *Mad Max* (indledt 1979).

En dyr spillefilm som Sylvester Stallones *Rocky IV* (1985) bryder ustandseligt handlingsplanet med deciderede musikvideoer, der isoleret fungerer som trailere og reklamefilm for hele Rocky-serien.

USA. Kampen mellem TV-Art og galleriernes Video-Art. Eksemplet Art Com. San Francisco.

Performance art og conceptual art fik en egen meningsfylde i det land hvis underholdningsindustri havde fremelsket actiontraditionen. Amerikanske kunstnere reagerede med dokumentationen af minimalistiske seancer. Kropskunstneren Bruce Nauman (der var inspireret af det wienske orakel Otto Muehl) havde siden 1965 arbejdet med sin krop på 16 mm film i en fast indstilling, men det var video nu engang bedre og billigere til. Med *Manipulating a Flourescent Tube* (1968) slog han som en af de første kunstnere over til video, men rodede stadigvæk rundt med sine testikler på film i 1969. Videokameraet kunne han —som filmkameraet — stille op i en indstilling, men med videos muligheder for en times optagelser, til forskel fra 16 mm's 11 minutter, gav video større muligheder for udvidelse af koncept og minimalisme. Koncepterne gik hos de amerikanske kunstnere lige fra selvfremstillinger til den amerikanske politiske virkelighed. Berømt er konceptværket *Media Burn* (1975) af kunstgruppen Ant Farm, en politisk kampagne opføres som skinbegivenhed, kulminerende med en Cadillac, der kører ind i en masse brændende TV-apparater, og det hele optages på video til videre udbredelse i kraft af det store shows bevidst falske men ikke desto mindre salgbare production values.

Med amerikanernes hang til dokumentation skabte kunstneren Tom Marioni ikke uden ironi Museum of Conceptual Art (MOCA) i 1970 i opposition til herskende galleri- og museumstraditioner, omkring emner der på det tidspunkt opfattedes som umulige at arkivere og genudstille. Men med video kunne disse artistiske udfoldelser faktisk arkiveres, hvilket var en slem streg i regningen.

Det blev publicisten Carl Loeffler, der organiserede og satte ideerne på skinner. Han startede med statsstøtte La Mamelle i San Francisco i 1974 som et center for konceptkunst, hvor video oprindelig blev integreret som en slags skitseblok. Fra 1975 fik denne idébaserede kunst sit konkrete publikumsfundament i tidsskriftet La Mamelle Magazine: Art Contemporary, hvilket i 1980 førte til den første gennemdokumenterede bog om kunstens mest flygtige manifestationer »Performance Anthology. Sourcebook for a Decade of California Performance Art«, redigeret af Loeffler.

Inspireret af erfaringerne fra videokunstnernes eksperimenter indenfor TV-stationernes mure, skete i perioden 1975-80 de store udviklinger for både performance art og video art i USA. Fra fascination af videomediets skulpturelle muligheder i installationer, vandrede interessen til selve videobåndets meddelelser, idet kunstnerne selv begyndte at ma-

For en spændt tilskuerskare og diverse lokal-TV opføres skinbegivenheden »Media Burn« af kunstnergruppen Ant Farm i San Francisco 1975.

Produced for Television, 1979 forsøgte at bringe performance kunstnere i en live broadcastproduction. Chip Lord (tv) og Phil Garner i »Auto Parts« på primitiv chroma-key baggrund. (La Mamelle.)

nipulere med mediets umiddelbare reproduktion af tidens blotte lineære forløb. Videokunstneren var på vej til at blive sin egen producent, hvor vægten flyttedes fra optageudstyret opfattet som reproduktionsmedie i 1:1 situationen — udfoldelse af koncept identisk med afspilningstid — til editeringen og den elektroniske bearbejdning. Det næste skridt lå lige for: inkluderingen af production values. Fra individ-manifestation blev videoart »collaborative art« (samarbejdskunst), der i credits efterhånden ikke stod tilbage for Hollywoodproduktioner. Det betød en udjævning mellem filmkunstnere og videokunstnere, hvor filmkunstnere pludselig følte sig overhalet indenom, hvis de ikke som f.eks. Coppola, Lucas og Spielberg allerede havde sadlet om.

De minimalistiske tendenser, der havde præget både performance art og video art, ophørte langsomt i frustration over, at kunstoplevelsen var umulig at dele med andre. Performance art udviklede sig i La Mamelle parallelt til en slags kabaret med komplekse tekniske hjælpemidler, lyseffekter og dekorationer. Man medreflekterede TV-kulturen og kunstneren søgte eksplicit entertainerens rolle. Både video-optagelser og performances og original video art fik et publikum via gallerier og biblioteker. Fra 1976 fik La Mamelle muligheder for at vise performances på kabel-TV i San Francisco. I september 1979 forsøgte man live og æterbårent i tre udsendelser — produced for TV — at introducere performance-kunstnere på to kanaler i San Francisco ved at kombinere studiooptræden med Chroma-key baggrunde. Endelig forsøgte man i 1984 at demonstrere egen-produceret TV-art af performance-kunstnere i fire planlagte udsendelser for KOSA TV, Odessa Texas — *TV on TV*, hvoraf kun tre blev gennemført. Tiden er øjensynlig ikke moden for TV-art i Loefflers fortolkning

Med en samlet distribution af de avancerede art-videoer — nu benævnt TV-art — lykkedes springet delvist fra lokalt kabel-TV til det store TV-marked i både USA og Europa. Initiativet repræsenteres ligeledes i La Mamelle med oprettelsen i 1985 af distributionsselskabet Art Com, hvor avancerede TV-kunstnere og kunstnergrupper fra hele USA er leverandører, såsom Max Almy, John Sandborn, Laurie Anderson og The Kitchen.

TV-art er nu en sofistikeret blanding af kommercialisme og kunst. Folk som aldrig tidligere havde haft en chance i filmindustrien fik pludseligt et anseligt billedmediepublikum, netop fordi baglandet ikke var filmfikseret men bredt eksperimentelt. Det gælder f.eks. Philip Glass (*Act III*, 1983, instrueret af John Sandborn, og Robert Ashley (recitativoperaen *Perfect Lives*, 1983, ligeledes instrueret af Sandborn). Glass er allerede blevet opdaget af filmindustrien og flere andre er på vej. Laurie Anderson har netop (juni 1986) udsendt sin første biografffilm *Home of the Brave* som en blanding af koncertfilm og avanceret elektronik.

Den svenske eksperimentator og producer Peter R. Meyer fik videokunst indlemmet i svensk TV i 1985, hvor han bearbejdede tilsendt videokunst fra hele verden til sammenhængende historier under serietitlen *Nattövningar*. Seriens navn — og princip — var overført fra Meyers egne audio-art udsendelser i Sveriges Radio 1982-83, der havde opnået en usædvanlig stor lytteskare for så særpræget et program. Det blev den energiske bagmand for Husets »Videomarathon«, Vibeke Vogel, der i 1986, netop via Art Coms og *Nattövningars* succes produkter, fik det uendeligt træge DR til endelig at åbne kanalen for videokunsten.

Udviklingen i Danmark

Mens videokunst for danskere endnu var en by på månen, introducerede amerikaneren Fred Licht udstillingen *Video International* på Århus Kunst-museum, 1976. Videokunst er et udpræget 80'er fænomen. Savnet af en hjemlig tradition ses f.eks. i Lene Adler Petersens performance-prægede *Den skjulte skat* (sort-hvid U-matic, 1982), hvor den eneste bearbejdning af tidsforløbet sker ved benyttelse af stopknappen. En ung pige drejer skiftevis hovedet, nogle gange bemalet på profilen, til den ene og den anden side i samme indstilling. Der høres en kværnende radio, og Lene Adler Petersen messer en kommentar bestående af dagbogsoptegnelser med bl.a. titler på Chiricos billeder. Det er det. Sådan noget var mægtig in i USA 10-15 år tidligere.

I den anden ende af skalaen findes Niels Lomholts, Tom Ellings og Torben Søborgs gennemført perfektionistiske stemningsbeskrivelser. Niels Lomholt er ligefrem eksponent for skizofrenien i udviklingen. I 1982 forestod han gravlæggelsen af 8 mm-formatet ved Hjørring Annual Filmfestiwald«

> *Det vil nok ikke være at skyde helt ved siden af at påstå at 8 mm. er på vej ud, klemt ud i rabatten af Video. Det er paradoksalt al den stund at 8 mm kan produceres for meget små midler uden store investeringer i hardware. Så medens landet bliver fattigere og fattigere glider en billig produktionsmåde ud til højre. 8 mm har aldrig været særligt fint, lidt privat, et skrøbeligt barn der ikke tåler offentlig håndtering. På en måde er det som at sige farvel til en god ven. 8 mm —Da vi havde brug for nogle billeder der bevægede sig, var du der — kære 8 mm — uden at tage røven på os økonomisk.*

Primitiv men effektfuld kunstvideo, optaget på amatørvideo (Betamax). Regitze Willemoes i sin egen poesivideo Vito Venus Vita, Danmark 1984 (Trekanten Prod.).

Selv holdt han et par internationale videofestivaler hjemme i sin dagligstue i Falling [6] omkring video som intimmedie, hvor udviklingen tydeligvis gik fra det ureflekteret private til en slags visuel eksistentiel reflektion over »det private«. Sammen med fotografen Tom Elling, der besidder en eminent sans for lyssætning, fik han gennemarbejdet præcise stemninger i postmodernistisk video-regi. *Günter K/-sagen* (1983), der er en visuelt gennemført *film noir* uden konkret handlingsplan, kan ligefrem opfattes som et oplæg til *The Element of Crime*. Hvad *The Element of Crime* kommer til at betyde for de eksperimentelle vilkår i dansk film og video er foreløbig uoverskueligt. Man blev i alle tilfælde klar over, at fremtiden for dansk film nok ikke har så meget at gøre med den danske filmbranche i traditionel forstand! Filmens internationale succes ser dog ud til at få som konkret resultat, at Lomholt, Elling og Peter Laugesen kan gennemføre deres spillefilmprojekt *Nachthafen*.

Lomholt og Elling havde 1.-23.3.1986 opstillet en tågesvøbt installation i Husarstalden i Roskilde: En udbrændt, smadret bil med en jerndrager ned gennem skroget og indlagt natriumlys. Et par monitorer i henholdsvis for- og bagrude udsendte trøstesløse dryppelyde og viste fragmenterede havnestemninger, en brændende bil m.m. Denne videoinstallation var at betragte som en skitse til *Nachthafen* (video i rollen som en ret beset uhåndterlig skitseblok), og Filminstituttets folk var da også inviteret.

Statslig og kommunal støtte til produktion af videokunst er i skrivende stund utænkelig på dansk grund. Manglen på penge mærkes, men trods alt er der livlig aktivitet. Værkstedet Værst (Ane Mette Ruge, Jesper Gundersen og Jacob Schokking) har f.eks. lavet større performance-dokumentationer 1982-83 sammen med videoværtshuset Trekantens senere leder Svend Thomsen. Men for at udføre en performance-video, *El Nino* (1985), i adækvat teknisk udformning måtte gruppen hente hjælp hos videoorganisationen Western Front i Canada, på kunstnerudvekslingsbasis.

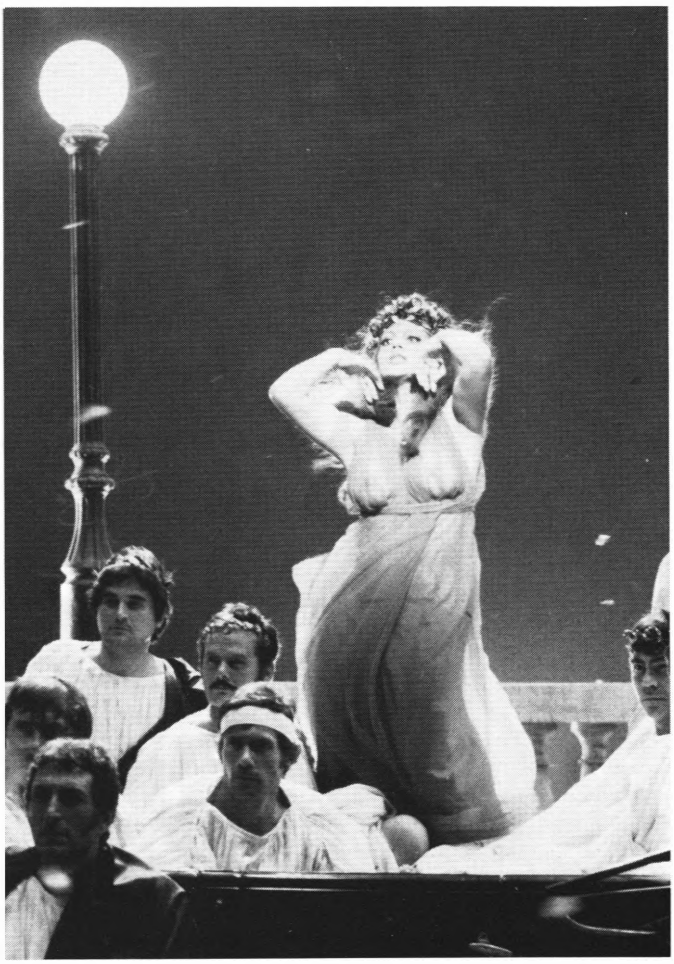
1984 var et godt år for dansk videokunst. Svend Thomsen, med baggrund i Eks Skolens Trykkeri og Scanscot Video, stiftede sammen med omkring 15 andre Galleri Trekanten i et nedlagt værtshus på Vesterbro i København. Trekanten investerede selv i udstyr og holdt månedlige gratis forevisninger af egenproduktioner og udenlandsk videokunst (hjemtaget på udvekslingsbasis). Galleriet blev 1986 lukket for offentlige arrangementer og satser nu udelukkende på produktioner baseret på en utilstrækkelig støtte fra Kulturministeriet. Krasnapolsky blev ligeledes i 1984 oprettet som et københavnsk in-sted i bedste high tech stil med en tilknyttet tarm med gratis videoforevisninger. Krasnapolsky har haft en regelmæssig strøm af forevisninger, sponseret bl.a. af Carlsberg, Tuborg og Coca Cola, hvor Niels Lomholt indledningsvis har udvalgte udenlandske kunstvideoer til dets nyindvidede fremvisningssted U-Matic. Denne praksis blev opgivet i 1986.

Fremtiden herhjemme er uvis. Men en ting er sikker: En udvikling af videomediet er betinget af kulturministeriel støtte og en indledende distribution kommer sandsynligvis til at ske gennem kunstmuseer og gallerier. Video har muligheden for at blive både et letfattigt og et avanceret kunstnerisk udtryksmiddel, og begge dele kan tjene som modvægt til den almindelige og voksende flimmerkonsum, som også hjemmevideo har andel i. Vi har i Danmark, trods en sen start, nået den kostbare, kunstnerbaserede produktionsfase for video, men støtte til nye kunstformer ser man jo ikke meget til her i landet, de skal helst være blevet gamle alle andre steder først. Mediet må ikke undervurderes produktionsmæssigt. Det kan koste nøjagtigt det samme at producere en video som en film. Produktionsudstyret er endog mere kostbart. Det kan ikke lade sig gøre for private producenter at afskrive udstyret før end det er håbløst forældet.

De ny kunstformer er vanskelige at beskrive. De fordrer et nyt begrebsapparat, viden om teknik — både satellitrummets og computerens. At kunstnere tidligt tog udfordringen op, betyder at Big Brother er splintret til ioner.

6. Udførlige kataloger blev udgivet: »Falling Annual Livingroom Video Festival 1983« og »Falling Annual Living Room Festspiel 1984. Musik dans videovisninger saft og spettkaka til alle barn«. Torben Søborg fra Videoværkstedet i Haslev udgav i 1984 »Katalog over dansk videokunst«.

Den danske dagligstue-dekoration hos Western Front i Canada til den avancerede performance-video El Nino, 1985. Jesper Gundersen t.v., Ane Mette Ruge og Jacob Schokking t.h., samt det canadiske produktionshold. Det er et produktionsfoto, der ikke indgår i videoen, men alligevel er opstillet som et familiebillede, svarende til videoens tema.



Fantasi og frelse

Fellini — med en produktion på over 20 film gennem de sidste fyrre år — er blevet en klassiker i levende live. I år har vi set hans nyeste film Ginger og Fred, genset hans berømte Det søde liv, og i Husets video-festival kunne man se hans to tv-reklamefilm. Han har, som italiensk film overhovedet, følt sig trængt af tv's fremmarch, men i Berlin, hvor han var gæst ved festival'en i februar, udtalte han sin tro på biograffilmen — for, som han sagde, »der er stadig et publikum, der har lyst til at deltage i en drøm«. 1986 har været lidt af et Fellini-år ...

af Steen Salomonsen

Det lader sig ikke gøre at anskue en film af Fellini som andet end en fellinifilm. Jo længere man kommer hen i hans værk, des mere slående bliver dette, men allerede med de første af hans film trænger instruktørnavnet sig ubønhørligt på. Ikke blot fordi Fellini har udviklet en stilistisk og ikonografisk særegenhed, der gør hans film så umiddelbart genkendelige fra andre instruktørers, men også fordi denne særegenhed udspringer af et efterhånden indlysende forhold: Fellini er en instruktør, som i sjælden grad formår at give sig selv med sit værk — nærmest fuldstændigt og undertiden helt ud i det intimeste private. »Jeg kan ikke fjerne mig selv fra mine films indhold« udtalte han allerede i 1959, hvilket han i stigende grad (nogen vil sige til overmål) har demonstreret med så godt som hele den del af hans produktion, der indledtes med Det søde liv. Selvbiografiske aspekter, der subjektivt farvet er blandet op med underbevidsthedens fantasier og manifesteret som drømmelignende, undertiden ideosynkratisk fikserende billedsyner har været karakteristiske træk ved mange af hans film. Den umiddelbare styrke ved disse billeder ligger i Fellinis ubestridelige evne til at besætte sin visuelle eufori med en forførende intensitet, men hans værks retning mod en mere og mere narrativ sammenhængsløshed, et løst struktureret forløb, samt den tiltagende grad af introspektion har godt kunnet få det hele til at tage sig ud som narcissistisk tomgang. Orson Welles' bemærkning om Fellini, at han »shows dangerous signs of being a superlative artist with little to say« har i så henseende haft sin berettigelse.

Imidlertid er det også vigtigt at forstå, at Fellini som andre af filmhistoriens enere er en kunstner for hvem liv og værk ikke blot reflekterer hinanden, men udgør en dynamisk enhed. Fellini laver film drevet af det, der unægteligt lidt patetisk, men alligevel ganske præcist kaldes for den indre nødvendighed. Filmmediet bruges som et instrument for erkend-

La Strada: Fellinis første ubestridelige mesterværk, der samtidig markerede hans første helt konsekvente spring ud af neorealismens hverdagsrealisme og ind i det symbolske. Gelsomina (Giulietta Masima) og den rå børste, Zampano (Anthony Quinn), 'godheden og udyret', som udtryk for universelle størrelser i en film, André Bazin rammende har karakteriseret som en »sjælens fænomenologi«.

else, en måde at få greb om virkeligheden på, og herved som et middel til at aftvinge tilværelsen en form for mening med. Filmproduktionen er i snæver forstand Fellinis personlige projekt, og med den største selvfølgelighed har han så skubbet sit eget subjekt, dette tilsyneladende så almægtige ego, ind i centrum og leveret disse hans personlige livtag med realiteterne.

Naturligvis eksisterer Fellini som instruktør ikke i et historisk og socialt tomrum. Men for så vidt Fellinis status som »stor ener« kan føres tilbage til enkle psykologiske og soiale determinationer, så betegner hans værk under alle omstændigheder et kvalitativt spring af dimensioner af disse mere alment menneskelige forhold, hvilket er grunden til at hans film, selv når de forekommer at være allermest private, nok kan virke påtrængende, men aldrig pinlige.

Den neorealistiske begyndelse

Federico Fellini, der er født i 1920 i Rimini er i filmisk sammenhæng et barn af neorealismen. Han havde blandt andet arbejdet som manuskriptforfatter og assistent hos Rossellini, Germi og Lattuada. Det var sammen med sidstnævnte, han i 1950 lavede *Pigen fra varieteen* (Luci del varietà). Hans følgende film, *Den hvide sheik* (Lo sceicco bianco) fra 1952, den egentlige instruktørdebut, *Dagdriverne* (I vitelloni) fra 1953, gennembrudsværket *La strada* fra 1954, *Krapyl* (Il bidone) fra 1955 og *Gadepigen Cabiria* (Le notti di Cabiria) fra 1956 ligger alle i forlængelse af neorealismen med deres hverdagsnære skildringer af enkelte livsskæbner i en troværdig miljøramme og danner en kontrast til de senere films eskapader, hvor omverdenen fungerer som en projektion af jeg'et.

Imidlertid er der en vis ambivalens at spore i Fellinis forhold til neorealismen allerede med den første film.

Mest neorealistisk er *Dagdriverne* der delvist selvbiografisk og iøvrigt humoristisk skildrer forholdet mellem en gruppe unge arbejdsløse og -sky mænd, der uden noget defineret ståsted i tilværelsen driver omkring i en provinsby. *Den hvide sheik* er en satire om en ung piges naive forgabelse i en frikadelle til fotoromanhelt og med *La Strada* var Fellini ovre i den symbolopbyggede fabel og det stiliserede, hvilket bragte ham i unåde blandt neorealisterne, der kritiserede ham for mysticisme og for at forfalde til en virkelighedsskyende filmkunst i stil med præ-krigens produktion.

Neorealismen ville, at filmene skulle være konkret virkelighedsreflekterende, og det var Fellinis kun på overfladen. Den medfølelse, han viser, er ikke politisk engageret, kun tilsyneladende i hvert fald. Til gengæld finder man allerede i hans første film en ægte fascination for bizarre miljøer. Her ligger det egentlige engagement: begejstringen for gøglere, sære fysiognomier, optog, svulmende damer, som altid skildres med loyalitet. Hvad angår det sociale, så kan hans tidligere film generelt ses som et udtryk for en vis uafklaret modløshed overfor den ydre verdens snyd og bedrag og ondskab. Hans heltinder, Gelsomina fra *La Strada* og Cabiria, lider ved deres rørende åbenhed og sårbare godhed deres nederlag, ikke betinget af deres sociale situation, men

fordi verden nu engang er sådan. *Den hvide sheik* bringer os storbyen i dens fascinerende uoverskuelighed af blændværk og kulde, som pigen oplever det gennem sit illusionsbristende møde med *fumetti*-helten, og som hendes forlovede gør det gennem sin paniske jagt efter hende i Roms gader.

Fellini bestræbte sig angiveligt efter at formidle sine virkelighedsindtryk med ærlighed i disse første film, og det er med denne ærlighed, han ser sin forbindelse til neorealismen: »For mig betyder neorealisme at se ærligt på virkeligheden — men på enhver slags virkelighed, ikke kun social virkelighed, også åndelig virkelighed, metafysisk virkelighed, alt hvad mennesket har indeni sig«.

Forskellen er, at mens neorealisterne søgte ud mod den ydre sociale virkelighed, i hvert fald den neorealisme Cesare Zavattini stod for samt den kritikeren Guido Aristarco med tidsskriftet *Cinema nuovo* i ryggen også rent politisk plæderede for, så kunne Fellini kun indfange virkeligheden ved at fastholde selvoplevelsens synspunkt.

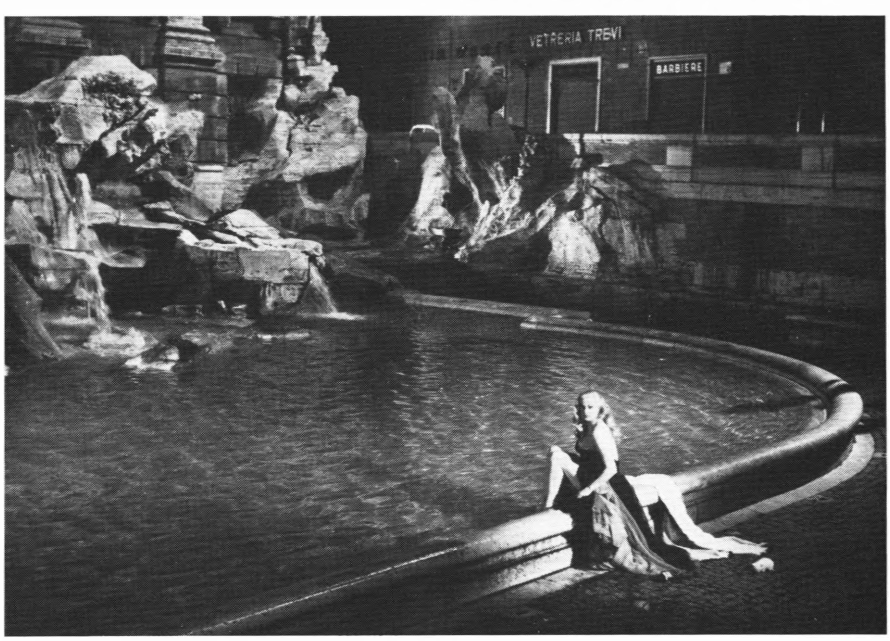
Selvransagelse

Man har set *La Strada, Krapyl* og *Gadepigen Cabiria* som en triologi om ensomhed. *Det søde liv* ligger i tematisk forlængelse heraf. Hovedpersonen, journalisten Marcello, involveres næsten viljeløst, mere passivt observerende end aktivt styrende, i begivenhederne omkring ham, uden at finde et værdimæssigt forankringspunkt hos de mennesker han møder eller de miljøer han færdes i. Den sociale scene ændrer sig imidlertid med denne film: fra neorealismens hverdagslighed blandt jævne mennesker til Roms dekadente overklasse og intellektuelle miljø. Herved bliver det også tydeligere, at det ikke er den ydre sociale ensomhed, men det *indre* subjektivt erfarede indtryk af ensomhed og isolation, Fellini har villet skildre. Der er tale om et æstetisk skel, et filmsprogligt skred, som har været undervejs med trilogien, navnlig med den meget episodisk fortalte *Gadepigen Cabiria*. Det gælder fortællingens »opløsning« — netop ikke nedbrydning eller blot negligering af fortællingen til fordel for en Cinema verité-agtig objektivitet, hvor virkeligheden forestilles at give sig selv — men en poetisk form, »an aesthetic of desparity«, som Robert Richardson kalder det i artiklen »Wastelands: The Breakdown of Order« hvor hans overbevisende sammenligner *Det søde liv* med T.S. Eliots poesi. En poesi skabt til at formidle indtrykket af en kaotisk verden, uoverskuelig i sin horrible mangel på værdimæssig orden. Marcellos rundtur i denne menings-løse verden, der mere og mere opsluger ham, fremstår herved ikke blot som en egentlig samfundskritik, men som en skildring af det moderne menneskes oplevelse af splittelse og indre tomhed.

I filmens omsluttende scener, indledningen med den (pr. helikopter) flyvende kristusfigur

Krapyl: Småsvindleren ophøjet til helgen. Augusto (Broderick Crawford i rollen der oprindelig var tiltænkt Humprey Bogart) prøver at snyde sin bande for det udbytte, et svindelnummer med en fattig landsbyfamilie har indbragt. Dette i et sidste forgæves forsøg på at foretage en meningsfuld handling (at hjælpe sin datter). Men han opdages og bliver som straf stenet af bandens medlemmer og efterladt døende i vejkanten. Bemærk hans næsten triumferende ansigtsudtryk (han er på vej op!), blodet i panden og på hænderne samt den korsfæstelsesgestus, han er på vej til at indtage og som fuldendes i dødsøjeblikket. En tyktflydende symbolik, som neorealisterne ikke brød sig om.

Det søde liv: Optakten til den berømte scene, hvor den naive og spontant handlende filmstjerne, Sylvia (Anita Ekberg) bader i Trevi-fontænen. Omkring den svulmende og sensuelle Sylvia giver Fellini visuelt sin mangesidede kvindefascination for fuld udblæsning: Kvinden som objekt for mandens erotiske begær, men også kvinden som uudgrundelig mystisk størrelse, der — tilsyneladende hævet over virkelighedens kaotiske vilkår — bliver et udtryk for længsel efter den uopnåelige frelse. Og kvinden som det hellige, således som hovedpersonen Marcello ser Sylvia, da han vader ud til hende, omgivet af »vandets oprindelighed« og her næsten oplever en følelse af harmoni og sammensmeltning med det kvindelige (som imidlertid viser sig at være en illusion).



Det søde liv: En kaotisk verden uden værdimæssige holdepunkter, som journalisten Marcello næsten viljeløst involveres i.

og slutningen på stranden, hvor en stor fisk bibelalluderende åbenbarer sig i fiskernes garn, sættes denne splittethed i kontrast til den religiøse orden. Filmens sidste scene viser den unge uskyldsrene pige, vi tidligere har set Marcello blive betaget af og kalde for en engel. Hun vinker til ham på stranden, et fortrøstningsfuldt forsøg på kontakt som udtryk for et diffust håb om frelse.

Med 8 ½ (Otto e mezzo) fra 1963 er det imidlertid ikke religionen, Fellini påkalder sig for at blive udfriet, men modsætningerne i sit liv. Herved markerer filmen et klart vendepunkt i produktionen. I et selvransagende forløb skildres filminstruktøren Guidos frigørelse fra den indespærring, som normer, angst og skyldfølelse har fastholdt ham i. Hans nutidssituation, hvor han slås med et hærget privatliv og et filmprojekt, der ikke siger ham noget, konfronteres undervejs med barndomserindringer og fantasier. Han kommer ikke til nogen afklaring, men lærer at acceptere tilværelsens kaos som en del af sig selv.

Det egentligt suggestive ved 8 ½ er ikke blot det indtryk den efterlader af at være en film, som tilsyneladende afspejler sin ophavsmands liv uden nævneværdig distance, men at denne tæthed mellem liv og værk, identitetsforholdet mellem Fellini og Guido, ligefrem udgør filmens æstetiske konstruktion. For det projekt, Guido ud af ransagelsens optimistiske frigørelse erkender han skal lave og som han liner op til den afsluttende symbolladede manegesekvens, hvor han forenes med alle de mennesker, der har befolket hans liv, må blive et perfekt spejlbillede af den film, vi lige har set. 8 ½ er herved i sandhed en »halv« film, en pause i forløbet, nemlig det kunstneriske ståsted, og på noget som skal realiseres, nemlig en kunst, der mere direkte udspringer af livets modsætninger.

Juliette (Giulietta degli spiriti) fra 1965, Fellinis første farvefilm, bringer via den kvindelige centralperson en ny selvransagelse, der ligesom 8½ skildres i forløb af drømmesyner, erindringer og konkrete hændelser og slutteligt fører til den frigørende selvaccept. Det er en film om kvindens selvransagelse eller rettere om Fellinis *forestillinger* om kvindens selvransagelse, en udsigelsesfordobling der måske kan være forklaringen på filmens — i forhold til forgængeren — mere udtalte dunkelhed.

Det er denne periode, hvor Fellini gør op med sit liv, men også med sin kunst: symptomatisk er *Toby Dammit*, hans bidrag til Poeantologien *Histoires extraordinaires* (1968), hvor han nærmest parodierer sin stil og etablerede symbolik.

Selvfiksering

Ovenpå disse (selv)opgør indledes så den mest selvfikserede, men også mest generøse del af Fellinis produktion, hvor han i en række frodige filmiske myter, bestående af lige dele fantasi og erindring, genskaber hele sit oprindelsesunivers. Han bruger filmmediet som led i en veritabel bevidstgørelse af sine egne arketypiske lag.

I *Fellini Satyricon* fra 1969 drejer det sig om de kulturelle arketyper. Filmen udspiller sig i det gamle Rom — »Before Christ, and after Fellini« som tidsangivelsen på fortræffelig vis blev præciseret i filmens reklameslogan. For filmen fremstår som en blanding af historisk autenticitet og drømmelignende visioner i sit tablauagtige forløb, hvor der diskes op med ædegilder, sex og voldsom død som væsenselementerne i forfædrenes livsbetingelser.

Klovnene (I clowns) fra 1970 omhandler en af Fellinis symbolske arketyper, så at sige klovnerne, gøglerne, der har haft en vigtig handlingsmæssig og navnlig motivisk funktion i mange af hans film. I *Fellini-Roma* fra 1972 er det Rom, erindringens ophav, som Fellini har forestillet sig fra de første forestillinger om byens storhed, doceret i barndommens skoletimer, til de både mytenedbrydende, men også besættende oplevelser af de forskellige kulturelle og bizarre sider af byen. *Amarcord* fra 1973 er endnu en erindringsfilm, denne gang om tiden før mødet med Rom, en inspireret barndomsskildring med et myldrende galleri af groteske personnager og excentriske familiemedlemmer. *Fellinis Casanova* (Il Casanova di Federico

Fellini) fra 1976 bringer i et stærkt stiliseret formsprog hans opgør med — i hvert fald forestillingen om — den arketypiske italienske mand, eventyreren og kvindebedåreren Giacomo Casanova.

Herefter kom så filmen, som alle Fellini-dyrkerne må have ventet på med længsel: *Kvindebyen* (La città delle donne) er Fellinis fantasier om kvinderne, og her får den også alt, hvad den kan trække i en overdådigt udstyret kulisse, der bekræfter, at den italienske filmby Cinecittà er for Fellini, hvad Monument Valley var for John Ford. Med hovedpersonen Snaboraz føres vi ind i et sælsomt univers befolket af et astronomisk antal kvinder. Vi oplever hovedpersonens dumpen ind i en kvindekongres, hans flugt fra en aggressiv kvindebande, hans møde med en betrængt Casanova, der har forskanset sig i et ejendommeligt palads, indrettet som et monument over hans erotiske bedrifter, og vi oplever hovedpersonens genfødselsfantasi hvor barndomsminderne strømmer ham i møde. Kvinderne er repræsenteret i alle variationer. De er både moderlige og maskuline, gamle og unge, farlige og fristende, men først og fremmest — fascinerende.

Filmen har tydeligvis en aktuel ydre anledning, nemlig kvindefrigørelsen. Men selv om man delvis kan tolke filmen som udtryk for mandens angst for den selvstændige kvinde, så er der egentlig ikke tale om noget angreb på feminismen. Og heller ikke noget forsvar. Feminismen udgør blot et virkelighedsfragment, hvorfra Fellini har hentet næring til en umådeholden fantasiudladning. Det ene billede tager det andet i denne film og i et forløb der udelukkende synes at følge drømmens gådefulde logik. Det ligner en selvparodi, og mon ikke Fellini er sig dette forhold bevidst, i hvert fald når han har sat Marcello Mastroianni i hovedrollen. »Århh, Marcello igen«, hører man en koket kvindestemme udbryde, på een gang rørende og lidt bebrejdende, i begyndelsen af filmen, da forteksterne bekender skuespillernavnet. Mastroianni, der spillede Marcello i *Det søde liv* og Guido i 8 ½ er Fellinis foretrukne »stedfortræder«. Her er han altså igen, men denne gang i en mere lattervækkende fremtoning som Snaboraz, der roder forvirret rundt i sit eget drømmeunivers, det hele viser sig blot og banalt at være Snaboraz' drøm.

Tilbage til virkeligheden

Ovenpå disse eskapader kom *Og skibet sejler* (E la nave va) fra 1983 som en pludselig mindelse om den kunstnerisk selvdisciplinerede Fellini. Også i denne film er det kulisselandskabets gennemtænkte forlorenhed, der præger sceneriet, men denne gang fungerer det anderledes. Men denne film lægger Fellini fantasierne bag sig. Historien om et internationalt sammensat begravelsesselskab, der begiver sig ud på en længere skibsrejse for at bisætte afdødes urne på det åbne hav, fremstår som en generel reflektion over forholdet mellem kunst, virkelighed og erkendelse. Historien udspiller sig omkring første verdenskrigs udbrud. Men trods denne præcisering af en påtrængende historisk virkelighed er det indtrykket af uvirkelighed, filmen formidler gennem kulisselandskabet, og som passagererne oplever det via deres isolation fra den ydre verden. Som de tidligere film handler også *Og skibet sejler* om isolation, ensomhed og om længslen efter udfrielse, men her på et helt andet og nærmest filosofisk plan. Da skibet til sidst konfronteres med krigens faktum — flygtende serbere og et krigsskib, der skyder skibet i sænk — konfronterer Fellini tilskueren med sceneriets dybere sandhed, nemlig filmstudiet og Fellini selv siddende bag et kamera, stir-

8 ½: Kunstneren i en opslugende krise. Mørket sænker sig omkring ham, men lyset (håbet om udfrielse) kommer hele tiden til ham i skikkelse af den varme Claudia (Cardinale), der hjemsøger instruktøren Guido (Marcello Mastroianni) i hans fantasier.

8 ½: Guidos (Marcello Mastroianni) sidste frigørende instruktør-gestus. Han samler repræsentanterne for sin tilværelses kaotiske modsætninger for at forene sig med dem. Billedet er fra den afsluttende manegesekvens, der med filmens komplicerede spejl-struktur også kan tolkes som en slags »preview« til Fellinis film, da det projekt, som filmen afstikker for Guido gennem hans selvransagelse er »8 ½«.

Fellini og kvinderne er et kapitel for sig. Hans frodige kvindefigurer opfylder langt fra altid venusmålene. Faktisk indtager det vulgære og opstyltede en dominerende plads i hans film. Men selv når kvinderne nærmer sig det groteske, fremstår de alligevel med en vis yndefuldhed som her i bordelsekvensen fra »Roma«.

rende ud mod tilskueren som et almægtigt øje. Herved placerer Fellini den kunstneriske position som den overordnede, som den, der kan formidle en sammenhæng mellem sandhed og virkelighed. En præcisering af det kunstneriske ståsted siden opgøret med neorealismen og måske en erkendelse af begrænsningerne i brugen af filmen som blot og bart reproduktionsmiddel af de indre billeder, den brug, der kulminerede med *Kvindebyen*.

Dette er ét aspekt ved filmen. Et andet er dens indirekte kommentarer til tv-mediets tvivlsomme status som sandhedsformidler. Filmens fortæller på handlingsplanet, journalisten Orlando, fungerer som et formildende led mellem begivenhederne bag ham og publikum som han direkte og tv-reporteragtigt henvender sig til. Men han har vanskeligheder ved at holde styr på begivenhederne, han bliver selv en del af dem. Da man til slut ser ham som eneste overlevende fra katastrofen på vej væk i en redningsbåd, sker det med tilkendegivelsen af virkelighedens usynlige dimension, nemlig den irrationelle, som filmens elskovssyge næsehorn repræsenterer. Af uforklarlige grunde er dette næsehorn havnet i redningsbåden.

Fellini har tidligere arbejdet med TV-mediet. I 1969 lavede han den semi-dokumentariske *Block-notes di u regista*, *Klovnene* var iøvrigt også produceret til tv ligesom den let gennemskuelige politiske allegori over revolution og fascisme, *Orkesterprøven* (Prova d'-Orchestra) fra 1978, var det. Erfaringerne med dette medium har overbevist ham om, at tv »er noget fuldstændigt andet end film«. Dette udtrykker hans æstetiske vurdering af tv, siden har han mere håndfast langet ud efter mediet.

I *Ginger og Fred* (Ginger e Fred) ses tv simpelthen som et virkelighedsskyende og spektakulært show, der øjensynligt er ude af stand til at få de finere menneskelige nuancer frem, netop dem som det gamle varietépar repræsenterer. De hentes ind i et tv-show for en sidste gang at genoplive deres for længst glemte dansenumre, hvor de imiterede det berømte amerikanske musical-par. De kommer ikke til ære og værdighed, men de oplever til gengæld lidt af den fordums intensitet, de havde sammen.

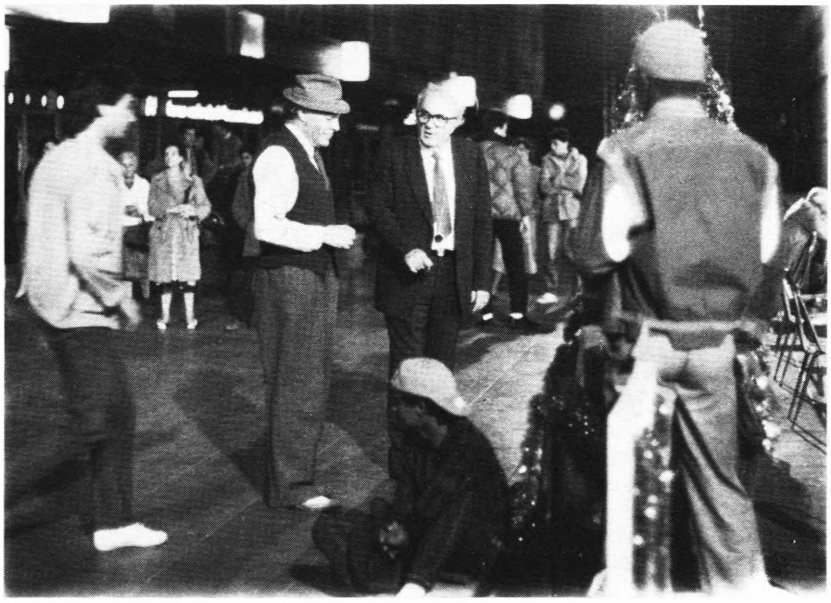
Ginger og Fred er også en film om Fellini selv. Nærliggende at antage, når han som her for første gang fører — man fristet til at sige: sin animus og anima sammen, nemlig Matroianni og Giulietta Masina. Sidstnævnte, fru Fellini, har været Fellinis foretrukne heltinde. Hun spillede Gelsomina og Cabiria samt hovedrollen i Juliette.

Det er gennem skildringen af parrets samvær, at Fellini får klemt et budskab frem om de gamle, som havde noget sammen, noget mere ægte end det den forlorne tv-verdens flimmer kan præstere, og hvori fortidens spøgelser håbløst hægtes af. Set således er *Ginger og Fred* dybest set en reaktionær film, et udtryk for den gamle kunstners nostalgiske længsel efter en naiv oprindelighed i trods overfor nutidens uforståelige vilkår. Men her er det imidlertid, at Fellinis mættede billedsyner »fortaler« sig. For når han som her fylder TV-manegen op med sine freaks, så er det ikke blot for at vrænge af den uægte tv-verden. I dette miljø får hans fascination af det bizarre samtidig mulighed for at komme til

udtryk. Og når han lader Ginger og Fred danse, sker det uden at idealisere parret. De bevæger sig mellem det rørende og ynkelige — undertiden det latterlige.

Det er vanskeligt at fastholde filmene i en entydighed, og det er vel egentlig også derfor, at Fellini er en stor kunstner. Reduceret til deres i og for sig banale budskaber, fremstår mange af hans film som overfladiske og lidt uafklarede med deres moraliserende tro på livet og kærlighedens frelse. Men hans billeder siger altid dette *mere* — de er netop så påtrængende, at man tvinges til at forholde sig til dem. »Sandheden — ved I hvad det er? Filmene er sandheden!« har han engang udtalt. Og mon det ikke holder, i hvert fald i Fellinis eget tilfælde.

Steen Salomonsen (f. 1958) studerer filmvidenskab ved Københavns universitet og har blandt andet haft artikler i Sekvens og Litteratur Og Samfund.



Federico Fellini (f. 20.1. 1920)

Efter endt skoleuddannelse i 1938 kom han ind som altmulig-mand og lejlighedsvis tegner på det humoristiske blad *420* og tegneseriemagasinet *Avventuroso* før han blev ansat på Rom-avisen *Il Populo*. Arbejdet som journalist kedede ham imidlertid, så han forlod avisen efter blot tre uger for istedet at ernære sig som karikaturtegner. Tegning var det eneste, der havde interesseret ham i skolen. I 1939 kom han til det anerkendte satiriske blad *Marc' Aurelio* som tegner og skribent, hvilket etablerede hans første forbindelse til filmverdenen. I 1939-40 fungerede han som gagmand — han skrev vittigheder. Under krigen skrev han så lejlighedvis for radioen og fungerede som manuskriptforfatter på en række mindre betydelige film. Efter krigen blev han Roberto Rossellinis nærmeste medarbejder. Var manuskriptforfatter og instruktørassistent på *Roma — città aperte* (Rom — åben by, 1945), *Paisà* (1946) og *Francesco, Giullare di Dio* (1949): Skrev og medvirkede i afsnittet *Il Miracolo* fra episodefilmen *L'Amore* (1948), der i øvrigt havde Anna Magnani i hovedrollen. Derudover fungerede han mere perifert som manuskriptforfatter på *Europa '51* (Størst er kærligheden, 1952). Foruden dette samarbejde med Rossellini er hans vigtigste arbejder inden instruktørdebuten arbejdet som manuskriptforfatter på Pietro Germis film, *In nome della legge* (I lovens navn, 1948), *Il cammino della speranza* (1950), *Il brigante di Tacca del Lupo* (1952), og på Alberto Lattuadas film, *Il delitto Giovanni Episcopo* (Giovanni Epicopos forbrydelse, 1947), *Senza Pietà* (Negeren og gadepigen, 1948) og *Il mulino del Po* (Møllen ved Po, 1948).

Øverst t.h. Fellini sammen med Marcello Mastroianni under optagelserne til »Ginger og Fred«.

Det gamle udlevede varietépar, spillet af Marcello Mastroianni og Giulietta Masina fra Fellinis nostalgiske og stærkt tv-kritiske »Ginger og Fred«.

Filmografi:

1950: Luci del varietà/Pigen fra varitéen (instrueret sammen med Alberto Lattuada)
1952: Lo Sceicco bianco/Den hvide sheik
1953: I vitelloni/Dagdriverne — Italien/Frankrig
Un'agenzia matrimoniale. Episode fra *Amore in cittá*. Øvrige afsnit er instrueret af Dino Risi, Michelangelo Antonioni, Alberto Lattuada, Carlo Lizzani, Cesare Zavattini og Francesco Maselli
1954: La Strada
1955: Il bidone/Krapyl — Italien/Frankrig
1956: Le notti di Cabiria/Gadepigen Cabiria
1960: La dolce vita/Det søde liv — Italien/Frankrig
1962: Le tentazioni del Dottor Antonio/Doktor Antonios fristelse. Episode fra Boccaccio '70 (To uartige piger). Øvrige afsnit er instrueret af Vittorio de Sica, Luchino Visconti og Mario Monicelli. NB.: af filmens fire episoder er det kun Fellinis og det af de Sica instruerede, La Riffas (Hovedgevinsten), der har haft premiere i Danmark
1963: Otto e mezzo/8 ½ — Italien/Frankrig
1965: Giulietta degli spiriti/Juliette
1969: Toby Dammit: Episode fra Histoires extraordinaires/Tre passi nel delirio. Øvrige afsnit er instrueret af Louis Malle og Roger Vadim — Frankrig/Italien
1969: Block-notes di un regista (TV-film)
1969: Fellini Satyricon
1970: I Clowns/Klovnerne (TV-film, også i biografdistribution)
1971: Roma/Fellini Roma Italien/Frankrig
1974: Amarcord/Amarcord (Mig og min familie) — Italien/ Frankrig
1975: Il Casanova di Federico Fellini/Fellinis Casanova
1978: Prova d'orchestra/Orkesterprøven (TV-film, også i biografdistribution)
1980: La Città delle donne/Kvindebyen — Italien/Frankrig
1983: E la nave va/Og skibet sejler ... — Italien/Frankrig
1985: Ginger e Fred/Ginger og Fred

Ikke-realiserede projekter:

Moraldo in Citta. En fortsættelse af *Dagdriverne*, der skildrer hovedpersonens videre oplevelser i Rom. Projektet blev forkastet til fordel for *Krapyl*, men dele af manuskriptet anvendte Fellini i *Det søde liv*

Il viaggi di G. Mastorna (1968). Marcello Mastroianni i hovedrollen som en cellist, der begiver sig ud på en eventyrlig rejse i sit eget fantasiunivers. Optagelserne blev afbrudt. I *Block-notes di un regista* fortæller Fellini om dette projekt og dekorationerne vises.

Duetto. Nævnt i Bjørn Rasmussens Filmens HHH bd. 4. Skulle være skrevet af Fellini og instrueret i samarbejde med Ingmar Bergman.

Marjorie Main

Den første film med Wallace Beery: Wyoming (Richard Thorpe, 1940). Marjorie Main spiller den lille westernbys slagfærdige smed, Mehitabel, som får skovlen under Beerys badman.

Netop som vi var i færd med at lægge sidste hånd på dette portræt af Marjorie Main, kunne man i Carsten Jensens TV-anmeldelse (Politiken d. 6.11 1986) læse:

»I følge (Gore) Vidal er Reagan omtrent lige så maskulin som Majorie Main. Fru Main står ikke i mit leksikon, men jeg går ud fra, at Vidal dermed mener, at Reagan er omtrent lige så maskulin som Liva Weel eller Clara Pontoppidan. Hvis Reagan overhovedet får Vidal til at tænke på noget, er det en gammel bedstemor.«

Ak ja. For en filmentusiast ville der ikke have været noget besvær med at forstå Vidals sammenligning og dens dobbelttydighed, og Agnes Rehnis Fru Sejersen i *Far til fire*-filmene ville nok være en nærmere dansk ækvivalent til Marjorie Mains skikkelse i amerikansk film: den dominerende husholderske..

Marjorie Main (1890-1975) havde en filmkarriere, der strakte sig over 25 år og 85 film. Efter nogle år ved teatret og som turnerende oplæser blev hun i 1937 hentet til Hollywood for at gentage sin teaterrolle som Baby Face Martins forpinte mor i Wylers filmatisering af *Blindgyden*. (Forinden havde hun dog haft en lille håndfuld småroller i New York-producerede film). Efter yderligere en række beskedne roller fik hun sit egentlige gennembrud, da MGM fandt på at placere hende som Wallace Beerys nye partnerske (efter Marie Dressler). Det førte til en fast kontrakt med MGM, hvor hun igennem 14 år (1940-54) var en af selskabets altid pålidelige og alsidige karakterskuespillere. Hendes speciale var barske og bramfri kvinder, med hjertet på rette sted og begge ben solidt plantet i den amerikanske muld. Hendes øjne kunne lyne, og gjorde det ofte, ledsaget af smertende replikker.

I 1947 spillede hun i *Ægget og Jeg* Ma Kettle over for Percy Kilbrides Pa Kettle. Dette farmerægtepar med 13 forvorpne unger (hun rappenskralde, han dovendidrik) blev så populært, at der kom en Ma and Pa Kettle-serie ud af det, med yderligere 9 film (den sidste i 1957). Denne serie (Hollywoods modstykke til Morten Korch-filmene) gjorde hende for alvor til stjerne — i en alder af 57!

Ingen har vel karakteriseret hende bedre end en anden af USAs kendte forfattere, Damon Runyon, der var en af hendes største fans. Han skrev i en af sine faste avisklummer:

»Det er vanskeligt at forlige navnet Marjorie med Marjorie Mains fremtoning og væsen. Hun har et *dead-pan*-ansigt, brede skuldre, en firskåren skikkelse, en stemme som en rasp og et jordnært anstrøg. Hun har en gang som en sjakbejs. Hun har glimt i de sammenknebne øjne. Som regel lægger hun ud med at se ud, som om hun aldrig i sit liv har smilet, hvorefter hun pludselig smiler helt nede fra øjnenes dyb«.

Den rolle, de fleste danskere vil huske hende bedst i, er vel nok hendes allestedsnærværende husfaktotum Katie i Vincente Minnellis mesterværk *Meet Me in St. Louis*. I filmens start skaber det et gevaldigt postyr, at den ældste af familiens fire døtre venter en opringning fra sin kæreste i New York, fordi den vil komme midt i aftensmaden og alles påhør — med mindre der gøres noget. »Will it start a minor revolution in this household, if dinner were an hour early tonight?« spørger Katie husets frue, og anfører, som et led i sammensværgelsen, den grund, at hun skal besøge sin søster: »She's got trouble with her husband — him being a *man*!« Betoningen af det sidste ord fortæller alt om Katies holdning til mænd. »Personally I wouldn't marry a man who proposed over an *invention*,« siger hun lidt senere (filmen foregår i 1903). Da den næstyngste datter hører om den fremskyndede middag, brokker hun sig: »I can't eat before it's dark.« Men Katie gør kort proces: »Dinner's at five-thirty. You can eat blindfolded.«

Og at disse replikker fremsiges på et syngende midt-amerikansk, gør bestemt ikke fornøjelsen mindre. Marjorie Main løb aldrig fra sin oprindelse.

Asbjørn Skytte/Lars Ølgaard

Et studiebillede af Ma & Pa Kettle, der klart illustrerer den indbyrdes forskel.

Parret Beery-Main's største succes: Barnacle Bill (Richard Thorpe, 1941). »Med den stemme, jeg er udstyrret med, behøver jeg ikke at bekymre mig om mit udseende. Det glamourøse og min stemme duer bare ikke sammen«, sagde Marjorie, som i øvrigt altid selv lavede sine kostumer; i denne film to bomuldskjoler, blå jeans, ternede skjorter og store fiskerstøvler.

En af Marjorie Mains berømteste roller: Kokkepigen Katie, som på sin egen bryske facon holder sammen på den lille familie i Vincente Minnellis Meet Me in St. Louis, 1944. Her prøvesmager hun sin hjemmekogte ketchup sammen med Grandpa Harry Davenport.

Som Mrs. Martin i Dead End (William Wyler, 1937) med Humphrey Bogart som hendes gangstersøn, der besøger hende for første gang i 10 år. »Ya dirty yellow dog«, råber hun og langer ham en lussing. Inden scenen var perfekt og optaget, »she had slugged me raw-faced«, fortalte Bogart senere.

I sin sidste vigtige film, William Wylers Friendly Persuasion (1956) spiller hun en robust enke med tre voksne døtre. Farmeren Gary Cooper kommer for at købe en ny hest og undgår kun med nød og næppe at få en af de giftefærdige døtre med i købet — til sønnen, spillet af Anthony Perkins.

BUMSEN OG BORGERSKABET

Helt på spanden i Beverly Hills (Down and Out in Beverly Hills) USA 1986. I: Paul Mazursky. M: Paul Mazursky, Leon Capetamos F: Donald McAlpine. Kl: Richard Halsey. Mu: Andy Summer. Medv.: Nick Nolte, Bette Midler, Richard Dreyfuss, Little Richard, Tracy Nelson, Elizabeth Pena.

I amerikansk film har der altid været en tradition for at lave begavede komedier om og for vokse mennesker. I vore dage, hvor Hollywoodindustrien i stadig større grad fortaber sig i glatte, verdensfjerne eventyr med udspekulerede special effects, er det en fryd, at bl.a. en begavet instruktør som Paul Mazursky holder denne tradition i live. I sine komedier går Mazursky så tæt på dagligdagens glæder og sorger, at de ofte forvandler sig fra komedie til seriøst drama om *the American way of life* — som det skete i to af hans allermest vellykkede film: *Ud sa' min kone* (Blume in Love, 1973) og *En fri kvinde* (An Unmarried Woman, 1977).

Mazursky har før hentet sin inspiration i den europæiske film (*Willie og Phil* lænede sig i 1980 særdeles kraftigt op ad Truffauts *Jules og Jim*), og det kan ikke undre, at han i René Fauchois' gamle anarkistiske farce *Boudu sauvé des eaux*, som allerede blev filmatiseret af Jean Renoir i 1932, har fundet stof, der kunne transplanteres og bruges i den videre hudfletning af det amerikanske borgerskab. I øvrigt ligner Mazurskys film kun i den allerderste handlingsstruktur Renoirs, hvor det var Michel Simons elskelige vagabond, der skabte anarkistisk ravage i den pæne boghandlerfamilie. Hos Mazursky spiller Nick Nolte bumsen — et vidunder af en derangeret vildmand i grel kontrast til det mondæne, moderne Californien. Han forsøger at drukne sig i en rigmandsvillas svømmebassin, men reddes op af husets ejer, en fabrikant, der har skabt sig sin formue ved at producere en tyverisikret hotelbøjle.

Det er i skildringen af denne rigmandsfamilie, Mazursky endnu en gang demonstrerer sin eminente sans for satire. Fabrikanten er en pæn borgermand, lidt fortravlet og stresset og efterhånden uden reel kontakt med konen og de halvvoksne børn, men dog med tid til at hygge sig med stuepigen, når husets frue nu alligevel har mistet lysten. Hun er til gengæld en totalt overgearet hypokonder, der har investeret al sin energi i de moderigtige pseudofilosofiske løsninger — med egen guru, dyrepsykologi etc. Husets datter forskanser sig i sit college-liv, mens den nogle år yngre søn kun er i stand til at kommunikere med omverdenen via sit videokamera. Filmens forudsigelige pointe er naturligvis, at den totalt uhæmmede *drop-out* bliver en karismatisk forløser af den lille families frustrationer — i en sådan grad, at de til slut ikke kan undvære ham — og han ikke dem.

Inden vi når så langt, trækker filmen os ned gennem en række overordentlig fornøjelige optrin, hvor Mazursky denne gang demonstrerer den mindst højtidelige side af sit talent. Det er grovkornet satire med ind imellem løssluppent overspil af en veloplagt skuespillerstab, anført af en stjernetrio, hvor især Bette Midler (der bliver en bedre og bedre komedienne) og Richard Dreyfuss som fabrikantparret får mulighed for at boltre sig.

Undervejs mindedes jeg flere gange Gregory LaCavas mesterlige *My Man Godfrey* fra 1936. Dét alene siger en del om kvaliteterne i Mazurskys nye film, som hermed er anbefalet på det varmeste.

Asbjørn Skytte

TUR-RETUR

Værelse med udsigt (A Room With a View) England 1986. P: Ismail Merchant. I: James Ivory. M: Ruth Prawer Jhabvala efter E.M. Forsters roman. F: Tony Pierce-Roberts. Medv.: Maggie Smith, Helena Bonham Carter, Denholm Elliott, George Emerson.

Firenze foråret 1907. Pensione Bertolini. Skodderne smækkes op og giver plads for udsigten til ... en grå, indelukket baggård. Sådan indleder James Ivory effektfuldt sin E.M. Forster-filmatisering *Værelse med udsigt*, og hvis tilskueren føler sig snydt, så gør de to britiske pensionatgæster det ikke mindre, for Lucy Honeychurch og kusinen Charlotte Bartlett havde udtrykkeligt bestilt et værelse med udsigt over Arno-floden og byens solbeskinnede tage. I begge tilfælde fortager skuffelsen sig dog hurtigt, for filmen udvikler sig til en sand æstetisk nydelse, og Lucy og Charlotte overtager snart efter to andre pensionatgæsters værelser *med* udsigt, da indvånerne — Mr. Emerson og sønnen George — ikke har noget imod at kigge på baggården, for Mr. Emerson har al den udsigt, han har brug for, inden i sig selv.

Lucy Honeychurch er en ung pige af det bedre britiske borgerskab. Hun er sendt på dannnelses-rejse til Italien i selskab med den tilsyneladende selvudslettende og opofrende, men samtidig rethaverske og selvgode, gammeljomfrunalske Charlotte, der fungerer som falkeblikudstyret chaperone for den unge Lucy. Hvor Charlotte er et sandt barn af det 19. århundredes victorianske bornerthed og tilknappede nej-sigeri, ulmer ukendte lidenskaber under Lucy's uskyldsrene hvidklædte ydre. Når hun sætter sig til klaveret, bliver hun en anden person — med stor passion spiller hun Beethoven, hvilket hendes mor netop har forbudt hende, fordi hun bliver umulig at omgås bagefter.

Den mandlige og moralske modpol til Lucy og Charlotte udgøres af Emerson'erne. Emerson senior er en slags fritænker, som af Pensione Bertolinis øvrige britiske klientel betragtes med misbilligende blikke og anses for at være skrækkeligt ukultiveret og »indelicate«. Han falder da heller ikke i svime over Giottos fresker, men ser kun tykke mænd, hvor de andre turister i alt fald lader som om de er vældig interesserede i guidens kulturhistoriske redegørelser. Emerson er imidlertid en helstøbt og ærlig mand, der har opdraget sønnen George til rene og hele følelser og til at handle i overensstemmelse hermed. George siger således ja til »beauty«, »trust«, »joy« og »love« — som han skriger fra toppen af en toscansk trækrone.

For hovedparten af Firenzes britiske koloni formidles mødet med Italien af Baedeker's uundværlige turistfører, mens den lidenskabelige, den voldsomme, sanselige og uberegnelige side af både italiensk kultur og natur forbliver noget faretruende og ubehageligt. Kulturen repræsenteres snarere af ophøjede religiøse fresker end af sanselige nøgenskulpturer, og når man tager på udflugt i det toscanske landskab, er det naturligvis med hele testellet i skovturskurven og komfortable siddeunderlag til værn mod både gigt og smuds. Hvor de andre forsvarer sig imod alt, hvad der kan true deres omhyggeligt opbyggede og vedligeholdte engelske moralkodeks, tiltrækkes George og Lucy af det rå og kraftfulde Italien, som de stifter bekendtskab med dels ved elementernes rasen dels ved at overvære et pludseligt og blodigt slagsmål med dødelig udgang. På denne sanselige baggrund drages George og Lucy mod hinanden, men Charlotte er ikke chaperone for ingenting. Hun sætter hurtigt en stopper for eventyret og bringer skyndsomt Lucy i sikkerhed hjemme i Surrey's fredfyldte landskaber.

Hjemme anmoder den intellektuelt forfinede og kompromisløse æstet Cecil Vyse, der væmmes ved alle grimme eller vulgære ting, om Lucy's hånd. Modstræbende giver hun ham den, og han iler med at erklære dem »i promessi sposi«. Også Cecil er nemlig tiltrukket af Italien — han ser sig selv som »un inglese italianato, il diavolo incarnato« blot er hans Italien ikke kraftfuldt og passioneret, men udelukkende bogligt og museumsbetonet. Således er den »inkarnerede italienske djævel« så meget af en britisk stivstikker, at han ikke engang kan give sin tilkommende et tante-kys, uden at slør, stok og pince-nez kommer i vejen. Cecil tror selv, at han er forelsket i Lucy, men i virkeligheden ser han hende blot som en art kunstgenstand, der har opnået sin friskhed gennem barndommen i Surrey's landidyl og sin finesse ved dannelsesopholdet i Italien. Cecil er imidlertid langt fra at være det ideelle mål for Lucy's dulgte lidenskaber. Da han beder hende om at spille Beethoven, svarer hun med Schubert, for hendes passion er fortsat forbeholdt George. Ved skæbnens lunefuldhed eller på grund af alle de impliceredes forbindelse til Italien dukker George en dag op i Surrey. Lucy bryder med Cecil, men vil ikke indrømme hverken for selv eller andre, at hun gør det på grund af sine følelser for George. Hun forsøger at fortrænge sin lidenskab ved at flygte til udlandet — ligesom »poor Charlotte« hele livet er flygtet fra et ungdommeligt »eventyr« i den britiske sommer — men i en slags »last minute rescue« erkender hun sine følelser, og historien kan slutte hvor den begyndte, i Pensione Bertolino, hvor George og Lucy på deres bryllupsrejse har fået et værelse med udsigt ... måske ikke blot til Arno, men tillige til det 20. århundrede.

Anmelderen har *ikke* læst Forsters roman og kan derfor ikke divertere med lærde betragtninger over filmatiseringsprocessens vellykkethed eller det modsatte. Derimod kan det konstateres, at filmen absolut lader sig se — og endda med stort udbytte — uden at tilskueren behøver slæbe litterær bagage med ind i biografmørket. James Ivory's film glimrer ikke ved cinematografiske feinschmeckerier, men med sine fortræffelige skuespillerpræstationer — og det gælder fra de store hovedroller helt ned til den mindste birolle —og sine stemningsmættede billeder, der smukt indfanger historiens tematiske kontraster, er *Værelse med udsigt* en rigtig rar og positiv oplevelse.

Eva Jørholt

GERMANSK FORMALISME

Stammheim (Stammheim). BRD 1986. I: Reinhard Hauff. M: Stefan Aust. F: Frank Brühne. Kl: Heidi Handorf. Mu: MArcel Wengler. Medv: Ulrich Tukur, Therese Aflolter, Sabine Wegner, Hans Kremer, Ulrich Pleitgen.

Reinhard Hauffs nye film *Stammheim* havde premiere i Danmark d. 29. september i år. Filmen tilhører den især i de senere år særdeles udbredte genre »docu-dramaet«. Denne genre rummer fremragende film og TV-programmer som Michael Darlows om Suez-krisen 1956 (BBC 1980, udsendt af DR 1980), Leslie Woodheads om Warzawapakt-landenes invasion af Tjekkoslovakiet 1968 (Granada 1980, udsendt af DR 1980) og Albert Finneys om retshøringen vedr. Steve Bikos død efter politimishandling i Sydafrika i 1977 (Transvideo Produktion, udsendt af DR 1986) — men også så tvivlsomme forsøg på virkelighedsrekonstruktion som Stellan Olssons TV-serie om Jane Horney fra 1985. Hvor skal man placere Hauff's film om retssagen mod Rote Armee Fraktions ledere 1975-77?

Der er ingen tvivl om, at filmen repræsenterer et seriøst forsøg på at komme virkeligheden så nær som muligt. Den har her kunnet bygge på en fuldstændig udskrift af Stammheim-processen. Stor umage er blevet lagt i at rekonstruere det specielt til processen opførte retslokale. Derimod har man givet afkald på ydre portrætlighed mellem skuespillerne og de personer de fremstiller.

Selve processen kan virke overdrevet, som en karikatur af en retssag, men træffer begivenhedens atmosfære udmærket. Filmen giver et godt billede af den gensidige afmagt, der er tale om både på anklagebænken og i dommersædet. De anklagedes forsøg på at gøre retssagen til en åbenlyst politisk proces modsvares af retsformandens formaljuridiske pindehuggeri. Retssagen får karakter af en psykologisk thriller, hvor de to modparter langsomt slider hinanden op.

Dette er et af filmens kritisable punkter. Retssagen kommer til at virke som en tvekamp mellem de anklagede og retsformanden — hvad den selvfølgelig også var, men ikke udelukkende. Tvekampen ender, da retsformanden afsløres i brud på retsplejeloven og udskiftes. Og hermed slutter filmens dramtiske kurve. Domsafsigelsen og skildringen af de efterfølgende begivenheder virker som en noget påklistret epilog.

Vi ser nemlig ikke — i modsætning til Albert Finney's rekonstruktion af høringen efter Steve Bikos død — retssagen ført kontinuerligt til ende. Efter retsformandens tilbagetræden får vi kun et yderst vagt billede af den nye retsformand og hans reaktioner, og de afsluttende procedurer før domsafsigelsen springes over. Derfor sidder man tilbage med en fornemmelse af løse ender — ud over de løse ender, processen i sig selv indeholdt.

Hvilke indtryk formidler filmen så? Vel først og fremmest en følelse af de absurditeter, en proces kan lande i, når de anklagede på den ene side afviser retssystemets grundprincipper, men på den anden side påberaber sig deres rettigheder i overensstemmelse med samme retssystem — og når retten hænger sig i retsplejelovens formalia, men samtidig selv sætter sig ud over dem.

Men filmen går for let hen over den afgørende vending, der i det mindste i juridisk forstand sker dels ved at de anklagede åbent tager ansvaret for de handlinger, de er anklaget for, dels ved rettens strategiske tilbagetog, da retsformanden udskiftes. Denne »tilnærmelse« mellem parterne får processen til at gå ind i en ny fase, og det ville have tilført filmen en ny dimension, hvis denne fase blev skildret mere indgående.

Nu sidder man tilbage med følelsen af, hvor synd det hele egentlig er for de implicerede — både de anklagede, deres ofre, og retsformanden. Og med et indtryk af, hvor forkrøblende indespærring kan virke på mennesker, og hvor klinisk inhumant en retshandling kan fungere. Det er naturligvis væsentlige indtryk — men hele filmen kunne have givet mere.

På mig virker både filmen og det, den skildrer, meget »germansk«. Et præg af stivhed og formalisme dominerer, og der er ingen spor af humor. Således som jeg oplever filmen, er den en bombastisk gengivelse af en bombastisk virkelighed. Og som sådan er den afgjort et historisk dokument.

Karsten Fledelius

FRIT FALD

Down By Law USA 1986. I + M: Jim Jarmusch. F: Robby Müller. Mu: John Lurie (sange af Tom Waits). Medv: Tom Waits, John Lurie, Roberto Benigni, Nicoletta Braschi, Ellen Barkin, Billie Neal.

Amerikansk film uden for the establisment er generelt en verden af prætentiøse Greenwich Village home movies i kornet sort-hvid 16 mm og med instruktørens selvoptagethed som drivende kraft. I denne halvverden af anstrengte ambitioner dukker med spredte mellemrum et særpræget talent op. Intellektualistiske kritikere i forening med det New York'ske kult-publikum henrykkes, men for den opdagede er dette tit skæbnestunden, for snart kommer den kommercielle industri med tilbud, man ikke kan afslå. Et oplagt eksempel er David Lynch, som var fire år om at lave den højligt originale *Eraserhead*, en futuristisk mareridts-vision (udsendt i 1976), men siden måtte underordne sig de stortanlagte produktioners betingelser i *Dune*: hans berømteste film, *Elefantmanden*, er måske i virkeligheden en allegori over dette tema: Det er ikke let at være grim ælling blandt konforme burhøns.

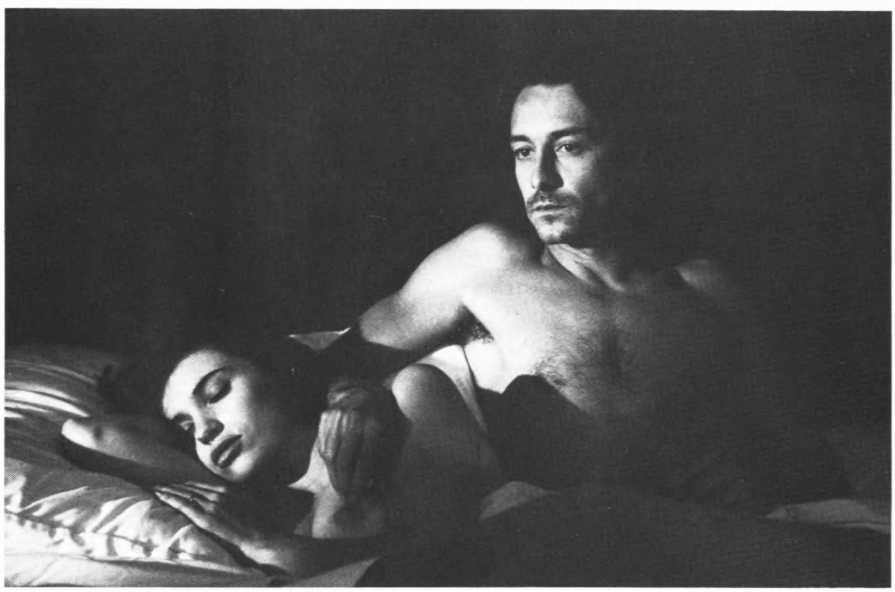
Den nyeste opdagelse på området er Jim Jarmusch, en 35-årig New Yorker der fik et sensationelt art cinema gennembrud i 1984 med *Stranger Than Paradise*. Det var minimalistisk filmkunst, så det battede: Den totale askese i handlingsgang, persontegning og filmisk udtryk var ikke uden det krukkeri, som altid lurer på avant-garden, men var samtidig gjort levende af en lakonisk humor og en charmerende stilsans. De lange uklippede sekvenser, underlagt med John Luries bittersøde musik, var et eksperiment, hvor fortællingen paradoksalt bevægede sig fremad ved hjælp af statiske scener. Den nye film, *Down By Law*, vidner om at Jarmusch i forbløffende ringe grad har taget skade af sin succes. Han er forblevet døv for Hollywoods lokketoner og har igen lavet sin egen lille-bitte sort-hvid film (omend denne gang forførende virtuost fotograferet af Wim Wenders' fotograf, Robby Müller) med en minimal historie, mere stemning end plot, mere form end budskab. Og det er blevet endnu morsommere. *Stranger Than Paradise* fortalte om to døgenigte, der sammen med den enes ungarske kusine var på udflugt rundt i staterne. Road-modellen genbruges her, hvor det ikke drejer sig om udflugt, men om flugt: Jack og Zack er to noget ormstukne New Orleans-eksistenser, der er kommet i fedtefadet hver på sin måde. De mødes i fængslet og får her selskab af den graciøse italienske morder Roberto, som organiserer en flugt. Og så følger vi denne ménage à trois på vildsom færd i Louisianas sumpede skove. Handlingen er som filmen overhovedet og som hver enkelt sekvens: En bevægelse på stedet, men samtidig en bevægelse bort.

Det er proto-typisk 80er-kunst, et stort konglomerat af absurd teater, tegneserie, film noir, nostalgisk jazz — alt sammen i tidens post-modernistiske anretning. Det er raffinerede billeder fra "a sad and beautiful world", beåndet af en charme der pudsigt nok har sine traditioner i nostalgiens Hollywood. Det er en film, der synes prædestineret til at blive plagieret på alverdens filmskoler. Den spiller på det paradoks, at det hele står stille og alligevel bevæger sig. "It's not the fall that kills you, it's the sudden stop", står der på en væg. Jarmusch vogter sig både for faldet og for stoppet og lader fortællingen svæve i luften.

Peter Schepelern

9 ½ OM MORGENEN

Beatrice Dalle og Jean-Hugues Anglade i Betty Blue.



Betty Blue — 37,2 ° om morgenen (Betty Blue 37,2 ° in the morning) Frankrig 1986. I + M: Jean-Jacques Beineix (efter Philipe Dijans roman). F: Jean-Francois Robin. Kl: Monique Prim. Mu: Gabriel Yared. Medv: Beatrice Dalle, Jean-Hugues Anglade, Consuelo de Havilland, Gerard Darmon.

9½ uge (Nine ½ Weeks) USA 1986. I: Adrian Lyne. M: Patricia Knop, Zalman King, Sarah Kernochan, efter Elizabeth McNeills bog. F: Peter Biziou. Kl: Caroline Biggerstaff, Tom Rolf. Mu: Jack Nitzsche. Medv: Mickey Rourke, Kim Bassinger, Margaret Whitton.

9½ uge og *Betty Blue — 37, 2 ° om morgenen* er film, der går efter mund-til-mund metoden. Rygtet om vovede scener breder sig, og en blanding af sund nysgerrighed og moderigtig nyfigenhed opstår. Begge film *har* vovede scener, men erotisk pirrende er de næppe. De drejer sig om sex men giver ikke smæk for skillingen. I begge tilfælde fordi den filmsproglige stil modarbejder effekten. Og fordi filmene ikke har så meget andet at fortælle om personerne end deres seksuelle eskapader.

I *Betty Blue* møder vi en forfatterspire, Zorg, der lever afslappet fra-hånden-i-munden. Han kommer sammen med den 20-årige Betty, (af Politiken kaldt Betty Boop en tilgivelig fejl, når man har set Beatrice Dalle) — et iltert temperament, der ikke tager nej for et svar. Hun finder et romanmanuskript, som Zorg har opgivet, og hun prøver manisk at få det udgivet — uden held. Efter næste nederlag, det mislykkes for hende at blive gravid, går hun amok, flår sit øje ud og ender på sindssygehospital. Af medlidenhed sniger Zorg sig ind og dræber hende.

Betty er som et barn, der bliver hysterisk, når det ikke kan få hele slikbutikken med hjem. Hun er uspoleret af verdens realiteter, har lyster og fantasi i behold, det »ægte« i en spoleret verden. Zorg kan følge hende en del af vejen — i sengen — men ikke hele vejen. Dog forstår han hende og kommer til at forstå den tynde grænse mellem ægthed og vanvid, der overskrides når verden ikke vil føje sig. Det er som nattergalen, der synger så enestående og må dø. Og det er den gamle historie om kvindens barnagtighed *og* tøjlesløse seksualitet, der bringer undergang og fordærv. En antik moralitet i højmoderne form.

I *9½ uge* møder vi Elizabeth, der arbejder i et kunstgalleri, og hun møder — tilfældigt på gaden — John, der arbejder i Wall Street og som ikke vil fortælle mere om sig selv. Deres forhold drejer sig alene om sex, hvor John konstant udfordrer hende med nye pirrende variationer, der gør ham stadigt mere dominerende og hende stadigt mere omtåget, fascineret men usikker på grænsen til det jegopløsende, menneskeligt nedværdiget.Da hun til sidst forlader ham, begynder han at fortælle om sig selv, men for sent.

Deres første elskov er et lovende oplæg. Hun har bind for øjnene, og han kærtegner hende med isterninger, mens han klæder

hende af. Men det følgende, der skulle arbejde op mod klimaks mere eller mindre bogstaveligt, er temmeligt ordinært. Filmen er baseret på en selvbiografi, der efter sigende når frem til (sado-)masochisme, før Elizabeth stiger af. I filmen bliver det til uskyldige julelege — han stopper mad i munden på hende, hun kravler rundt på gulvet efter pengesedler, o.s.v. Altsammen sikkert udmærket men tyndt som begrundelse for hendes fascination af ham, hendes hypnotisering og hendes brud med ham (for slet ikke at snakke om det evige, skæve smil, som er Mickey Rourkes eneste karakteristik af John). Andre begrundelser er der ikke, for vi får intet at vide om personerne, det er jo en pointe.

Alligevel er *9½ uge* en mere spænende story end *Betty Blue*, dvs. den *kunne* have været mere spændende, fordi den tematiserer seksualiteten, mens *Betty Blue* fortaber sig i moralen. Men potentialet er ikke realiseret, *9½ uge* drukner sig selv i en reklamefilm for Martini Bianco eller noget lignende smart. Det filmiske forspil mangler, og de hotte scener er sønderklippet i hurtige nærbilleder, hvis genstande er belyst som farveannoncer for saftige tomater. Hud og mælk, brystvorter og jordbær, lige fra supermarkedets køledisk, efter Madison Avenue har brugt en million dollars på at stille skarpt i ultranær og finde den rette hidsige rockrytme til at illudere det rene og det friske. Ægte syntetisk.

Jeg har fornemmelsen af, at *9½ uge* vil gøre sig bedre på skærmen — det er i hvert fald derfra effekterne er hentet — og at producenterne har skelet kraftigt til salgsmulighederne på video og TV — et intimt emne hjemme i stuen.

Mens stilen får *9½ uge* til at hænge nedad, er det næsten omvendt med *Betty Blue*. Den ordinære, ligegyldige og nærmest irriterende story er dødvægten i en film, der stilistisk brillerer. Det er antitesen af *9½ uge*, samme udgangspunkt i de blanke overflader, hvor det enkelte billede kunne have været en lækker annonce i Elle, men ført ud i en egen konsekvens. Rolig opbygning og klipning, indstillinger holdes helt ud i det manierede, uden vaklen i geledderne. Tematisk gennemført i begyndelsens åbne, rummelige billeder, hvor farverne står som spejlet i blankt stål, frem mod de gradvis mere lukkede rum og mørkere, sammensatte farver, eftersom handlemulighederne snævres ind og sindssygen vokser frem. Udviklingen foregribes endda i åbningsbilledet, hvor et nøgent par (Zorg og Betty) elsker på en seng, fuldt synlige uden dyner eller andet draperi, mens kameraet langsomt-langsomt nærmer sig fra total til nær og skærer rummet væk. Flot, men koldt og klinisk. Registrerende som under et mikroskop.

Den kolde stil står i modsætning til personernes frigjorthed, deres udfoldelser er dødsdømte, de knuses i filmmaskinen. Det stemmer godt med historien, men det dræner ethvert liv, enhver følelse, ethvert menneskeligt engagement ud af filmen. De 37,2 ° må være Fahrenheit.

Kaare Schmidt

KNUGENDE

Bitter høst (Bittere Ernte). BRD 1985. I: Agnieszka Holland. M: Holland, Paul Hengge, efter Hermann H. Field & Stanislaw Meirzenskis roman. F: Josef Ort-Snep. Kl: Barbara Kunze. Mu: Jörg Strassburger. Medv: Armin Mueller-Stahl, Elisabeth Trissenaar, Käthe Jaenicke, Hans Beerhenke.

Bitter Høst er en knugende oplevelse. Ikke (kun) fordi den udspiller sig i en knugende tid: 2. Verdenskrig, men fordi den arbejder med fortrængte følelser, og fordi de magtrelationer der er, hele tiden skifter, forandres uforudsigeligt og derfor angtsskabende. Og så fordi Armin Mueller-Stahl spiller Leon med massiv fysisk presence, med en kropslig tyngde og et subtilt følelsesessensitivt spil hvor omslaget fra underdanighed og anger til brutalitet og voldsomhed hele tiden ligger på lur. Det er en fremragende præstation der formidles optimalt gennem Hollands instruktion, hvor kameraet hele tiden er tæt på personerne og formidler den klaustrofobiske følelse som er Rosas når hun spærret inde i kælderen længes efter luften.

Rosa er jøde og flygtet fra en transport gennem Polen mod de tyske gaskamre. Leon er polsk bonde, der har arbejdet sig op fra at være lakaj hos den forgangne overklasse, til at værre velsitueret selvejer. Dybt katolsk er han, og dybt autoritetstro. Han holder sig fri af krigen, ja tjener endog på den. Og stik mod al fornuft, tager han sig af Rosa, skjuler hende i kælderen og beholder hende i huset, hvor han tilbyder hende at blive indtil krigen er slut, selv om han ved at der er dødsstraf for at skjule flygtninge og jøder.

Med få indstillinger ridses Leons komplekse karakter op, hvormed filmen giver nøglen til forståelsen af hans tilsyneladende irrationelle handling.

Modsigelserne er mangfoldige i hans karakter, ligesom de dilemmaer han kommer i må blive det. På den ene side må han som katolik tage afstand fra jøderne der har korsfæstet hans Jesus, på den anden side maner troen til næstekærlighed og barmhjertighed, og dikterer ham at tage sig af Rosa.

Men ikke kun næstekærlighed dikterer hans handling. For Leon har et dybt traumatisk forhold til kvinder. Præstesøsteren efterstræber ham, godt hjulpet af sin bror som Leon skrifter sine sexuelle fantasier for. Efterhånden bliver det klart hvorfor den alliance ikke kan blive til noget: præstens autoritet lægger sig hindrende i vejen, og er der noget Leon har respekt for, så er det autoritet. Den overklasse som han engang har tjent, har han stadig et dybt underdanigt forhold til. Rosa derimod, er i lommen på ham, og bliver den kvinde som hans sexualitet kan realiseres overfor. Her løber det bekendte luder-madonna-kompleks sammen med et klasseperspektiv: Leon næsten hævner sin fortidige samfundsmæssige underdog-position ved at forgribe sig på den Rosa som han måske i andre situationer ville føle sig underdanig overfor, men som her står ribbet for alt og kun overlever på hans nåde og barmhjertighed.

Man kan vælge at se Rosas placering, stuvet godt ned under såvel gulvbrædder som -tæppe, også som symbolsk udtryk for sexualitetens placering i hans psyke. Eller man kan vælge at se magtrelationerne i deres forhold som et alment udtryk for kvindens situation i samfundet og familien. På den led arbejder filmen eminent på flere planer samtidig: Konkret og metaforisk, samfundsmæssigt, religiøst og sexuelt.

For denne psyko-sexuelle religiøse skildring er også forbundet med et samfund, hvor de polakker der ellers også var ofre for tyskernes almagtsfantasier, får læst og påskrevet. To af de mest slimede kryb der længe er set på film, er to polakker der ville sælge deres egen bedstemor for at tjene en skilling, og som har allehånde forretninger kørende hvor de kan tjene på andres elendighed. Dét er der selvfølgelig en egen ironi i, for pr. tradition er det ellers jøderne der får tillagt den slags handelstalent. Her er den lokale jødiske matador i lommen på dem, og da han bringes til Leon for at sælge sin værdifulde jord for en slik, kan Leon nægte at købe og på den måde hævne sig på den mand der før end ikke har fundet Leon værdig til en hilsen. »Guds retfærdighed er stor«, kan Leon deklamere overfor Rosa, der her allierer sig med sin racefælle og formår Leon til at ændre synspunkt.

Så stor er nemlig hans afhængighed af hende, mens hun efterhånden også bliver afhængig af ham. Følelsesmæssigt kvæstet har hun været, men han får måske åbnet op for knuderne i hendes sind, så hun også har brug for ham. De skiftes til at råbe og slå, for så at forsones, angre og bede om tilgivelse. Det er en enerverende dødedans, det er Strindberg med Freud, Marx og religionshistorien som ballast, men ikke som facitliste. Dertil er filmen for nuanceret og kompleks, personerne for hele og derfor modsætningsfyldte.

Når Leon til slut kaldes »et godt menneske« af Rubins datter som han har hjulpet til Amerika, er det ord der for ham står i skærende kontrast til hans egen oplevelse efter han har været årsag til Rosas selvmord. Han står tomhændet tilbage, og har end ikke mere en retfærdig Gud, men kan kun anråbende spørge hvorfor denne har forladt ham. Det er hans bitre høst, da han som menneske er en kompleks skabning styret af følelser, drifter, erfaringer og samfundet — forhold han ikke kan gennem- eller overskue.

Dan Nissen

I tonernes verden

Det nærmer sig det ubegribelige, så moderne og aktuel, Walt Disneys abstrakte kunststykke *Fantasia* syner ved det længe ventede gensyn. Selv i lyset af moderne digitalteknik og computergrafik, virker *Fantasia* i det store og hele ikke en dag forældet, hvilket så meget mere imponerer, når filmens produktionsår — 1940 — ihukommes. Disney-selskabet må være kommet til nogenlunde samme konklusion for 5-6 år siden, men måtte da indse, at filmens lydside ikke længere kunne leve op til vore dages tekniske kræsenhed. Derfor bekostede man en komplet ny-indspildning af musikken, som af hensyn til synkroniseringen ikke måtte afvige et taktslag fra Leopold Stokowskis fortolkninger i den originale indspilning. Irwin Kostal — en veteran inden for film og musical — blev indkaldt som dirigent, og med ham 121 musikere og et 50 mands kor. Og dermed kan filmen overleve adskillige generationer endnu.

Efter milepælen *Snehvide og de syv små dværge* — den første tegnefilm i spillefilmslængde — grundede Disney på en *grande finale* til sine berømte *Silly Symphonies*. Ideen bag denne serie af »fjollede symfonier«, som klart dannede tilløbet til langtegnefilmene, var oprindelig at animere til et lydspor af klassiske musikstykker, oftest »public domain tunes« — copyright-frie traditional-melodier. I takt med den kunstneriske udvikling på studiet, nærede hele staben efter *Snedhvide* ønske om at bygge videre på dette koncept, og da man ledte efter et klassisk stykke, der i sig selv fortalte en historie, var Paul Dukas' »Troldmandens lærling« et oplagt valg.

Forud for beslutningen om at sætte »Troldmandens lærling« i tegninger, havde Walt Disney på en restaurant — ved et tilfælde — mødt den allerede legendariske dirigent Leopold Stokowski, som i følge egne erindringer straks var med på idéen. Dog var han skeptisk indstillet over for planen om, at lade studiets populæreste stjerne, Mickey Mouse, fejre sin 10-års dag ved at medvirke som lærlingen.

Det blev dog Mickey Mouse, der førte sig selv og troldmandens koste frem, da epos'et var klar til fremvisning i 1938. På dette tidspunkt havde Disney for længst måttet se et ganske horribelt eskalerende produktionsbudget i øjnene; *Fantasia* havde kostet fire gange mere end de sædvanlige *Silly Symphonies*. Disney indså, at pengene på ingen måde kunne komme hjem i en syv minutters kortfilm med begrænsede distributionsmuligheder og tvivlsom publikums-appeal. Dette affødte hos Walt Disney ideen om en musiktegnefilm i fuld biografflængde. Ganske vist en risikabel affære, men Walt var kendt for sin noget off-hollywood'ske holdning om, at *box-office will follow quality*. Så muntert kom det imidlertid ikke umiddelbart til at gå for filmens billet-indtægter, der så vidt vides først balancerede med de totale produktionsomkostninger en gang i slutningen af 70'erne — for så at blive væltet omkuld som følge af den ansélige udgift til nye lydoptagelser.

Fantasia indledes med Stokowskis mesterlige orkesterarrangement af Bachs Toccata og fuga i d-mol, der samtidig markerer antologiens eneste rent abstrakte sekvens. Her fik kunstnerne lejlighed til at folde sig udpå et felt, de længe havde haft ambitioner om at gå i lag med.

I næste afsnit, tegnet over Tjajkovskys Nøddeknækker-suite, overgår tegnestaben sig selv i teknisk opfindsomhed; man fandt frem til nye måder at håndtere maling, pastel og farvekridt og Disneys gigantiske multiplankamera, der tillader fotografering af adskillige lag tegninger, bliver udnyttet i ekvilibristisk grad.

»Troldmandens lærling« fremstår som en virtuos pantomime, forbløffende godt udtænkt i forhold til de musikalske beskrivelser. Faktisk synes musikken at følge billederne, som i et perfekt udført stykke håndværk af klassiske filmmusik-mestre som Erich Wolfgang Korngold eller Max Steiner.

Fantasia's musikalsk set mest moderne stykke er Igor Stravinskys milepæl i moderne klassisk musik — »Le Sacre du printemps«. Disney er her gået et skridt længere tilbage end Stravinskys egen vision om rituelle stammedanse; han lader den primitivistiske musik beskrive Jordens første udviklingstrin i en 22 minutter lang montage, hvor vi bevidner vor planets tilblivelse og livets opståen. Således skrider vi med raske fjed nogle millioner år frem, afsluttende med fortidsøglernes storhed og fald.

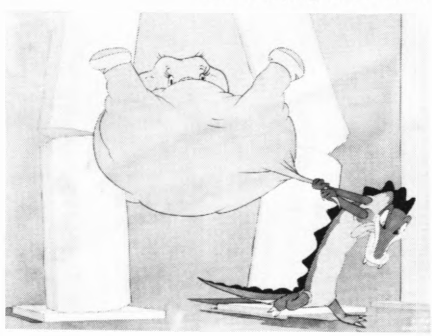
Knap så imponerende og charmerende er til gengæld behandlingen af Beethovens Pastoralsymfoni, hvor Disney ikke viser traditionel landlig idyl, men i stedet i temmelig sødlige tegninger foreviger den græske mytologis sagnvæsner i deres dagligliv på Olympen. Amorinerne, i skikkelser af bar-numsede, pudrede glansbilled-babyer, flagrer omkring i luften og tilser kærlighedens udbredelse blandt især kentaurer og pegasus'er.

Ponchiellis »Timernes dans« — som stammer fra operaen »La Gioconda« — er så kendt, at Disney-folkene ikke var bange for at benytte stykket til et rendyrket komisk indslag. Tegnerne tog skiftevis i zoologisk have og til ballet-scenerne, og resultatet af iagttagelserne ses i animationen, hvor de dansante aktører udgøres af så yndefulde skabninger som strudse, flodheste og krokodiller.

Fantasia's finale består af en vellykket musikalsk-visuel illustration af kontrasten mellem sort og hvidt, godt og ondt. I en sekvens, der ligger længst væk i forhold til noget tidligere gjort i tegnefilm, beskriver Disney »En nat på Bloksbjerg«, med musikalsk udgangspunkt i Modest Mussorgskys berømte tonedigt. Afsnittet er dæmonisk og voldsomt, og det står i størst tænkelig kontraks til Schuberts »Ave Maria«, som vi umærkeligt flyder over i. Her har man været så heldig, at der end ikke var brug for en ny-komponeret musikalsk br, idet Mussorgskys stille, afsluttende toner ringer ud på samme tone, som »Ave Maria« starter i.

Hele konceptet bag *Fantasia* har været temmelig omdiskuteret gennem årene: Er det formålstjenstligt at ødelægge tilskuernes egne følelser og »billeder« i musikken ved at påtvinge dem en færdigpakket Technicolor-fortolkning? Er man overbevist om det rigtige i denne anskuelse, vil man sikkert ikke en gang overveje at se *Fantasia*; men er man blot det mindste usikker, bør tvivlen nok komme filmen tilgode.

Søren Hyldgaard Larsen



Film i arkiv

Når der ud af 10.000 film kun har overlevet 10, 100 eller sågar 1000, synes jeg, at det er en skandale, og så mener jeg, at intet er reddet, og at det filmarkiv, som stiller sig tilfreds med denne situation bidrager til vandalismen og måske mere end nogen anden er ansvarlig for films forsvinden, for alene ved sin eksistens dulmer det samvittigheden og etablerer et alibi.

Det sagde Henri Langlois i et interview i »Cahiers du cinéma« i september 1962. Og Langlois var aldrig i tvivl om, at et filmarkiv skulle samle og bevare alt, hvad det overhovedet kunne opdrive af film. Filmarkiver, der anlagde udvælgelseskriterier, havde Langlois ikke nogensomhelst respekt for.

Det er unægtelig et konsekvent synspunkt, men også et synspunkt, der i høj grad kan gøres til genstand for diskussion, hvilket det også løbende bliver i filmarkivkredse.

I kunstmuseumsverdenen ville ingen drømme om at forfægte ideer om Langlois'. Ingen kunstmuseumsfolk ved deres fulde fem kunne forestille sig at samle og bevare alt, hvad der er frembragt i denne verden af malerier, skulpturer, tegninger etc. Og et kunstmuseums betydning er ikke primært afhængig af kvantiteten, men af kvaliteten. Ganske vist er Louvre med sine enorme samlinger et af verdens betydeligste kunstmuseer, men er f.eks. National Gallery i London et mindre betydeligt kunstmuseum? Deres samling er ikke stor. Ca. 2100 billeder. De er til gengæld alle udstillede og mængden af mesterværker er overvældende.

Langlois' utopi om at samle alt var en kontroversiel og nyttig utopi i en ufuldkommen verden, hvor bl.a. alt for mange film er forsvundet. Men hvis man kunne forestille sig en verden, hvor filmarkiverne fik mulighed for at bevare alt, hvad der produceredes på film, TV og video kunne denne utopiske drøm forvandles til et forfærdende mareridt. Også af den grund skal man være taknemmelig for, at man ikke lever i den ideelle verden.

Eksport af klassikere

Kultureksport har været et af emnerne i debatten i efteråret. Og mange udmærkede tanker er blevet luftet i avisartikler og kronikker i erkendelse af, at det er vigtigt og nyttigt, at Danmark markerer sig kulturelt i udlandet med så stor effektivitet som muligt. Alle er klar over, at man ikke i al evighed kan lade Den Kgl. Ballet drage ud for at forberede salget af æg og bacon.

Filmen som eksportartikel har ikke rigtig været i focus i denne debat. Det kan naturligvis skyldes, at der allerede i mange år har været en ret udstrakt aktivitet på dette område. Det Danske Filminstitut gør, hvad det kan for at få nyere danske film placeret på så mange filmfestivaler som overhovedet muligt. Og herunder præsenteres danske film hvert år ved adskillige filmuger i udlandet. Filmmuseet har heller aldrig ligget på den lade side, når det gælder om at gøre opmærksom på den danske stumfilm og de relativt få danske filmkunstnere som kan gøre sig gældende i en international sammenhæng.

Eksempelvis kan nævnes, at museet i år har været engageret i 6 manifestationer i udlandet med klassikere fra vore samlinger. I Italien vistes således i foråret på Cineteca Italiana i Milano en Asta Nielsen-serie og i september var stumfilmfestivalen i Pordenone helliget den nordiske stumfilm. Vi deltog med 37 stumfilm. På La Cinémathèque Française i Paris har museet præsenteret film af Dreyer, A.W. Sandberg og Asta Nielsen, og det var også repræsenteret på festivalen i Avignon i sommer med to stumfilmklassikere. Den internationale filmfestival i Antwerpen viste 6 film af Dreyer, Asta Nielsen og Benjamin Christensen og endelig har man inden for rammerne af »Nordische Wochen« i november i Düsseldorf vist et program af Asta Nielsen-film.

Der er næppe tvivl om, at denne virksomhed kan intensiveres, men en forudsætning for at vise de danske stumfilm på steder, hvor man ikke har de ret kostbare muligheder for simultantolkning, er at museet kan tilbyde kopier med engelske tekster. Vi håber derfor, at man på rette sted vil have filmmuseet i tankerne, når man afsætter midler til en kultureksport. Vi er ikke i tvivl om, at filmene nok skal vække interesse.

Ib Monty

På vej

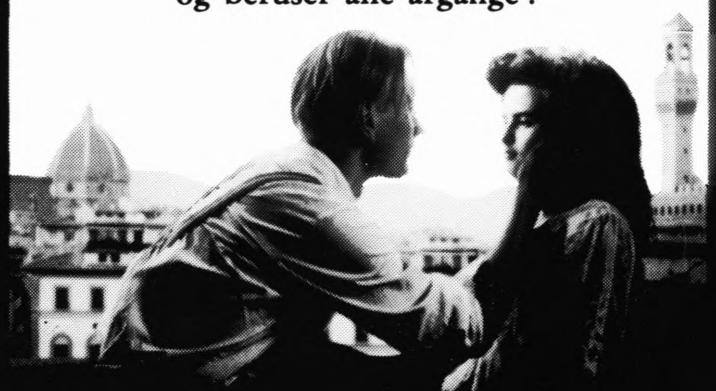
Vinteren byder på mange spændende premierer i biograferne. Der er Roland Joffés *The Mission* (guldpalmer i Cannes) om europæisk magtpolitik i 1700-tallets Sydamerika — og dansk kolonipolitik i Palle Kjærulff-Schmidts film om Peter von Scholten. Jean-Jacques Annauds filmatisering af Umberto Ecos *Rosens navn* om inkvisitionen konta tankens frihed, indrammet af en whodonit i et 1300-tals kloster. David Lynch er tilbage i surrealistisk topform med *Blue Velvet* om depravation under uskyldens overflade i en amerikansk lilleby. Den danske *Jeg elsker dig*, instrueret af Li Vilstrup, skildrer samlivsproblemer gennem et ungt par i terapi. Samliv vendes i komedieform i Mike Nichols' *Til ægteskabet os skiller* med Meryl Streep og Jack Nicholson. Robert Altman har filmet Sam Shepards *Fool For Love*, og Dexter Gordon har hovedrollen i *Round Midnight* af Bertrand Tavernier — »hellere en jazzmusiker som skuespiller end omvendt«, siger han bl.a. med henvisning til Paul Newman i *Paris Blues* (1961). Newman er tilbage i en af sine store roller som Fast Eddie i Martin Scorseses roste *The Color of Money*, der fortsætter Robert Rossens klassiker *Hajen*, 25 år efter. Fouden *Fantasia* er der repremiere på John Fords klassiker *Vredens druer* og Spielbergs næsten-klassiker *E.T.*

Jo, der er gang i filmkunsten, og Kosmorama følger trop med analyser og baggrundsorientering. Blandt meget andet er der i næste nummer en grundig gennemgang af fransk films aktuelle situation. *KS*

Til venstre Robert De Niro og Cherie Lunghi i "The Mission".
Herunder Dexter Gordon i "Round Midnight".

PREMIERE I ABCINEMA

**Verdenssuccessen som sprudler af charme,
perler af ung kærlighed
og beruser alle årgange!**



Værelse med udsigt

MERCHANT IVORY PRODUCTIONS for GOLDCREST *Præsenterer* "A ROOM WITH A VIEW" efter E.M. FORSTER'S roman
med
MAGGIE SMITH · DENHOLM ELLIOTT · JUDI DENCH · SIMON CALLOW
HELENA BONHAM CARTER · JULIAN SANDS · DANIEL DAY LEWIS
Fabia Drake · Patrick Godfrey · Rupert Graves · Joan Henley og Rosemary Leach

Instrukt*o*r James Ivory · Skrevet af Ruth Prawer Jhabvala · Cheffotograf Tony Pierce-Roberts
Musik af Richard Robbins · Produceret af Ismail Merchant

En Goldcrest præsentation i samarbejde med National Film Finance Corporation, Curzon Film Distributors og Film Four International
Originalt soundtrack udsendt af EMI · »Værelse med udsigt« er udkommet på Goldendals Forlag

DOLBY STEREO