

DET DANSKE FILMMUSEUM
Biblioteket

KOSMORAMA

184 * 34. ÅRGANG * SOMMER 1988 * KR. 40



MAILER * KAUFMAN * HERZOG
G O D A R D S R Ø V T U R
C H E R * I S L A N D * V O N T R I E R
T A R K O V S K I J S Æ S T E T I K
FAMILIEFILMEN VENDER TILBAGE



DET DANSKE FILM MUSEUM
Biblioteket

Klip		4
USA	Hvor gik Nora hen – da hun ville se film? – Video bringer familiefilmen tilbage/Kaare Schmidt	7
Tilværelsens ulidelige lethed	Den er måske nok ulidelig let, men til gengæld er den lang – Philip Kaufmans film om Tjekkoslaviet '68 vil det hele og lykkes i det erotiske/Maren Pust	10
Hårde drenge danser ikke	De halvnøgne og de døde – Peter Schepelern om Norman Mailer på udflugt i film noir land	12
Cobra Verde	En dag vil der gro vinger ud – En gal mands gale film om gale mænd/Steen Salomonsen om Werner Herzog	14
Medea	Medea og manden i muddergrøften – Lars von Triers TV-film er både triersk original og tro mod ånden i Dreyers manuskript/Kassandra Wellendorf	16
Portræt	Cher – det upolerede talent/Henrik Lundgren	18
Godard	Den anale signatur – Christian Braad Thomsen lægger ikke fingrene imellem i vurderingen af Jean-Luc Godards indsats siden 60'erne	20
Æstetik	Tarkovskij: Skulptur i Tiden – Niels Aage Nielsen undersøger tidsfilosofien hos Andrej Tarkovskij og giver stof til eftertanke om filmens særkende som kunstart	30
Island	Blandt vildmænd, drømmere og barske businessfolk – islandske film nu, på vej ud i den store verden/Peter Risby	43
Værd at se?	Lunefulde måne; Under anklage; Sicilianeren; Bestseller; Manhunter; Konfrontationen; Forført; Arilds tid	48
Museums-hjørnet	Sponsorer efterlyses stadig; FIAF 50 år/Ib Monty	51



Forsiden: Debra Sandlund og Ryan O'Neal i *Hårde drenge danser ikke*.

Til venstre: Lena Olin i *Tilværelsens ulidelige lethed*.

Denne side: Cher i *Lunefulde måne*; Domiziana Giordano i *Tarkovskijs Nostalghia*.

KOSMORAMA

184 * Sommer 1988 * 34. Årgang

Kosmorama er et uafhængigt tidsskrift udgivet af Det Danske Filmmuseum. Ansvarshavende redaktør: Kaare Schmidt. I redaktionen: Lene Nordin, Eva Jørholt og Peter Schepelern. Design: Helle Daugbjerg. Layout: Kaare Schmidt. Produktion og tryk: Notex – Grafisk Service Center as, København.

Signerede bidrag udtrykker alene forfatterens synspunkter og ikke nødvendigvis redaktionen. Kosmorama udkommer med fire numre årligt. Abonnement kr. 140. Enkeltnumre kr. 40. Fås hos boghandlere, i kiosker og i filmmuseets ekspedition, Store Søndervoldstræde, 1419 København K, telefon 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.

Filmpriser 1988

Set fra et dansk synspunkt var det mest interessante aspekt ved The Academy of Motion Picture Arts and Sciences tresindstyvende Oscar-prisuddeling, at Gabriel Axels Blixen-filmatisering *Babettes gæstebud* gik af med en Oscar i kategorien bedste udenlandske film. Vi kan således også på nært hold iagttage de markeds-mekanismer som Oscar uvægerligt sætter igang. Før sejren spillede *Babette's Feast*, som den vel bør

Steven Spielberg og hans sobro J.G. Ballard-filmatisering *Solens rige* brillerede ved ikke at være blandt vinderne. *Solens rige* modtog 0 ud af 6 nomineringer, der næsten udelukkende hørte til blandt de mindre glamourøse tekniske kategorier såsom bedste fotografering og bedste lyd.

B.A.F.T.A. Prisen

The British Academy of Film and Television Arts uddeling af deres ækvivalent til Oscar

Hanff i *84 Charing Cross Road*, en film der ligeledes havde været udvalgt til den prestigefulde The Royal Film Performance i 1987. Som bedste udenlandske film faldt valget i år på *Offeret*, afdøde Andrej Tarkovskijs sidste film der var indspillet i Sverige. The British Academy blev ved Sverige, da de skulle placere deres årlige æresmedlemskab, det gik nemlig til Ingmar Bergman for hans mere end 40-årige indsats i filmkunstens tjeneste.

Bodil

Filmmedarbejder-foreningen uddelte for 39. gang deres Bodil statuette. Bodil'erne blev fordelt således: Bedste danske film var *Pelle Erobreren* og bedste instruktør var Bille August. Max von Sydow fik en Bodil som bedste skuespiller i *Pelle*, derimod kunne man i denne omgang ikke finde en bedste skuespillerinde. *Round Midnight* fik titlen bedste europæiske film, og som bedste amerikanske film valgte man Jim Jarmusch's *Down by Law*. En specialpris gik i år til tegnefilmanden Jannik Hastrup.

Robert

Danmarks Filmakademi uddelte på 4. år deres Robert pris. Efter medlemmernes afstemning blev priserne fordelt således: Bedste danske film/instruktør blev *Pelle Erobreren*/Bille August. Bedste mandlige hovedrolle blev spillet af Max von Sydow i *Pelle Ero-*



Oscar
i Hollywood
til
Gabriel Axels
Babettes gæstebud
(efter
Karen Blixen)

benævnes i denne sammenhæng, i 4 amerikanske biografer. Efter prisen kører filmen nu i 17 sale, men den amerikanske distributør planlægger at udsende den i flere hundrede kopier - *Babette* skulle hermed have chancen for at blive en af de mest succesrige danske film nogensinde, forudsat at man ser bort fra *sengokant*-serien. Inden vi fortæller os i disse nationale betragtninger var det måske en ide at se på, hvordan Oscar fordelte sig i de øvrige væsentlige kategorier:

Oscar

Priser for bedste instruktion og bedste film gik henholdsvis til Bernardo Bertolucci og hans film *Den sidste kejser*. *Kejseren* modtog også Oscars i en række andre kategorier, bl.a. bedste filmmusik (af Ryuichi Sakamoto); ni ialt blev det til. Det var vel at mærke ni ud af ni nomineringer, og det er ikke sket siden 1958, hvor musicalen *Gigi* også vandt ni ud af ni. Kun *West Side Story* og *Ben Hur* med henholdsvis 10 og 11 Oscars har været mere sejrige.

Oscar for bedste mandlige skuespiller gik ikke overraskende til Michael Douglas for hans præstation i Oliver Stones *Wall Street*. Cher blev bedste skuespillerinde for sin rolle i Norman Jewisons *Lunefulde måne*.

De gyldne palmer
i Cannes
til
Bille Augusts
Pelle Erobreren
(efter Martin
Andersen Nexø)

blev i '88 hjemsøgt af en del kontrovers, da franskmændene Claude Berris *Kilden i Provence* uventet løb af med sejren som bedste film, fremfor lokale favoritter som Attenboroughs *Et råb om frihed* og Boormans *Hope and Glory*. Prisen for bedste instruktion gik til Oliver Stone for *Platoon*. Bedste mandlige skuespiller blev Sean Connery for rollen i *Rosens navn*. Anne Bancroft modtog en pris for sin præstation som forfatterinden Helen



breren. Bedste kvindelige hovedrolle spillede af Stéphane Audran i *Babettes gæstebud*. Valget som bedste udenlandske film faldt også her på *Down by Law*.

Bedste premierer

Traditionen tro har Sammenslutningen af Danske Filmkritikere, efter den ligeså traditionelle generalforsamling, holdt afstemning om årets bedste biograf- og TV-premierer.

Afstemningen fandt i år sted for 21. gang i træk.

De 10 bedste biografpremierer i 1987:

- 1) *Himlen over Berlin* (tysk, Wim Wenders)
- 2) *Down by Law* (amerikansk, Jim Jarmusch)
- 3) *Thérèse* (fransk, Alain Cavalier)
- 4) *Værelse med udsigt* (engelsk, James Ivory)
- 5) *Radio Days* (amerikansk, Woody Allen)
- 6) *Dreamchild* (engelsk, Gavin Millar)
- 7) *Blue Velvet* (amerikansk, David Lynch)
- 8) *Under Satans sol* (fransk, Maurice Pialat)
- 9) *Kilden i Provence/Manon og kilden* (fransk/italiensk/schweizisk, Claude Berri)
- 10) *Pelle Erobreren* (dansk, Bille August)

De tre bedste premierer på TV (DR) i 1987:

- 1) *En eftermiddag i efteråret* (japansk, Yasujiro Ozu)
- 2) *Langt nede, højt oppe* (amerikansk, Michael Apted)
- 3) *Fader vor* (spansk, Francisco Regueiro).

Guldbagge

Juryen under det Svenske filminstituts forvaltningsråd fordelte i år de fem Guldbagger som så: Bedste instruktør Kjell Grede for *Hip Hurra*, bedste skuespiller Max von Sydow i *Pelle Erobreren*, bedste skuespillerinde blev danske Lene Brændum for hendes rolle i *Hip Hurra*. Endvidere blev Guldbagger modtaget af producenten Bo Claesson samt forfatterinden Astrid Lindgren.

César

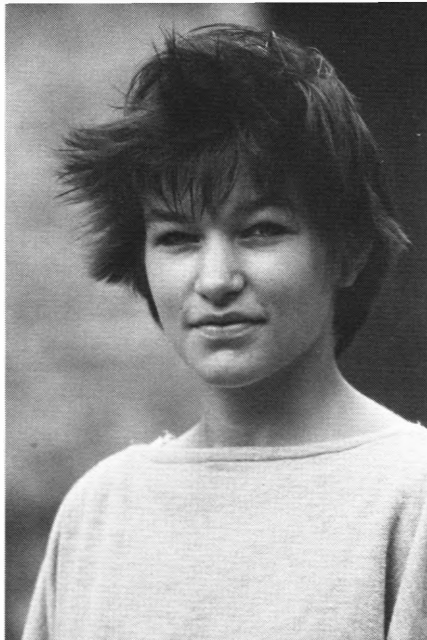
Ved uddelingen af César-prisen nåede L'Académie des Arts et Techniques du Cinéma i Frankrig til følgende resultat: Bedste film *Au revoir les enfants*, prisen for bedste instruktion gik således til Louis Malle for denne film. Richard Bohringer modtog César som bedste skuespiller i filmen *Le grand Chemin*. Bedste skuespillerinde blev Anémone for rollen i *Le grand Chemin*. Den sidste kejser valgtes til bedste udenlandske film i år.

Peter Risby

Film på vej

Everybody's All-American er titlen på en kommende Taylor Hackford film. Det er en romantisk epic, der udspringer sig over en periode på 25 år, startende i et universitets-miljø engang i 50'erne (hvornår ellers?). På rollelisten er Jessica Lange, Dennis Quaid og Timothy Hutton. Samtidig forlyder det, at Hackford har fusioneret sit lille selskab New Vision med det lidt større New Century. Det nye selskab skal over en periode på 5 år producere 25 film - en af dem lyder den eksplosive titel 1968.

Hvis nogen med gru erindrer Sidney J. Furies usandsynlige rædsel *Iron Eagle*, om en teenager som redder sin pilot-far, der holdes



Efterårspremiere på Morten Arnfreds Himmel og helvede (efter Kirsten Thorup) med Karina Skands

som gidsel af en arabisk diktator, så kan man med blandede følelser se frem til *Iron Eagle II: Battle Beyond the Flag*. Manuskriptet er skrevet i lyset af Reagan/Gorbatjov topmøderne, og handler denne gang om en fælles amerikansk/russisk aktion mod atomtruslen fra en arabisk stat. Furie instruerer igen og Louis Gossett Jr. og Sharon Brandon spiller med.

Down by law vakte stor opsigt i Danmark, og Roberto Begnini høstede anmelderroser for sin rolle i denne film. Nu forsøger Begnini sig som instruktør/skuespiller med filmen *Little Devil*, der fotograferes af Wim Wenders-fotografen Robby Müller. Med på skuespillersiden er ingen ringere end Walter Matthau, han ser altså ud til at have overlevet *Pirater*.

Out of the Dark er et mord-mysterium, der lover godt for tilhængere af highcamp. Instruktør er Michael Schroeder og blandt de medvirkende er: Karen Black, Nancy Allen, Tab Hunter, Bud Cort og sidst men absolut ikke mindst transvestitten Divine, berøgt for sin medvirken i sådanne film som *Pink Flamingos* og *Polyester*. Den gamle Roger Corman konsort Paul Bartel dukker også op.

Vampyr-subgenren, der ellers uddøde med Hammer selskabet engang i 70'erne, har fået en særegen renaissance her i de sene 80'ere. *Predators of The Night* indspilles i Paris og New York, blandt de medvirkende er navne som Stéphane Audran, Helmut Berger og

Caroline Munro. Uhyggen sættes i scene af veteranen Jess (Jesus) Franco.

Sherlock And Me skulle efter sigende have en helt ny indfaldsvinkel til figurerne Sherlock Holmes og Doktor Watson. Det uopsplidelige team spilles i denne omgang af Michael Caine og Ben Kingsley, og det lyder jo ganske lovende. Filmen indspilles selvsagt i England, og instrueres af Thom Eberhardt.

Mickey Rourke vil næste gang kunne ses i boksedramaet *Homeboy*, som han selv har skrevet manus til. Instruktør er debutanten Michael Seresin, og blandt de øvrige medvirkende finder man Christopher Walken, Debra Feuer og Antony Alda. Efter denne film skal Rourke medvirke i Liliana Cavani's *Francesco*, der indspilles i Italien og har Rourke i rollen som helgen - det må da trække lidt store væklsler på troværdigheden!

Silent Night med Nastassja Kinski, Franco Nero, Fernando Rey og Trevor Howard er blevet indspillet i Jugoslavien, Rom og Salzburg. Det er historien om østrigeren Joseph Mohr, der bl.a. skrev teksten til den verdensberømte julesang, som filmen har taget sin titel fra. Instruktør er Monico Teuber. Hvis Howard nåede at gøre sine scener færdige, bliver denne film hans sidste.

Susan Seidelman er igang med en ny film i New York, titlen er *Cookie* og blandt de medvirkende er den unge Emily Lloyd samt mere trænede folk som Dianne Wiest og Peter Falk.

Bare som en betryggende reminder om at der ikke er noget nyt under solen sku' det måske nævnes at *Emmanuelle 6* (i den officielle serie) er på vej. Titelrollen spilles i denne omgang af den østrigske model Nathalie Uher, og filmen er indspillet i Venezuela. Emmanuelle kidnappes fra en luksuslinjer og sælges til hvide slavehandlere dybt inde i junglen - det skal nok afstedkomme en del sukken og stønnen! Var der ikke også en af filmene der hed *Emmanuelle in Denmark* eller er det ønsketænkning?

Producenten Don Bellisario har stået bag TV-serier som *Magnum* og *Airwolf*, nu debuterer han som spillefilminstruktør med thrilleren *Last Rites*. Blandt de medvirkende er Tom Berenger (som vi sidst har set i *Platoon* og *Hun så det ske*) samt Daphne Zuniga og Maria Strova.

Gregory Peck spiller den amerikanske forfatter og eventyrer Ambrose Bierce i den mexikanske producerede *Old Gringo*, der fortæller om fantastiske begivenheder i det borgerkrigshærgede Mexico i årene 1911-17. Med på rollelisten er også Jimmy Smits samt Jane Fonda (hun er også blandt producenterne). Instruktør er Luis Puenzo.

Sikkert kraftigt inspireret af *Mit Afrikas succes* er Tony Richardson gået igang med optagelserne til en miniserie i Kenya. Titlen er *Shadow on the Sun*, og det er den autentiske historie om piloten Beryl Markham, der var Blixens og Finch-Hattons samtidige. Ste-

phanie Powers, James Fox, Claire Bloom og Peter Firth medvirker. Det er i øvrigt kun en del af flere produktioner om kvindelige eventyrere, på vej er også den New Zealand'ske *Garbo of the Skies* om piloten Jean Batten, der i 20'erne og 30'erne specialiserede sig i soloflyvninger.

Der er stadig gang i den gotiske skræk, således udspringer *The Wolves of Willoughby Chase* sig i et imaginært neo-viktoriansk England. Filmen er ikke desto mindre optaget udelukkende on-location i Tjekkosllovakiet, og instruktionen foretages af Stuart Orme. Blandt de medvirkende er Stephanie Beacham, Mel Smith, Geraldine James.

Hører man til dem, der mener at have set alt rigeligt til imponante Gérard Depardieu, så er det ikke uden årsag. Når Depardieu i slutningen af året er færdig med titelrollen i *Cyrano de Bergerac* har han på 18 år medvirket i ikke færre end 59 film.

The Dead viser sig ikke at være afdøde John Hustons definitive arbejde. Faktisk er han narrator på en australsk produceret tegnefilm *Epic*, og samtidig er Hustons sidste manuskript *Revenge* ved at blive indspillet on location i Mexico.

Jon Bang Carlsen har lagt sidste hånd på indspilningen af sin psykologiske thriller *Baby Doll*, der produceres af Crone Film.

I juni påbegyndte man optagelserne til Åke Sandgrens børnefilm *Miraklet i Valby*, Nordisk Film A/S står bag produktionen.

Det Danske Filmstudie skal producere og Jytte Rex instruere filmen *Isolde*.

Peter Risby

Brando vender tilbage

Medens Marlon Brando siden *Dommedag nu* og *The Formula* har nydt tilværelsen, har filmpublikummet overalt i verden kunne nyde fraværelsen. Men efter et strengt helseprogram er den snart 65-årige Brando gået igang igen, hans første projekt lader ikke til at udmærke sig ved sin lødighed: Det er en mexicansk sag med den poetiske titel *Snake Eater*, Brando er både stjerne og producer. Marlon Brando har også skrevet et manus til en politisk thriller med titlen *Jericho*, den handler om USAs engagement i det urolige Centralamerika. Efter sigende vil Brando realisere dette projekt senere på året.

Led gammel dame

Manusforfatteren Larry Cohen har skrevet et manuskript til Bette Davis, med titlen *Wicked Stepmother*. Plottet går ud på, at et ung par vender hjem fra bryllupsrejse og opdager at bedstefar har giftet sig igen, med en cigarrygende furie - selvfølgelig Bette Davis. Ideen er, at Bette skal parodierte alle de skrækelige kvinder, hun igennem tiderne har spillet.

TOP 20 i biografen 1987

De tyve mest sete film i Danmark (ifølge Danmarks Statistik)

	Premiere dato	Antal uger i 1987	Nationalitet	Udlejer
1. Crocodile Dundee	13.02.87	46	Australsk	Columbia-Fox
2. Spioner dør ved daggrø	14.08.87	20	Engelsk	UIP
3. Flamberede hjerter	26.12.86	alle	Dansk	Kærne Film
4. Frækkere end politiet tillader 2	25.09.87	14	Amerikansk	UIP
5. Platoon	08.05.87	34	Amerikansk	Nordisk
6. Politiskolen 4	26.06.87	27	Amerikansk	Warner & Metronome
7. Golden Child	10.04.87	38	Amerikansk	UIP
8. 9 1/2 uge	03.11.86	alle	Amerikansk	Panorama
9. Kampen om den røde ko	27.11.87	5	Dansk	Regner Grasten Film
10. Venner for altid	06.02.87	47	Dansk	Nordisk
11. Peter von Scholten	27.02.87	44	Dansk	Warner & Metronome
12. Yes det ER far	28.11.86	alle	Dansk	Regner Grasten Film
13. Rosens navn	27.03.87	40	Blandet	Warner & Metronome
14. Valhalla	10.10.86	alle	Dansk	Warner & Metronome
15. Kærlighed uden ord	06.03.87	37	Amerikansk	UIP
16. Over the Top	20.03.87	39	Amerikansk	A-B-Collection
17. Barndommens gade	07.11.86	alle	Dansk	Warner & Metronome
18. Top Gun	08.08.86	alle	Amerikansk	UIP
19. Rejsen til Amerika	16.10.87	11	Amerikansk	UIP
20. Døden på larvefødder	23.02.87	44	Amerikansk	Scala Film



Paul Hogan blev en dille hos filmpublikummet som *Crocodile Dundee*, der vender tilbage her i sommer.

Sicilianeren i Danmark

Michael Ciminos nyeste værk, *Sicilianeren*, har fået en lidt bedre skæbne herhjemme end forudsagt i KOS 183. I stedet for video har filmen haft premiere på Imperials store lærred, og ydermere i instruktørens egen 146 minutter lange version, som distribueres i Europa. I USA vises en 115 minutter lang version, nedklippet af ukendte hænder mod Ciminos ønske. Han tabte en retssag mod producenten om retten til *final cut*. Gore Vidal's retssag mod WBA, det amerikanske manuskriptforfatterforbund (ikke mod Cimino), om hvem der retteligt bør akkrediteres for filmens manuskript, Vidal eller Steve Shagan, verserer stadig.

Casper Tybjerg

Method acting!!!

Spielberg leder stadig efter en ca. 12-årig dreng, der kan spille *Peter Pan*. I mellemtiden ser det ud til, at Jack Nicholson er favorit til rollen som Kaptajn Klo. Skulle Nicholson bakke ud, har man Robert De Niro i tankerne. Men producenten Jerry Weintraub frygter at De Niro, der om nogen er en skuespiller af Lee Strasberg-skolen, skal gå hen og få amputeret en hånd for at opnå en tilstrækkelig realisme i sin skildring af piraten.

Peter Risby

Hvor gik Nora hen

– da hun ville se film?

Aktuelle tendenser i amerikansk film og publikums veje til filmene



af Kaare Schmidt

Nuttede småbørn, søde hjemmegående mødre og bekymrede familiefædre har erstattet Darth Vader, Indiana Jones og Kæmpetorsken i de aktuelle amerikanske succesfilm. Det er blevet tolket som den hellige kernefamilies genopstandelse i ledtog med det gamle (Reagan) og det nye (yuppiere) højres fremmarch. Og det er måske ikke helt i skoven. Men nemme forklaringer frister til modsigelse.

Da katastrofe- og fantasifilmene (*Dødens gab*, *Stjernekrigen* m.fl.) slog igennem i 70'erne blev de også set som udtryk for en højredrejning. Faktisk er næsten enhver drejning inden for populærkulturen blevet tolket som en højredrejning. Så der kan ikke have været meget plads tilbage derude til højre.

Anklagen for højredrejning kommer selvfølgelig fra dem, der selv står til venstre. Det gælder i Europa, hvor den amerikanske filmdominans siden 20'erne har manet til modstand. Og det gælder i USA, hvor kritikken af kulturindustrien ligeledes fostrer teorier om folkelighedens forbandelse. Kølhalning af aktuelle tendenser i filmenes indhold kan tjene til bekræftelse af en generel kulturpesimisme.

Til gengæld findes især i USA den samme tendens også med modsat fortegn, kritikken af Hollywood som venstrefløjens førerbunker, f.eks. hos Hays Office (filmindustriens gamle selvrensning), Komiteen for Uamerikansk Virksomhed (kommunistjagten i 40-50'erne), Moral Majority og lignende aktuelle protestbevægelser m.fl. I bogen "The View from Sunset Boulevard" (1979) plæder Ben Stein for synspunktet og "beviser" statistisk, at Hollywood - endda dets TV-serier - ligger langt til venstre for den gennemsnitlige amerikaner. I Danmark føjede Erhard Jacobsen alen til sit image med påstan-

den om, at *Dallas* var anti-amerikansk propaganda.

Er alt så bare relativt? Næh, alt er snarere ved det gamle. Familiens ve og vel har ligget filmen stærkt på sinde siden de første fortællende strimler, og de sidste par hundrede års teater og litteratur har delt interessen. Vel ikke mindst fordi familien nu engang i vort samfund er ramme for de forhold, som kunsten - i bred forstand - deler sit publikums forkærlighed for, de intime relationer mellem mennesker, de nære værdier, som i sidste ende vinder kampen over universets erobring, når livets mening skal gøres op.

Det har inden for kvindeforskningen af født teorier om fiktionen som primært et kvindeligt univers, idet kvinderne traditionelt prioriterer og varetager de nære relationer. Melodrama og lystspil med fokus på parforholdets trængsler og finurligheder har været filmens mest populære genrer, hvor melodramaet endda - nedladende - er blevet kaldt "damefilm". Men melodramaet har været nede i en bølgedal de seneste 20-25 år, mens kønsrollerne har været til debat og kvinderne har vundet stærkere fodfæste på arbejdsmarkedet. De sociale forandringer har påvirket familien og må også påvirke film om familien.

Så alt er altså ikke bare ved det gamle. Det kan være nærliggende at se melodramaets nedtur og actionfilmens opgang i 70'erne som udtryk for ændringer i familien og arbejdsmarkedet: universets erobring, det uadvendte mandlige univers blev opprioriteret, også af kvinderne. Hænger de aktuelle familiefilms succes da ikke også sammen med sociale ændringer, hvor kvinderne igen skal være hjemmegående?

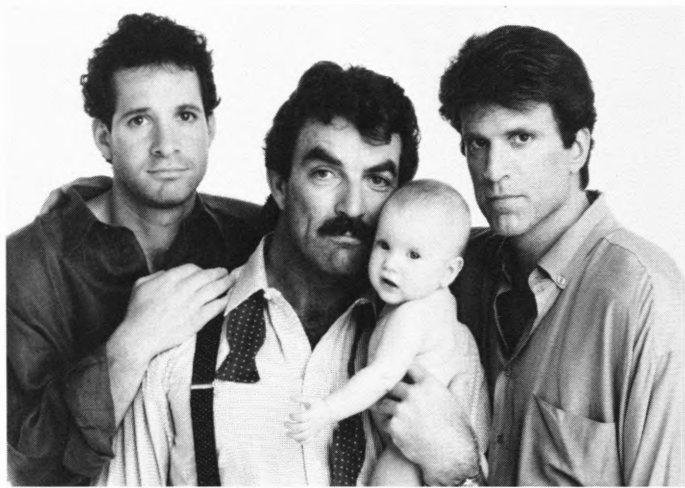
Måske. Men måske er det slet ikke pointen i filmene. Tolkningen går ud fra at der er tale



om noget nyt, en ændring. Men hvor ligger ændringen? Far-mor-børn er jo ikke noget nyt, blot er familien bundet til hjemmet, mens biografbesøg de sidste 20-30 år er kommet til at ligge stadigt fjernere fra hjemmet. Når melodramaet takkede af i stedet for at tage ændringerne i kønsrollerne op, så var det ikke fordi genren var forbenet og ikke kunne rumme det nye. Faktisk havde den netop i vid udstrækning drejet sig om kvindens ligestilling og alt det der i 40'erne og 50'erne. Dengang havde den også et voksent kvindepublikum. Men det publikum forsvandt - blev hjemme - mens universets erobring blev overladt til teenagere. Nu har filmpublikummet igen ændret sig, og det er noget filmene og deres finansielle og kunstneriske bagmænd tager sig meget nær. Så de aktuelle temaer har i hvert fald også - og måske mest - baggrund i ændringer i publikums sammensætning.

Publikum og video

Hvor gik Nora hen, da hun gik ud? Da melodramaet forsvandt fra biografernes lærreder, gik det til TV, for dets publikum var gået samme vej. Det var netop familien, biografernes hidtidige familiepublikum, der blev hjemme, så familiefilmen gjorde det også, både den om familien og den rettet til familien. Familiefilmen har på den måde slet ikke været fraværende, den skiftede blot kanal og blev til TV-film og serier.



Biograffilmen specialiserede sig så efter de resterende publikumsgrupper, teenagere og folk med højere uddannelse og indtægt, altså dem, der kan og vil betale for at se filmene, før de eventuelt engang ad åre dukker op på skærmen midt i moster Anes kaffeslabberads.

Men så skete det at videomaskinen kom på plads under TV'et, hvor der før havde været så tomt. Og foran vidunderet sad familien indtil børnene blev smidt i seng, og derefter de voksne for sig selv. De opdagede med videoforhandlernes hjælp, hvad de var gået glip af, og på mindre end ti år kom biograffilmen op på at tjene lige så meget på video, som den gør i biografen, delt 40/40 med de resterende 20% fra salg til abonnement-TV, almindeligt TV og andet.

Og det til trods for at de nye film, som man netop kan leje på video, slet ikke har været rettet mod TV's publikum. Som konsekvens af biografpublikummets ændring havde filmindustrien satset massivt på masser af billige teenagefilm - fra film om teenagere til gysere, action og farcer ligeledes for teenagere - samt nogle enormt dyre blockbusters for det samlede publikum, og et vist mål af mellemdyre problemfilm for det voksne, kritiske publikum. Resultatet var, at omkring 20% af filmene betalte for hele showet, nemlig nogle af de billigste, der næsten ikke kunne tabe penge, og nogle af de dyreste, som fik fat i næsten hele det samlede publikum.

Med nogle enkelte, markante undtagelser blev det stort set de samme film, som blev kæmpesucceser i biografen og på video. Det hænger bl.a. sammen med lanceringsmønstret. Presseomtalen og de store reklamekampagner ligger på biografpremieren, og filmens skæbne i biografen afgør både pris og salgsindsats, når filmen skal ud på video et halvt år senere. Publikumsforhåndskendskab er den vigtigste afsætningsfaktor, så videoudlejningen nyder derfor godt af biografpremieren, og en del film sættes nu alene op i biografen for at sikre omtale med henblik på det kommende videopublikum.

Coline Serreaus *Tre mand frem for en baby* (t.v.) blev en kæmpesucces i Frankrig med 4,5 millioner tilskuere og 100 mio Fr. i kassen. Filmen gik skidt i USA, men Disney forsøgte sig med en remake, *Tre mand og en baby* (t.h.). Den skulle have været instrueret af Serreau, hun blev dog erstattet af TV-skuespilleren Leonard Nimoy, som tilføjede det franske sukkerstads en dosis amerikans dåsekomik. Og med billige ministjerner - til gengæld tre af dem, komikeren Steve Guttenberg og TV-stjerne Tom Selleck og Ted Danson - samt en baby, der heller ikke fik Oscar, indspillede filmen 80 mio dollars og endte som nr. 2 på 1987's hitliste, efter *Frækkere end politiet* tillader 2 med 80,8 mio. Danson er ligesom et andet Disney-succesnavn, Shelley Long, kendt fra TV-komedien *Sams bar* - TV-navne er i højere kurs hos videos familiepublikum end i biografen, men denne gang blev det altså lokket i byen.

Hvem sendte storken (næste side) med Diane Keaton & baby gik til gengæld bedst på video. Den indspillede 10 mio dollars i biografen. *Farligt begær* (60 mio) er blevet tolket som ideologisk forsvar for kernefamilien i form af thrillerens advarende hold-dig-på-måtten-ellers...!

Det mønster har levet højt på den fornyede interesse for ny biograffilm som video har skabt. Det har sikret, at biografsucceserne også blev videosucceser, men det kan jo også medføre, at fiaskoerne bliver ved med at være fiaskoer, selv om de måske kunne have fundet et andet publikum på video. Det er der enkelte, der faktisk har gjort (de markante undtagelser), f.eks. *Fars fede ferie*, hvis videosucces affødte fortsættelsen *Fars frygtelige feriedage*. Men tendensen til at fiaskoerne fortsatte på video blev delvis skjult af video-boom'et, hvor efterspørgslen gav selv de mest håbløse strimler chancen for at finde et lille men tilstrækkeligt publikum. Mens kun 20% af filmene giver omsætning i biografen, gjaldt det en overgang op til 80% på video. Det tal er nu faldet til under 50, markedet er ved at være mættet, og publikum er blevet mere krævende. Og så kan man formode, at

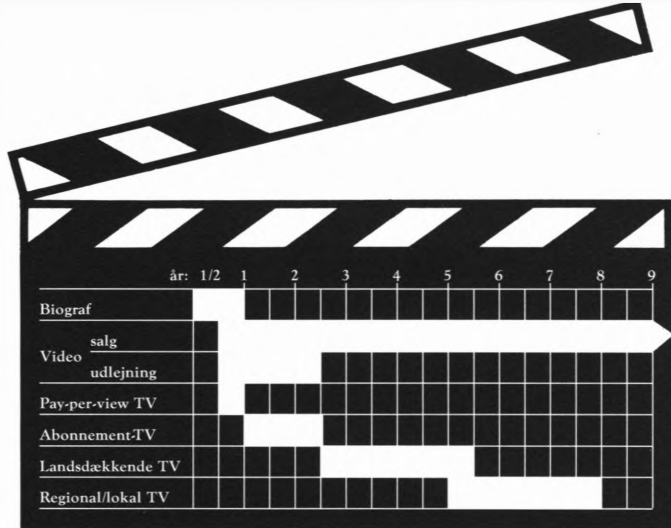
det vil kræve samme slags film som dengang familierne gik i biografen.

Det kan jo så gå hen og blive nok en sten om halsen på biograferne. Men det kan også gå lige modsat. I USA steg besøgstallet 6% i 1987, og i Danmark med beskedne 93.000 af ialt 11,45 millioner, men alligevel. Amerikanske filmforretningsfolk mener, at video (og abonnement-TV med nye film) har øget interessen for rigtige film - modsat TV's - og også for at se film rigtigt, i en biograf. Måske er det ønsketænkning, men antallet af lærreder stiger i USA (der var 22.000 i 1987), og stadig flere biografer bygges om fra multibiografernes små hundehuse til luksussale med stort lærred, dolby-stereo og sådan noget. Det samme er ved at ske i flere københavnske biografer.

Småbørn og sex

Nogle af de store amerikanske filmselskaber er også i gang med at indrette sig på de nye toner. Hvor håbet om jackpot i form af den store årlige blockbustersucces i mange år har dikteret selskabernes politik og presset gennemsnitsprisen for en amerikansk film op på 19 millioner dollars i 1987, er man nu på vej mod flere billigere og mere gennemarbejdede film (antallet nåede i 1987 op på over 500, det største siden storhedstiden i 40'erne). Englænderen David Puttnam lancerede den politik, da han blev chef for Columbia Pictures, og selv om han hurtigt røg ud igen, så har de gode erfaringer fra den engelske vægt på grundigt forarbejde nok gjort indtryk. Men det er først og fremmest hos den nye ledelse af Disney-selskabet, at det er slået igennem.

Disney var, først med tegnefilmene og siden med folkekomedierne, familieselskabet frem for nogen. Det gav bagslag, da teenagere og kritiske voksne blev primærpublikum, og først i midten af 80'erne kom Disney igen, nu skjult i navnet Touchstone, med vellavede, succesfulde og relativt billige film, f.eks. *Helt på spanden i Beverly Hills*, *Enormt heldigt*, *Øjne i natten*, 1987's kæmpehit *Tre mand*



og en baby og 1988s *Good Morning Vietnam* (en komedie, der snart får dansk premiere).

I modsætning til de øvrige selskaber, der hidtil har satset på få kæmpehits og accepteret mange fiaskoer, prøver Disney med en fast gruppe af dygtige folk at sikre, at hver enkelt film giver overskud, ikke nødvendigvis stort men nok. Og det har næsten uden vaklen været resultatet, samtidig med at enkelte af de billige film har opnået den store succes, som ellers er forbeholdt blockbusters.

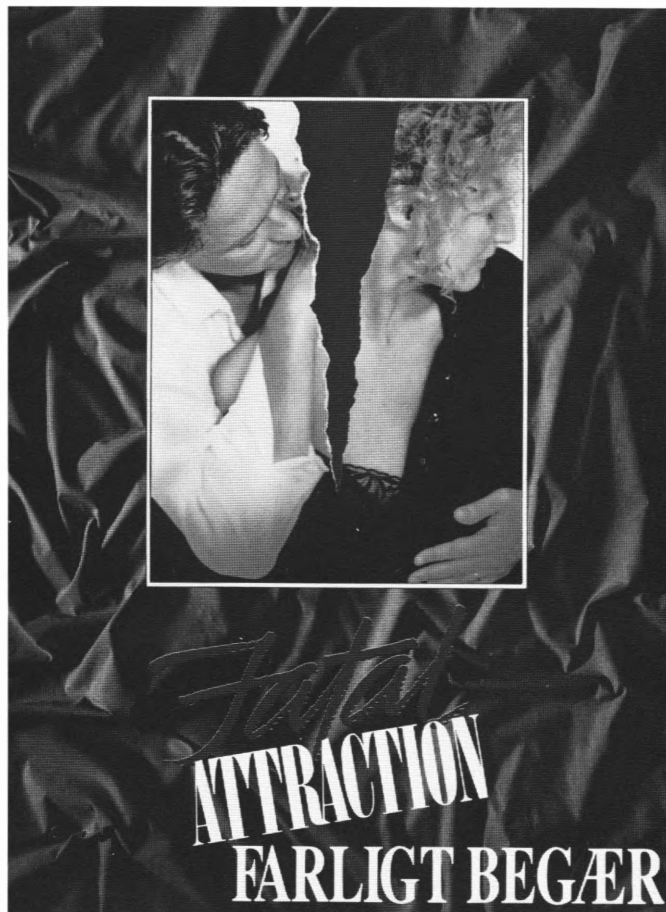
Det resultat skyldes ikke mindst filmenes præcise målgruppe, hverken kun teenagere eller kun voksne men netop familiepublikummet, som var Disneys gamle fundament og hvor man nu i nye gevandter og med et godt øje til video atter har fået tag i det. Disney laver også som det første store selskab programmer direkte til video og var i sin tid blandt de første filmselskaber, der "nedlod" sig til at producere direkte for TV.

Også de øvrige selskaber laver familiefilm for tiden, men ikke så konsekvent og heller ikke altid med samme held. F.eks. havde *Hvem sendte storken* med Diane Keaton samme potentiale som *Tre mand og en baby*, men MGM/UA troede ikke selv på dens biografmuligheder og satsede først og fremmest på småbørnsfamilien hjemme foran videoen –

som så også blev stedet, hvor den fandt et stort publikum.

Familiefilmens succes skal ses på baggrund af de hidtil dominerende film for enten kun teenagere eller kun voksne. Disse film udgør stadig det største antal men er ikke blandt de største succeser, som foruden familiefilmene tæller en række film, der når begge publikumsgrupper på én gang, f.eks. *Platoon*, *De uovervindelige*, *Farligt begær*, *Dødbringende våben*. Især de to sidstnævnte har yderligere haft held til at interessere både kvinder og mænd, og sådanne film står også stærkt på video, når familiefilmene er afviklet og børnene sendt i seng. Den situation er også del af baggrunden for de senere års film om sex (uden porno) - sex og småbørn ligger jo ligesom i forlængelse af hinanden, set fra forældrenes synsvinkel. F.eks. blev *9 1/2 uge* lavet med videopublikummet for øje og først i sidste øjeblik blev det besluttet at give biografpremieren en kraftig opbakning.

Disse nye tendenser ligger fjernt fra det eventyrunivers, som først og fremmest Steven Spielberg har haft succes med. Det ser nu ud til at være passé, måske bl.a. på grund af TV-serierne, hans egen *Amazing Stories* samt efterligninger, som malkede det til det yderste. Ingen af de film, han har produceret



eller instrueret de sidste par år har blot tjent sig hjem i USA. Hans tidligere så skudsikre navn har lige nu samme klang som Disneys - den Disney, som både han selv og andre har set ham som arvtager til - og han kan jo ikke så let som Disney-selskabet bare udsende sine film under pseudonym.

Da video kom frem blev det betragtet med samme fjendtlighed af filmindustrien som oprindelig TV. Modstanden mod TV bundede væsentligst i, at det ikke lykkedes at erobre mediet, hvad man faktisk prøvede på. Og overfor video prøvede man først at sikre sig afgifter fra hardwarefabrikanterne for hjemmekopieringen af film fra TV - det var Disney, der førte retssagen mod Sony. Da det ikke lykkedes, gik filmselskaberne ind i videoudlejning og nu har de klaret det, som ikke gik i TV. De har både organisatorisk og som programleverandører sat sig på det amerikanske såvel som det internationale videomarked. Derfor er det ikke så underligt, at video nu betragtes som en allieret, og at filmselskaberne med Disney i spidsen prøver at indrette produktionen nok så meget efter videos som efter biografens publikum.

Da videoen holdt sit indtog i de små hjem, blev den bl.a. brugt som babysitter af forældrene. Nu ser det ud til at den kan bringe baby til ære og værdighed igen, om ikke andet så pr. fjernbetjening. Indtil man bliver træt af det og vil se en film rigtigt. I biografen.

Den er måske nok ulidelig let, men til gengæld er den lang!

af Maren Pust

Tilværelsens *ulidelige Lethed* er som bekendt baseret på Milan Kunderas bog af samme navn. Og det gør ikke hverken film eller bog ringere. For en gangs skyld har vi her et eksempel på to individuelle værker i to individuelle medier, der supplerer hinanden og gør det godt. Den spinkle konstruktion, som Kundera bruger som narrativ ramme for sine filosofiske betragtninger, bliver i Philip Kaufmans film til en beretning om kærlighed og erotik i mange variationer. De filosofiske og eksistentielle overvejelser, som Kundera gør sig, er knap så udtalte i filmen, men der er ikke lukket af for muligheden for at læse dem ind i den.

Filmen er først og fremmest smuk - nærmest balletagtig - i sin rytme, koreografi og harmoniske billedkomposition. Flere af de erotiske scener er ganske enkelt slik for øjet - og er man så heldig at have Kunderas bog frisk i erindringen, kan man med fordel komme i hu, hvilke overvejelser han gør sig m.h.t. lethed og tyngde i forhold til åbne og lukkede øjne under samlejet - alt imens man nyder de smukke billeder.

Filmens (som bogens) titel antyder jo, at lethed er ulidelig. Og som argument herfor tages udgangspunkt i de tre hovedpersoners indre motiver for deres handlinger. Vi præsenteres først for den letlevende læge, Tomas, i hvis mund påbudet "tag tøjet af!" ikke nødvendigvis er ensbetydende med en efterfølgende helbredsundersøgelse. Tomas' yndlingselskerinde, Sabina, giver ikke et verbalt tegn, når hun synes, det er på tide at lege doktor - hun tager sin bedstefars gamle bowlerhat på og ser sig i spejlet. De har meget tilfælles de to; begge er de mere eller mindre selvvalgt på evig rejse. Han fra kvinde-favn til kvindefavn, hun mere bogstaveligt fra det ene geografiske sted til det andet. De er begge præget af en sær blanding af ro og rastløshed. "Indre splittelse" råber Sabinas forkærlighed for spejle til os, men hun siger det også selv i ord og handling - sidstnævnte i høj grad endda. Selvom hun verbalt giver udtryk for en accept af Tomas' dobbeltliv, tager hun hævn, da hun opdager hans hurtige kig på uret midt i et af deres sofistikerede knald. Det er kun muligt for hende, fordi





hun placerer sig i to roller. Som tilskuer overvåger hun i spejlet deres fælles præstation. Uden at skele til at hun i virkeligheden afslører sig selv som værende lige så halvhjertet som han, stjæler hun hans ene strømpe for siden at bruge den til at kompromittere ham overfor hans indtil da intetanende kone. Tereza er i modsætning til de to nogenlunde helstøbt, desuden er hun i ordets bogstaveligste forstand Tomas' bedre halvdel. Hun personificerer dels hans samvittighed, dels hans længsel, og da hun på et tidspunkt forlader ham, må han følge efter, han kan ikke undvære hende. Tereza lever ikke hverken flagrende eller let - hun har sine indre mål og ønsker, som det er hende magtpåliggende at leve op til.

Ind imellem kan det være en anelse vanskeligt at se, hvad "ulidelig lethed" har med det hele at gøre. Det modsatte "ulidelig tyngde" er faktisk nemmere at få øje på. Godt nok er tonen i første halvdel af filmen legende let, men de beslutninger og valg, der hele tiden må gøres af Tomas, Sabina og Tereza er det næppe, og dog foretager de dem. Særlig muntert eller let forekommer det bestemt heller ikke, da vores hovedpersoner plus resten af deres hjemland, Tjekkoslovakiet, rendes over ende. Filmen viser russernes indtog i Prag '68. Den gør det flot - man fristes til at tænke for flot - ved at blande autentiske shots med konstruerede. Da filmen ellers ikke i udpræget grad lægger op til at være politisk, kan det undre, hvad dette storslåede sceneri skal gøre godt for. Der er ganske vist en pointe i hovedpersonernes henholdsvis "lette" og "tunge" reaktioner overfor det politiske spil, men dette står ikke i forhold til opbudet af tanks og statister - siden Cecil B. de Mille...

Hvis det før i tiden var i bogform, den vaskægte, utilslørede erotik skulle findes, er det i dette tilfælde lige omvendt. I bølgen af erotiske film (*Postbudet Ringer Altid To Gange*; 9 1/2 uge; *Blue Velvet* osv.) er *Tilværelsens ulidelige Lethed* endnu et bidrag. Milan Kunderas bog lægger nok op til muligheden, men gør ikke selv noget ud af den. Det gør fil-

men! Der gennemgås nærmest systematisk et repræsentativt udsnit af det erotiske spektrum. Vi ser en mand, der har et mere end normalt hengivent forhold til sin gris - en kvinde, der ustandseligt kysser sin hund - det teknisk perfekte samleje mellem mand og kvinde - det mindre velfunderede teknisk, men til gengæld passionerede coitus - to kvinders erotiske spil med et fotografiapparat i grænselandet mellem leg og alvor - det overgrebslignende, triste engangsknald mellem fremmede - for slet ikke at tale om striptease og meget andet godt. Det kan godt være, at der er forskel på "hvordan" og "hvad", når det drejer sig om identifikation, men der er noget for enhver, hvadenten man er kvinde eller mand - gift eller ugift.

"...Det vesterlandske menneske har fra den bogligt funderede teknologi erhvervet sig evnen til at handle uden at reagere. Fordelene ved fragmentering af jeget på denne måde ses hos kirurgen, der ville være ganske hjælpeløs, om han blev menneskeligt engageret i operationen. Vi har erhvervet os evnen til at udføre de allerfarligste samfundsforetagender med fuldkommen uengageret objektivitet..." Således skriver en af 60'ernes største profeter og medieanalytikere, Marshall McLuhan, han er underligt nok ikke så "in" for tiden. Det er ikke tilfældigt, at det netop er lægegerningen, der fremhæves både af McLuhan og filmen - med "filmen" mener jeg kunstarten generelt, for også andre end den omhandlede film bringer samme emne på bane, f.eks. Fons Rademakers' *Overgrebet*. Førhen var billedet af lægen et ganske andet. Han var en hyggelig men dog autoritær person, der herskede over liv og død på det kropslige plan, og som netop derfor også forventedes at have en særlig indsigt i sjælels mysterier. Tomas har indsigt i hjernen, for han er jo hjernekirurg, men sjælen får han ikke altid med. Vi ser ham save en mands hovedskal igennem og sy den sammen igen; bevægelserne muntert og rytmisk afstemt med orkestermusikken, der drøner nedem for vinduerne. Da Tomas senere på dagen skal køre hjem, står Tereza ved siden af bilen.

Hendes øjne, og de siges som bekendt at være sjælens spejl, beder indtrængende: "Tag mig med!", men han får hende ikke med.

Kundera lader Tereza reflektere over de små vink, tilværelsen byder på. For hende bliver, hvad andre måske ville kalde tilfældige sammentræf, til vigtige tegn. Det er f.eks. af betydning, synes hun, når det viser sig, at nummeret på Tomas' hotelværelse - 6 - er det tal, der angiver klokkeslettet for hendes fyraften. Kaufman tager Kunderas tråd op og får en fin ramme ud af Terezas 6-tal. Men allerede inden da får vi et lille "clue" om, hvilken betydning Tereza selv får i fortællingen. Tomas ser hende for første gang og fascineres af hende, da hendes hovedspring ned i et svømmebassin forårsager en bølge, som igen bliver årsag til, at et skvulpende skakbræt med brikker kæntrer, således at brikkerne vælter. De ligeledes skvulpende mænd, der omgiver brættet, ser måbende efter hendes fremadstræbende, målrettede skikkelse under vandet. Uden at ænse dem stiger hun op i den anden ende af bassinet og går ud. Mændene fortsætter, omend med nogen diskussion om hvor brikkerne stod, deres spil. For Tomas er spillet også igang. Han er dog lige så lidt herre over det, som de mandlige badenymfer - han er lige så ofte brik som spiller. Som en væltet skakbrik ligger han en dag på sit stueguld og svarer "ja", da Tereza frier til ham. Og som brik i det politiske spil sættes han skakmat, da han stilles overfor valget mellem at bringe et dementi af en kritisk artikel, han tidligere har skrevet samt at angive udgiveren - og hvis ikke så forlade sin stilling som læge. Tomas bliver vinduespudder. Men han befinder sig tilsyneladende godt i sin nye rolle. Han spiller sit eget lille spil videre: "Tag tøjet af", siger han til pampernes koner, hvis vinduer han er sat til at pudse - og konerne er mere end villige. Da Tereza imidlertid får begrundet mistanke om, at også hun vil blive udsat for politiske repressalier, overtaler hun Tomas til at de skal flytte fra byen.

Go West! - I ød parolen engang. Tomas og Tereza har prøvet så langt som Schweiz, og det var ingen succes. Så de nøjes med at tage ud på landet. Sabina kommer til gengæld helt til Amerika. Hun tilpasser sig tydeligvis glimrende; bliver på fornavn med "the US male", som i form af postbud bringer hende et brev med meddelelsen om en ulykke. En ulykke, der har betydet Tomas' og Terezas død - men heldigvis nåede de forinden at blive rigtig lykkelige begge to.

Tilværelsens ulidelige lethed

The Unbearable Lightness of Being. USA 1987. Saul Zaentz/Orion. Instr.: Philip Kaufman. Manus: Kaufman, Jean-Claude Carrière efter Milan Kunderas roman. Foto: Sven Nykvist. Klip: Walter Murch. Musik: Mark Adler. P-design: Pierre Guffroy. Medv: Daniel Day-Lewis (Tomas) Lena Olin (Sabina), Juliette Binoche (Tereza), Derek de Lint (Franz), Erland Josephson (Ambassadøren), Pavel Landovsky (Pavel), Donald Moffat (Overkirurgen), Stellan Skarsgård (Ingeniøren). Udl: Nordisk. 172 min. Prem: 22.4.1988.



De halvnøgne og de døde

Norman Mailer har filmatiseret sin egen kriminalroman

af Peter Schepelern

Norman Mailer har gennem det meste af sin lange karriere kæmpet en hidsig og aggressiv - men i det store og hele også sejrrig - kamp med litteraturen, selv om en ikke ringe portion kræfter er blevet spildt på rollen som provokatorisk kulturel vildbasse. Men han har også gennem alle disse år på en noget mere behersket måde bejlet til filmkunsten.

Som ganske ung student deltog han i 1941 i en MGM-konkurrence om en fremtid som manuskriptforfatter, men han vandt heldigvis ikke. I stedet gik han i hæren og gjorde Stillehavskrigen med. Efter det sensationelle gennembrud med debutromanen "De nøgne og de døde" blev han i 1949 inviteret til Hollywood, hvor han deltog i selskabslivet som nyt forfattergeni. Men hverken planerne om en filmatisering af bogen med Burt Lancaster eller manuskriptskrivning til Montgomery Clift blev til noget. Mailer var ikke typen, der kunne stille sit talent til råd-

dighed for en industriel virksomhed, og desuden var han at finde på kulturlivets venstrefløj, hvilket jo i disse år fik filmmogulene til at bæve. Men selv om han ikke kom til at gøre noget for Hollywood, fik opholdet betydning for ham. I de følgende år skrev han en Hollywoodroman, "The Deer Park" (1955), der er blandt de bedste af de bitre hævnbøger, filmbyen har inspireret frustrede forfattere til. Nogle år senere kom omsider en ideologisk vandkæmmet filmatisering af *De nøgne og de døde*. Uden Mailers analytiske grumhed indgik den i rækken af Korea-relaterede selvbekræftelser.

I 60'erne var Mailer inde i sin mest urolige og eksplosive periode og figurerede på avisforsiderne i skiftende roller som hustrumishandler, politisk demonstrant, kønsrolledebattør og borgmestercandidat. Typisk nok

forlod han den konventionelle romanform til fordel for journalistik og reportage. I den almindelige forvirring hængte han sig også på det avantgardistiske filmmiljø i New York City omkring skikkelser som Jonas Mekas, Bob Downey og Andy Warhol og lavede, med D.A. Pennebaker som professionelt holdpunkt, tre selvfinansierede *underground* film, *Wild 90*, *Beyond the Law* (begge 1968) og den mere ambitiøse *Maidstone* (optaget 1968, udsendt 1970, bogudgave 1971), historien om en præsidentkandidat (spillet af Mailer selv), der efterstræbes af en halvbroder (spillet af Rip Torn). Det var et forsøg på at bruge improvisation og *cinéma vérité*-metoder med Mailer som ekscentrisk centrum og udartede til et amatørisk kaos af dimensioner. I 70'erne kom den mere personlige end kildekritiske biografi om Marilyn Monroe (som Mailer aldrig havde truffet - efter sigende skal hun have udtalt: "One writer is enough for me"). Hans mesterlige

doku-roman om morderen Gary Gilmore, "The Executioner's Song", blev i 1982 udsendt som en todelt tv-film, baseret på Mailers eget manuskript, vist i Danmark i forkortet biografversion som *Manden der ville henrettes* og i komplet udgave af svensk tv. På samme tid kunne biografgængere også se Mailer (med sin kone nr. 6) i en lille rolle i Formans *Ragtime*, hvor han spiller arkitekten Stanford White. Men derefter brugte han sine kreative kræfter på at fuldføre den store Ægypten-fantasi, som han i årtier havde fablet om. "Ancient Evenings" udkom i 1983 og blev ikke The Great American Novel, som alle nationens forfattere traditionelt stræber mod, ikke engang Den Store Oldægyptiske Roman (for den har Thomas Mann jo allerede skrevet). Efter denne noget svagt funderede kolos skrev Mailer på kort tid en lille veloplagt kriminalroman, "Hårde drenge danser ikke", der opfyldte nogle forlagskontraktlige forpligtelser, men nok også skulle ses som forfatterens bevis for, at han skam stadig var fortællekunstens suveræne mester.

Og det er med dette beskedne værk, at han omsider har fået mulighed for at lave en professionel film - hvorved han slutter sig til det udvalgte selskab af forfattere, der har filmatiseret deres egen bog: Malraux med *Håbet*, Kazan med *Ordrede forhold*, Duras med *India Song* er de mest prominente fortilfælde. Oprindelig var filmen del i en aftale med Cannon Films om, at han skulle få lov at instruere mod til gengæld at skrive manus til Godards planlagte *King Lear*. Det sidste strandede på gemytternes uoverensstemmelse (Mailer hævder, at han opgav, da han opdagede at Godard end ikke gad læse stykket). Så måtte Godard selv skrive sin film, som nu er indgået i den klynge sene værker, der som en ufortjent straf hviler på Nybølgenes aldrende fans.

Hårde drenge danser ikke er en low budget produktion - det hele er ordnet for ca. 3 millioner dollars, som en almindelig Hollywood-produktion roligt fyrer af på pr-budgettet. Men det er fotografisk, scenografisk, skuespillermæssigt professionelt arbejde. Mekas sagde for nylig i forbindelse med Mailers 60'er-film: "He couldn't make a film about somebody else. He has to talk, he has to provoke. Without his presence he'd have to be a filmmaker and know the craft of cinema, which he doesn't". Men faktisk er Mailers amatørstatus forbløffende lidt mærkbar på resultatet. I et essay om erfaringerne med *Maidstone*, "A Course in Film-Making" fra 1971, fremsætter Mailer den påstand, at "film is a phenomenon whose resemblance to death has been ignored for too long". Og i forbindelse med den nye film fremhæver han det morderiske ved sexakten: "When one person is more murderous than the other in the act of love, they are left, male or female, with an intolerable ten-



Herover Norman Mailer. T.v. Isabella Rossellini. Yderst t.v. Ryan O'Neal, Debra Sandlund og Clarence Williams III.

sion that keeps one from real satisfaction", for når alt kommer til alt er det samme ting: "Fucking is penetration, murder is penetration".

Hans film er da også først og fremmest en visualisering og dramatisering af disse særegne Mailer'ske filosofismer, behændigt formet som en film noir-pastiche. I traditionen fra genrens klassikere er den mandlige hovedpersonens *voice over* den samlede komponent i en historie - temmelig kompliceret med flere lag af flashbacks - om morderiske intriger og fatale kvinder, hvis kynisme synes at være en side af deres glubske, destruktive drifter. Det er seksualitetens utålelige vægt, der tynger personerne ned i dybet, de fleste helt ned på moderhavets bund.

Det hele er en dunkel intrige omkring en kokainhandel, som skal gøre en håndfuld fordærvede og grådige mennesker rige, et væv af sex og mord, et kig på de halvnøgne og de døde: Der er dekapiterede kvindelig, afhuggede hoveder, løsslupne orgier, skæbnesvangre gensyn, bare bryster i natten og

buldrende brænding der slår ind på vores nødstedte forfatterhelts strandvilla i Provincetown, Massachusetts, mens han desperat prøver at få klarhed over, hvad det var der skete hin uhyggelige nat, hvor han vågnede op med hukommelsestab og fandt sit bilsæde oversølet med blod og en frisklavet tatoivering på armen med navnet på den tabte elskede. Blodet flyder rigeligt: Jessica myrder Lonnie, Patty myrder Jessica, Madeleine myrder Regency, og Wadley ekspederer både Patty, to hoodlums - og Wadley. Men antyder kun det makabre. "My idea of film noir is that you have quirky, interesting villains, and a kind of odd, semi-tongue-in-cheek attitude toward the plot. You can never quite tell if the moviemakers are serious or not about the plot. That's crucial to film noir" har instruktøren fortalt. Genren tjener ham som en udmærket vehikel for hans tematik, en fin undskyldning for et plot som han utvivlsomt tager helt alvorligt, og i betragtning af i hvor høj grad det ellers altid har ligget Mailer på sinde at lave "Advertisement for Myself", er det en overraskende behersket film, som med god kontrol og udmærket personinstruktion afvikler sin historie. Efter et halvt århundredes tilløb blev det omsider til en rigtig "film by Norman Mailer".

Hårde drenge danser ikke

Tough Guys Don't Dance. USA 1987. Cannon Films. Prod.: Menahem Golan, Yoram Globus, Francis Coppola. Instr.: Norman Mailer. Manus: Mailer efter egen roman. Foto: John Bailey. Klip: Deborah McDermott. Musik: Angelo Badalamenti. Medv.: Ryan O'Neal (Tim Madden), Debra Sandlund (Patty Lareine), Isabella Rossellini (Madeleine), Wings Hauser (politichef Regency), Francis Fisher (Jessica), Patrick Sullivan (Lonnie), Lawrence Tierney (Maddens far).

Udl: A B Collection. 108 min.

En dag vil der gro vinger ud

Vanvid og romantik i Werner Herzogs nye film

af Steen Salomonsen

I nde i Werner Herzogs hjerte bor der en lærkeromantisk sjæl. Herzog er ligefrem blevet karakteriseret - af Brigitte Peuckner i en antologi om de nye tyske instruktører - som vor tids dybeste og mest sande arvtager af den romantiske tradition.

Det kan godt være, at Herzog ikke selv vil stå ved dette verdensbillede, som for en rationalistisk tidsalder må forekomme fjernt og i egentlig forstand frygteligt naivt. Men hvor mange gange har man imidlertid ikke set personer i hans film glane ud mod en storslået natur, forstenede og hypnotiserede over denne guddommelige fylde (efter sigende hypnotiserede Herzog rent faktisk de medvirkende i *Herz aus Glas*). Også titelpersonen i Herzogs nye film, den brasilianske bandit Cobra Verde, fører sig frem i overensstemmelse med en kosmisk vision. I en kort drømmeagtig scene ser man ham stå i vand til livet, gennemstrømmet af solens stråler, så himmel og hav flyder omkring den menneskelige lidenhed. Et motiv, der kunne være hentet fra 1800-tallets maler Caspar David Friedrich, og som i reneste form udtrykker den romantiske vision om overskridelse og enhed: ideen om det grænseløse jeg, der bliver ét med universet; individualiteten fremmet til en slags absolut bevidsthed, hvori det dualistiske skel mellem tingene og ånden forenes.

Herzog sværmer for personer, ekstreme individualiteter, der ligeledes har romantisk langbund: Den primitive, naturfolket - de australske Aborigines, som hans forrige film, *De grønne myrer* handler om; den ægte naive (Kaspar Hauser, Stroszek), i hvis rene umiddelbarhed, Herzog finder en uudgrundelig visdom, som er gået tabt i den pragmatiske virkelighed; og den lidenskabelige erobrere, eventyreren (Aguirre og Fitzcarrald), hvis imperialistiske vanvid ikke blot tændes af drømmen om magt og væld, men tager form som en vision. Og det stænk af vanvid, der er over en del af Herzogs film fremtræder i forlængelse af disse portrætter også som en ægte drømmerisk vision, for så vidt hans afsøgning af fortiden og fjerne egne er det reneste udtryk for en dynamisk kraft, - det den romantiske filosof Fichte kaldte for "Sehnen": "en længsel, en higen efter at gå hen imod noget helt ukendt, hvis åbenbarelse udelukkende sker ved et behov,

en uro i sindet, et tomrum, som stræber efter at blive udfyldt".

Hans nye figur, som spilles af Klaus Kinski, spænder over hele registret. Cobra Verde er en oprører, en eventyrer, en drømmer og en visionær. Som enfoldig bandit, forledes han med noget af den naives oprindelig-hed, og som imperialistisk bannerfører på udflugt i det fremmede, genkender man erobreren i ham. Filmen følger ham fra han kjortelklædt og barfodet træder ind i handlingen til den bitre ende, da han år senere strander i Afrika som slavehandler, hvor han - som de andre af Herzogs helte - bukker under. Det er et veritabelt hamskifte, personen tilsyneladende viljeløst foretager, og det er et lige så veritabelt fald i romantisk forstand han gennemløber, således ansættes han på et tidspunkt som slaverøgt af en plantageejer, der er uvidende om hans identitet, hvilket Cobra Verde kvitterer for ved at gøre dennes tre døtre gravide. Straffen herfor, som herrefolket udtænker i hemmelighed, er udstationeringen i Afrika, hvor en sindssyg konge regerer og hvorfra ingen hvid mand indtil videre har overlevet. Sandsynligheden for at Cobra Verde skal klare sig er minimal. Men skulle det lykkes i kraft af hans frygtede kamp-evner, så kan han til gengæld og med gode penge i udsigt, genoplive slavehandlen - et hendøende erhverv, viser det sig.

I Herzogs univers skal denne straf givetvis forstås som verdenens raffinerede hævn over den ophøjede individualitet. For den er ensbetydende med verdsliggørelse og hermed det afgørende fald. Cobra Verde bliver soldat, hans handlinger kommer til at tjene klare formål. Således involveret og for at overleve, hjælper han den gale konges lige så gale bror til tronen uden at det bringer noget videre nyt. Han er på den måde fortabt, og selvom han til sidst tager sit gode tøj og atter begiver sig barfodet af sted så er det for sent. I det sidste billede ser man ham flå i tøjret til en båd i et forgæves forsøg på at søsætte den: Udmattet (og døende?) falder han om i havets brænding og bagved ser man en forkrøblet indfødt kravle henimod ham i et

af filmens mest prægnante billeder: Det sekulariserede menneske som ynkelig tragedie; og samtidig, det krybende menneske, bundet til jorden, - slaven, der ud af herrens undergang måske vil rejse sig, som filmens afsluttende tekst stiller i udsigt; slaverne vil blive frie og "gro vinger til", står der. En enkelt skæbne og en vision visualiseret stærkt, smukt og ikke så lidt ubehageligt.

Til denne skæbnehistorie kommer så fremstillingen, der godt kan forvirre. For skønt Herzog her fortæller en klart afrundet historie om en - vistnok - legendarisk brasiliansk cangaceiro (som Herzog så videre har svejst sammen med hovedpersonen, Francisco Manoel da Silva, fra Bruce Chatwin's roman, "Viceroy of Ouidah", som filmen baserer sig på), så er det bestemt ikke en klassisk spundet historie, der her formidles, og hvortil hører en klart afgrænset fiktionsverden, - en verden, der sætter nogle grundlæggende fysiske rammer for personernes handlinger, og hermed de temaer, som opstår heraf. Forløbet er derimod springende; det er lidt sværmerisk fortalt således, at det bliver uklart, hvad der egentlig begrunder historien og hovedpersonens gøren, hvilket straks erindrer om, at der ligesom er to aktører, eller snarere to systemer hos Herzog, der sættes op imod hinanden og slås om herredømmet. Der er denne ekstreme individualitet, der handler ud fra sine egne drømmeriske forudsætninger, og der er så denne verden omkring ham. Snart er det personen, der handler, og snart er det verdenen, der svarer igen, men ikke altid på samme niveau, for i Herzogs billeder får denne påtrængende verden også en hel selvstændig status og gør hermed opmærksom på de andre kræfter, universet er gennemstrømmet af end de fysiske, viljen, handlingen og fornuften.

Den franske filosof Gilles Deleuze, hvis originale filmæstetik Kosmoramas læsere allerede er blevet introduceret for (Niels Aage Nielsens artikel om "Tidens synlighed", Kosmorama nr. 177) karakteriserer Herzog som metafysiker. Ja, Herzog er den mest metafysiske instruktør, hvilket er en karakteristisk, der egentlig går godt i spænd med den romantiske: der er altid en nærmest ekstrem overført betydning på spil i Herzogs film, hvilket i sig selv ganske bryder med de metafysiske rammer, vi normalt forventer holder

fiktionens verden sammen. Men det er som en usynlig tråd, der kommer udefra er vævet ind, som splitter filmen mellem dens forskellige instanser. Der er altså individet og verden; en person, der tilsyneladende er reel nok, og en verden, som er bizar og desuden forlenet med en dokumentarisk "ægtthed", som netop gør den påtrængende og med slaveriet som emne, tillige gør vedkommende og engagerende. En verden, der således træder frem, men som personen reagerer bemærkelsesværdigt indifferent overfor, selv om han med sin indledningsvise messiasagtige fremtoning ellers lige netop ligner manden, der ville kunne gøre en ende på undertrykkelsen omkring ham. Men forbindelsen her imellem er ikke reel. Når Cobra Verde taler om slaveri, så hengiver han sig til abstraktionen, - "slaveriet er blevet i menneskets hjerte", siger han - selv om der bliver spurgt til det faktiske slaveri. Normalt ville man kalde dette for symbolik eller en allegori (slaven som symbol for en menneskets indre trældom o.l.), dvs. at det konkrete element med fortolkningen erstattes med et andet som er indholdet og som sådan det egentlige. Men hos Herzog fungerer det anderledes fordi begge niveauer er til stede *samtidigt*. Der er på den måde en konkret virkelighed og en drømmerisk, for ikke at sige sværmerisk dimension hos Herzog, der sidestilles hvorved alting kan betyde noget andet uden at ophøre med at være det samme, hvilket åbner mod det grænseløse; ånden er virkelig i verden og ud af handlingens konkrete indhold tændes visionen.

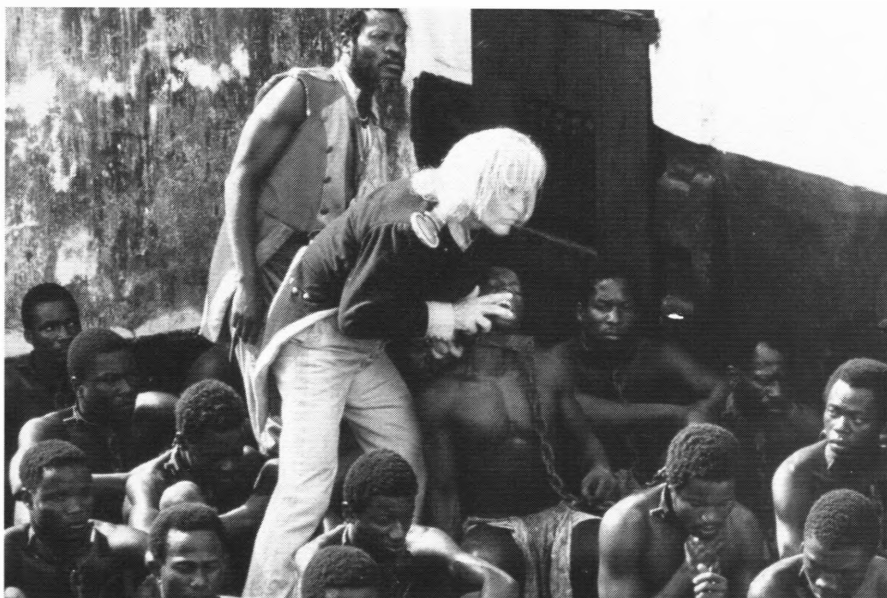
Denne higen og søgen mod den dybe grænseoverskridende enhedsfølelse synes i en vis grad at være Herzogs filmiske projekt. Og selv om hans personer bukker under, så er det ikke den rene desillusion: slaven skal gro vinger til. Filmens allersidste scene viser en flok glade negerpiger, der danser og smiler ud til kameraet, tilsyneladende uberørte i enhver henseende. Og denne direkte henvendelse, det spontane udtryk, er måske en forsikring om, at det en dag vitterligt skal lykkes; en dag vil der vitterligt gro vinger ud, mennesket vil lette fra det globale barbari, som verden identificeres med hos Herzog i denne film, og mærke suset, den ægte passion, så stærkt, at både sexualiteten og kunsten bliver overflødig.

Indtil videre er der imidlertid blot visionen, så det ender nok med, at Herzog laver endnu en film.

Brigitte Peuckners artikel om Herzog står i antologien *New German Filmmakers*, redigeret af Klaus Philips (Frederick Ungar Publishing Co., New York 1984); Gilles Deleuze's kommentarer til Herzog står i *L'image-mouvement* (Les Éditions de Minuit, Paris 1983).

Cobra Verde

Cobra Verde. BRD-Ghana 1988. Instr. & Manus: Werner Herzog efter Bruce Chatwins "The Viceroy of Ouidah". Foto: Viktor Ruzicka, Thomas Mauch. Kl: Maximiliane Mainka. Musik: Popol Vuh. P-design: Fabrizio Carola. Medv: Klaus Kinski (Francisco Manuel da Silva, Kong Ampaw (Taparica), Jose Lewgoy (Don Octavio Coutinho), Udl: Warner-Metronome. 110 min. 1.7.1988



Cobra Verde (Klaus Kinski) som slavehandler for brasilianske plantageejere, general for en sindssyg stammehøvdinges kvindehær, og i det endelige nederlag.



Medea og manden i muddergroften

Lars von Triers TV-produktion udløste i pressen en heftig debat. Anmelderne ned-sablede den, Christian Braad Thomsen hyl-dede den, og Elsa Gress himlede op om Dreyers misbrugte ånd. Når man lader en postmoderne instruktør frit fortolke et manuskript af en hyldet mester som Dreyer (der i øvrigt ikke selv var særlig hyldet her-hjemme, da han lavede film) kan man ikke undgå at provokere akademikerne.

Dreyer var selv en fornyer og overbevist om instruktørens auteurrolle. Han veg ikke tilbage for at bruge allerede skrevne drama-er, som han så tilførte sine egne fortolkning-er. Det var ikke så meget indholdet, som formen, instruktøren gav det, der skabte det kunstneriske værk.

Ligesom Trier påstår telepatiske at have fået Dreyers accept af filmen, således påstod Dreyer, at Euripides havde givet ham frie hænder. I et interview i Cahiers du Cinéma siger han: "Medea er meget filmisk, og jeg behandler stykket meget frit. Jeg har nemlig

af Cassandra Wellendorf

bedt hr. Euripides om at give mig frie hæn-der, og det har han ikke spor imod." Som Dreyer frit har fortolket Euripides således har Trier frit fortolket Dreyer.

Triers fortolkning af Dreyers manuskript

Den væsentligste forskel på Dreyers ma-nuskript og Triers produktion er valget af lo-cations. Dreyer ville indspille næsten alle scenerne indendørs, mens Trier for at få større visuelle muligheder lader dem foregå udendørs, under jorden eller blandt flagren-de lagener.

Han flytter tragedien fra Korinth til Nor-den, derfor fremstilles Medea hverken, som hos Euripides, som Solens datter, eller, som hos Dreyer, som en almindelig kvinde. Der trækkes på den nordiske mytologi, og hun vises som en bryggende mosekone og en

norre, der væver skæbnens tråd. Hendes element er vandet som kameraet fortæller os i starten, da det dukker ned i vandet og ind i hendes tragedie. Overalt mærkes hendes trolddomskraft, hendes evne til at stramme nettet om de personer, over hvem hun øn-sker hævn. Kvinderne er filmens magtfigu-rer. Rundt om dem står mændene ynkelige og angste, afhængige som de er af kvindens evne til at føde børn. Både Jason, Kreon og Aigeus behøver en slægt, gennem hvilken de kan sikres evigt liv.

De to køn adskilles i billederne af tåge, la-gener, vand eller døre.

This town ain't big enough for the two of us

Glauce repræsenterer den sociale magt, Medea den sexuelle. Hermed trækkes Jasons konflikt frem i forgrunden, når han skal væl-ge mellem disse to poler. Et tema, der også var kernen i Dreyerfilmen *Præsteenken*, som Trier henviser til med en ægte metavæv, der



bare står og "verfremder" i regn og sol. Her skulle en ny ung præst vælge mellem en sexuelt tiltrækkende ung kvinde og den gamle præsteenkes sociale status.

Jason har indtil nu ligget og rodet i en mudderpøl og vil gerne stige op med Glaucen og blive hersker over riget. Samtidig er han fanget af sin egen krops seksualitet, visuelt vist ved, at han konstant bærer rundt på en oprejst stav, han i sørgmodige stunder kærtegner. "Hvad er dine ord til nymfen?" spørger Glaucen ham på bryllupsnatten. "At jeg vil behandle hende som en kvinde, den kvinde jeg elsker", svarer Jason. "Din dronning mener du", retter Glaucen ham. At blive anerkendt som mand og forenes med Glaucen ligger ikke umiddelbart inden for mulighedernes grænse. Kun hvis han helt frigør sig fra Medea og accepterer, at hun og deres fælles børn landsforvises.

Der er kun plads til én kvindelig magtfigur, og ved at påstå det, udtaler Glaucen sin egen dødsdom og påkalder sig Nemesis. Medea forgifter hende og Kreon, hvorefter hun hænger sine egne børn. Jason berøves sin manddom og mister sin forstand, da han konfronteres med de 2 hængte børn, symboler på hans egen kastration. Han omkommer i Medeas flagrende hår (via et associationsklip fra hendes flagrende hår til den bølgenede marehalm). Nornen har vævet færdigt, Manden, der prøvede at komme op af muddergrøften sank kun endnu dybere. Den ved Glaucens bud oprejste rå fristede ham, men det er Medea, der sidder bag råen til sidst. Ringen sluttet, puslespillet går op, billedsymbolerne henviser til hinanden og form og indhold smelter sammen.

En monokrom jernaldersump eller et abstrakt univers?

Netop formen i *Medea* er i pressen blevet så grueligt misforstået. Enten stemples billederne som grimme og grelle, eller også roses de for deres imponerende visualitet, der dog hævdes ingen sammenhæng med historien at have. Det Fri Aktuelt anmelder skriver,

at Lars von Trier ikke kan fortælle en historie i billeder, "fordi han er så optaget af at modbevis påstanden om, at moderne filmteknik stort set har gjort det umuligt at tage dårlige billeder". Hvis man har en smule billedsans, vil man se, at personernes følelser og dramatik ligger på billedsiden frem for i skuespillet. F.eks. lader Trier de mange heste, hunde og fugle udfolde al den dramatik personerne mangler i deres ageren. Personerne placeres ikke kun p.g.a. deres figurative status, der er en intention bag at skille Medea fra Jason af en væv, at placere Jason i muddret for Glaucens fødder, at lade Kong Kreon fare vild i tågen og at lade Medea og Aigeus kommunikere tværs over et vandløb.

I *Medea* har Trier, i stedet for at rynke på næsen af mediet, flirtet med videomediet. Han har optaget på video, overført til film og tilbage igen til video. Her har han så i redigeringen manipuleret med farverne, brugt chromakey effekter og lignende. Resultatet er imponerende. Scenen med den uheldige Medea, der ses på baggrund af sine sovende børn, der langsomt zoomes ind til et nærbillede, er genialt fundet på. Som i *Befrielsesbilleder* og i *Forbrydelsens element* foretrækker Trier de næsten monokrome farver. Han har holdt produktionen i dæmpede grønne eller brune nuancer og som kontrast hertil givet Medea stærkt blå overtoninger, når følelserne er hedest. I scenen mellem Medea og Jason på stranden placeres Medea på baggrund af blå klitter og Jason på baggrund af grønne bølger. De er adskilt i hver sit farveunivers. Da smider Medea først sin kappe, dernæst sig selv ind i Jasons grønne verden i et forsøg på at forføre ham. Forførelsen lykkes dog ikke og hun slås brutalt tilbage. (Dreyer havde lagt scenen indendørs og ladet personerne i verbale havssymboler minde deres elskov. Trier vælger at lade symbolerne fremstå visuelt og lade personerne tie.)

Triers farvebrug er åbenlyst inspireret af Dreyer, der dog aldrig selv fik lavet en farvefilm (*Medea* skulle være den første), men ikke desto mindre fik offentliggjort artikler om film og farver. Han fastholdt til stadighed, at

evnen til at abstrahere var en forudsætning for al kunstnerisk skaben.

"Den store kunstneriske oplevelse - farvemæssigt set - har filmen mulighed for at blive, når det er lykkedes den helt at frigøre sig naturalismens favntag (...) Først da kan farverne hjælpe spillefilmen til at få fodfæste i det abstraktes verden, der hidtil har været lukket for den."

Farveladen skulle kun bruges, når farverne virkelig var ladede med betydning.

Elsa Gress skriver i Politiken, at Dreyer bestemt ikke havde "en monokrom jernaldersump" for øje, da han ville lave farvefilmen *Medea*. Måske havde han ikke det, og hvad så? Trier vælger de monokrome farver, fordi de passer til hans tematik. Han formår at skabe et abstrakt univers hinsides naturalismen, og derved fremkommer et Trierkunstværk, der ikke har og heller ikke skal læne sig op af Dreyers intentioner.

At han så hylder Dreyer gennem diverse billede og skuespillercitater er jo bare en del af hans postmoderne særkende.

"Så tit har vi set græsset grønt og himlen blå, at vi sommetider ønskede for en gangs skyld at se himlen grøn og græsset blå, for så lå der måske en kunstners intention bag." (Dreyer).



Medea. TV-film Danmark 1988. Instr: Lars von Trier. Manus: Lars von Trier, Preben Thomsen efter Carl Th. Dreyers manus efter Euripides' tragedie. Foto: Sejr Brockmann. Scenografi: Ves Harper. Medv: Udo Kier (Jason), Kirsten Olesen (Medea), Henning Jensen (Kreon), Solbjørg Højfeldt (Ammen), Preben Lerdorff Rye (Pædagogen), Baard Ove (Aigeus), Ludmilla Glin-ska (Glaucen). DR TVT 28.3.1988, 75 min.

Cher

af Henrik Lundgren

Oscar-uddelingen er noget, man ser, fordi man elsker at hade det. Kan det blive endnu et nummer mere smagløst end sidste år? Er der et trick, de endnu ikke har prøvet? - I år fik vi de fem nominerede i én kategori sammen i en *split-screen*, så kunne vi følge deres ansigtsudtryk nøjagtig i det øjeblik, prisen blev fordelt. Skal vi regne med, at vi til næste år får dem i *play-back* og *slow-motion*, ligesom fra Wimbledon, så man i detaljer kan se, hvem der brister i gråd, og hvem der bliver euforisk af jubel?

Men mens man nu sad ved skærmen og elskede at hade, var der unægtelig et par momenter, som gav lidt mere. Først og fremmest overrækkelsen af dette års Oscar til bedste kvindelige hovedrollehaber - Cher for hendes præstation i *Moonstruck* (Lunefulde Måne, 1988) - fordi man i et glimt fik to fuldkomne forskellige skuespillertemperamenter spændt op mod hinanden. Cher faldt nærmest fra hinanden: man kunne opleve hende ganske somnambul, som hun sejlede op på scenen for at modtage sin pris. Var hun *doped*, eller bare lammet over udmærkelsen? Og dér stod hun så i sin gennemsigtige sorte bikini-kjole (der ville have gjort sig i den række af natklub-shows i Las Vegas, hun slog igennem på i slutningen af 60'erne) og takkede, of all people, Meryl Streep.

Og oppe på rækken sad Meryl Streep - der var nomineret for sin præstation i Hector Babencos *Ironweed*, hvor hun synger "He's My Pal" med huen godt ned over øjnene - og lignede alt det modsatte af en superstjerne: Langt hår sjaskende ned ad ryggen, et minimum af make-up - og i øvrigt så hun ud, som om det var det bedste, der kunne ske hende, at det var Cher, der vandt!

Det sidste er der en forklaring på, som Cher selv gav i sin lettere omtågede takketal: Det var Meryl Streep, der under optagelserne til Mike Nichols' *Silkwood* i 1983 havde givet Cher en fornemmelse af, hvad det at spille komedie egentlig er for noget. - Hvormed Cher tillige har sagt noget om den grad af ubevidsthed, hvormed hun debuterede på film: Det var i Robert Altmans *James Dean længe leve* (Come back to the Five and Dime, Jimmy Dean, Jimmy Dean, 1983) i en rolle, hun først havde spillet på scenen i Ed Grady's off-Broadway opsætning.

Men når det kommer til stykket, har man i virkeligheden svært ved at forestille sig to skuespillerinder, der er mere grundlæggende



Cher i Masken (herover), Lunefulde Måne med Vincent Gardenia og Olympia Dukakis (næste side øverst), *Silkwood* (midten), *Under mistanke* (nederst t.v.) og *James Dean Længe leve* (t.h.). Desuden har hun medvirket i *Heksene fra Eastwick* (George Miller, 1987).

forskellige end netop Cher og Meryl Streep. Som typer synes de at inkarnere den gamle Hollywood-modstilling af personligheds-skuespilleren over for karakter-fremstilleren.

Streep, der er uddannet ved Yale Universitetets Drama Department, synes at gå til den enkelte rolle med en ligefrem videnskabelig nysgerrighed efter at afdække, hvad der er karakteristisk for netop denne figur. Undertiden har man gjort grin med hendes forskellige accenter (jo, hun havde vitterlig lyttet til båndoptagelser med den gamle Karen Blixen for at kunne indtale rammekommentaren til *Mit Afrika*), hendes nøjagtighed i sminke og costume - for ikke at tale om den næsten gennemsigtige blålige hudfarve, hun havde opnået til *Sophie's Choice* (ved 14 dages faste på et enkelt glas rødvin!) Der kan være noget næsten lammende over denne perfektionisme, men man véd, at først når Streep har lagt alle disse ydre ting på plads, føler hun friheden til at slippe de indre kræfter løs. Og som alle rigtige forvandlingsskuespillere - dem der betragter deres ansigt, krop og stemme som et instrument de spiller på - er hun i det private liv blufærdig til det anonyme: Det lange glatte skolepige-hår er nøjagtig det instrument, der gør, at hun fra rolle til rolle kan sætte sin frisure præcis efter rollens karakter.

Hvor Cher vil lede efter en lejlighed til at sætte håret op til narrestreger: Som hun helt bogstaveligt gør i hovedrollen i Jewisons *Moonstruck*. Når Cher spiller, vil man hele tiden genkende hende som - Cher. Hun har spilleglæde, spontanitet, en ganske umiddelbar lyst til at vise sig frem - er det i virkeligheden det, der udgør hendes *star quality*? - men hun kender ikke til de selvforglemmende øjeblikke, hvor stjernen forsvinder bag karakteren.

Nærmest dette mål kom hun vel i grunden i Peter Bogdanovich' *The Mask*, som hun blev prisbelønnet for i Cannes i foråret 85. Selve rollen kunne på mange måder minde om hendes figur i *Silkwood*: Begge steder spiller hun stærke, utilpassede piger, *tough's* på grænsen til det skræppe. I *The Mask* er hun moderen med det misdannede barn, en kvinde, der helst færdes blandt rockere og pushere og selv har et problem med de hårde stoffer. Et mere sentimentalt gemyt end Cher ville have kunnet få noget temmelig ulideligt ud af skikkelsen: Moderen, der er faldet gennem samfundets sikkerhedsnet,

men ikke derfor vil lade andre ramme hendes invalide barn. - Nogle af de fineste, mindst forudsigelige scener, Cher har spillet, er de optrin i denne film, hvor styrkefordelingen mellem mor og søn synes at vendes om: Hvor det er ham, der prøver at beskytte sin trodsigt sårbare mor.

Balancen mellem styrke og følsomhed er også det, der gør hendes Loretta i *Lunefulde måne* fascinerende: Oscar-transmissionen havde helt rigtigt valgt det klip, hvor Loretta vågner morgenen derpå sammen med Nicolas Cage, og han erklærer hende sin kærlighed. "Snap out of it!" hujer Cher og stikker ham en lussing, så det rasler. Det er et af de bedste eksempler på den fantastiske åndsnærværelse i hendes spil, hurtigheden i hendes reaktioner, præcisionen i det hun gør. Men når man bliver grebet af spillet netop i dette øjeblik, er det selvfølgelig også et spørgsmål om, at Cher viser Loretta som mere end en almindelig rappenskralde. Loretta véd, at det er farligt, det hun har gjort - farligt for hende selv. Hendes forlovede, Danny Aiello, ville aldrig kunne drive hende til vanvid (det er det, som gør hendes mor - den formidable Olympia Dukakis - rolig ved forbindelsen!) I forholdet til Nicolas Cage er der på en helt anden måde fare på færde: Ham kunne hun ganske oprigtigt forelske sig i, hvis ikke han "snaps out of it". Deraf lussingen som en paradoksal kærligheds-erklæring. Et sidste forsvar fra en pige, der alt for længe har værnet sig mod de romantiske følelser.

Hvor man kan blive bekymret for Chers videre karriere, er i en film som hendes seneste: *Suspect*, med den danske titel *Under mistanke*. Ikke fordi hun på nogen måde er professionelt i uorden - tværtimod, præstationen er vel i virkeligheden den mest kontrollerede, hun har leveret. Men rollen er så at sige konfektioneret til hendes særlige form for slagfærdighed. I den række af figurer,



hun har fremstillet i *Silkwood*, *The Mask* og *Moonstruck*, har det været en del af pointen, at de var lidt på kant med det almindelige - Cher som lesbisk, Cher som rocker, Cher som blodrig ung enke af en siciliansk indvandrer-familie: I alle tre tilfælde har hun haft lejlighed til at gå mod strømmen, slå fra sig, spille op mod publikums forventninger. I *Suspect* er hun for første gang placeret i det mere konventionelle rollefag: Som forsvarsadvokaten, der vil det rigtige og oven i købet viser sig at få ret. Igen - hun er ikke dårlig som retfærdighedens vogter. Tværtimod, hun er ligefrem virtuos i de hurtige krydsforhørs-dueller i retten, hvor hun har brug for al sin snarrådige præsens. Men det kan gå hen og blive en slags rapkæftet manér - en art Whoopi Goldberg på meget højt plan! - netop fordi Cher ikke i højere grad er udstyret med en egentlig skikkelsesdannende fantasi.



Den anale signatur

Christian Braad Thomsen skriver om Godard – et uddrag af en ny bog: ”De uforsonlige”, som Braad Thomsen udgiver på forlaget Amadeus til september. Foruden af Godard, rummer bogen portrætter af Luis Buñuel, Pier Paolo Pasolini, Robert Bresson, Jean-Marie Straub og Andrej Tarkovskij. Filmmuseet viser i forbindelse med bogudgivelsen nogle film af hver af de portrætterede instruktører, af Godard er det filmene: Her går det godt, Nummer to, *Sauve qui peut (la vie)* og *Je vous salue, Marie*.

Der er noget, som jeg er begyndt at finde meget smukt ved filmkunsten, noget meget menneskeligt, som giver mig et stærkt ønske om at fortsætte med at arbejde, til jeg dør, og det er at filmkunsten og jeg måske dør samtidig, - og når jeg siger ”filmkunsten”, mener jeg filmen, som den i sin tid blev opfundet, altså film, der beskæftiger sig med menneskelige følelser og handlinger.
- (Jean-Luc Godard, 1983).

Jean-Luc Godard har haft en mærkelig skæbne. I 60'erne var det frem for alt ham, der som det mest originale talent i den franske ”nouvelle vague”-bevægelse personificerede den unge, vitale, grænsesprængende filmkunst, men op gennem 70'erne og 80'erne er han blevet næsten glemt. Hans nye film når sjældent frem til biografpremiere, og hans hovedværker fra 60'erne er helt ukendte for nye generationer af biografgængere. Selv om hans 60'er-film - i modsætning til hvad man måske tror - heller ikke blev set af ret mange mennesker, var deres rækkevidde enorm. Det betød ikke, at Godard i egentlig forstand havde elever, hans talent var for egensindigt til for alvor at kunne danne skole, og når det skete, blev resultatet altid parodisk: Godards brug af filmmediet var så personlig, at den blev uefterlignelig. Hans betydning lå snarere i, at han overhovedet ved sit eksempel viste, at det var muligt at bevare en personlig holdning, en kunstnerisk integritet inden for den stadigt mere korrumperede og kommercielle filmbranche.

Om de fleste af filmkunstens betydelige instruktører kan man sige, at de har udviklet og forfinet filmsproget, at de har bragt denne eller hin filmgenre til kulmination, at de har dannet skole, været eksempel til efterfølgelse, ført publikum i nye retninger. Men om Godard gælder udtrykkeligt det modsatte: Han har ikke sublimeret de enkelte filmgener, men udstillet deres klicheer, han har ikke udviklet filmsproget, men nedbrudt det, han har ikke fået kontakt med publikum,

men isoleret sig fra det. Skønt han op gennem 60'erne fastholdt et produktionsraseri, der ofte resulterede i 2-3 film om året, repræsenterede hans film en systematisk nedbrydning af det hidtidige filmsprog, sådan som det var repræsenteret af Hollywoods genresystem: gangsterfilm, musicalen, lystspillet, krigsfilmen, agentfilmen, melodramaet, science fiction-filmen. Hele tiden beskrev han mennesker, som var hjemløse i nogle filmformer, der havde overlevet sig selv, fordi disse former hørte til en kultur i opløsning og ikke mere lod sig bruge til at udtrykke en moderne erfaring i. Han problematiserede endog cinéma vérité-filmen og viste, at heller ikke ved at gå dokumentarisk til værks kommer man nødvendigvis virkeligheden nærmere. Også dokumentarfilmen er til syvende og sidst en fiktion, hvor folk påtager sig de roller, der forventes af dem.

Det paradoksale ved Godards polemik mod det eksisterende filmsprog var imidlertid, at polemikken hele tiden var spændt op imod en dyb kærlighed til det filmiske udtryk. Midt i destruktionsraseriet kom han næsten ufrivilligt til at skabe billeder, replikker og situationer, som rummede megen ømhed for mennesker, der er nødstedte på filmsprogets og samfundets rand i den forstand, at de befinder sig lige så dårligt inden for de sociale og politiske rammer, der hører dette samfund til, som inden for de æstetiske rammer, der hører dette samfunds filmkunst til.

Fra *Kineserinden* (1967) søgte han at arbejde sig ud af sin sproglige krise ved ikke mere at skildre den gamle verden i opløsning, men



en ny verden i fødsel ud fra den opfattelse, at sproget skabes af det, der beskrives. Men flere år før den vesttyske og italienske terrorisme blev et symptom på venstrefløjens krise, viste Godard i *Kineserinden*, at den naive revolutionære optimisme risikerer at degenerere i individuelle voldshandlinger, og samme år baserede han sin næste film på en af ungdomsoprørernes udsagn: Vi vil erstatte bourgeoisiets grusomhed med en endnu større grusomhed! Han var fra starten skeptisk over for det oprør, han var en del af, fordi det - som han selv - var en del af det samfund, der blev gjort oprør imod, snarere end af den drøm, der blev gjort oprør for.

Op gennem 60'erne havde Godard tiden under huden med en intensitet, der var ved at brænde ikke blot hans film, men også ham selv op, og da studenter og arbejdere i maj 1969 besatte fabrikker og universiteter og gik til angreb på det borgerlige Frankrig, var Godard inden for det arbejdsområde, som var hans, nemlig filmsproget, nået frem til samme afvisning af de arbejdsmuligheder,

Jean Seberg og Jean-Paul Belmondo i Åndeløs, Godards debutfilm.

filmindustrien havde at byde på. I maj 68 var han primus motor bag lukningen af industriens største årlige manifestation, festivalen i Cannes. Og han var ikke alene, da han gik på scenen i Cannes for at forhindre yderligere filmforevisninger. Han blev ledsaget af François Truffaut, Jean-Pierre Léaud, Carlos Saura, Geraldine Chaplin, Roman Polanski, Claude Berri og flere andre af tidens mest respekterede filmfolk. Men det skulle hurtigt vise sig, at Godards motiver til festivallukningen var så radikalt forskellige fra hans kollegaers, at de kommende år førte til et bittert brud med vennerne fra "nouvelle vague"s første år.

François Truffaut deltog i festivallukningen med den begrundelse, at når resten af Frankrig var lukket, burde Cannes-festivalen også være det, for den var en del af

Frankrig. Og da resten af Frankrig vendte tilbage til hverdagen, gjorde de demonstrerende instruktører det også. De fandt hurtigt på ny deres plads inden for biograffilmen, som de udfyldte med større eller mindre talent.

For Godard var festivallukningen derimod en afsked med filmkunsten, som vi hidtil havde kendt den, dvs. med et filmarbejde, hvor instruktøren må tilpasse sig branchens krav og søge at forlige sit personlige udtryksbehov med de forventninger, som producenterne, udlejerne og biografdirektørerne har til filmen som en vare, de kan omsætte på markedet snarere end som et kunstværk, der udtrykker instruktørens livsopfattelse. I en tid, hvor biograffilmen i så vid udstrækning er blevet et produkt af massekulturens foragt for det enkelte menneske, en foragt der ganske vist søges kamufleret bag hykleriske påstande om, at biograffilmen netop giver den enkelte, hvad han vil have, insisterede Godard på filmkunstens ret til ikke at henvende sig til alle og enhver, ja, han er siden gået så vidt som til at hævde, at det er en meget to-

talitær ide, at en film skal ses af alle, hvadenten denne totalitære tanke nu begrundes kapitalistisk ud fra hensynet til profitten eller statssocialistisk ud fra hensynet til folkeopdragelsen. Og for at sætte et endegyldigt punktum mellem før og nu arbejdede Godard sig med 68-filmen *Le Gai Savoir* frem mod det tomme lærred, som André Bazin med så stor klarhed havde set som Robert Bressons konsekvente mål. Men lige som det næppe helt lykkedes Bresson at tømme sit lærred for det kors, der til stadighed stod mellem ham og det store intet, var heller ikke Godards lærred nogensinde helt tomt: det udfyldtes af sort eller rødt, anarkiets og revolutionens forhåbningsfulde farver.

Hos ganske enkelte, f.eks. François Truffaut, har der aldrig eksisteret noget skisma mellem, hvad han personligt ville udtrykke, og hvad branchen krævede af ham: han forstod at bevare en høj grad af personlig integritet i den niche, der var hans inden for filmverdenen. Men generelt havde Godard naturligvis ret i, hvad han slyngede publikum i hovedet fra Cannes-festivalens store scene i 1968, nemlig at filmsproget ikke er skabt af de kunstnere, der benytter sig af det, men af de pengefolk, der bruger filmen som spekulationsobjekt. Og når man ved den lejlighed indvendte over for Godard, at han jo dog selv havde haft frihed til at lave de film, han ville op gennem 60'erne, replicerede han, at han havde været "fri i et fængsel". Dermed tænkte han mildest talt ikke på den fængslets frihed, som Bressons hovedperson kunne opleve i *Pickpocket*. I Godards fængsel bestod den relative frihed i, at han havde haft mulighed for at udfolde sig inden for og imod nogle rammer, som ikke var hans egne, - men nu ville han sammen med studenter og arbejdere gå i gang med at nedbryde dette fængsel.

Godard havde også ret, når han sagde, at det er en fordom, at det skulle være særlig dyrt og vanskeligt at lave film: der er hverken brug for en producent, end lejler, et 35 mm. kamera, et stjernehold ensidige et manuskript. Der er egentlig kun brug for et billigt super-8 kamera. Det er noget, alle kan få adgang til.

De kommende år brugte Godard til uden for biograffilmens domæne og i selskab med maoistiske aktivister at lave militante film, som æstetisk og politisk formulerede en radikal kritik af den borgerlige kultur. Som led i opgøret med den borgerlig individualisme blev filmene lavet inden for rammerne af et kollektiv, der kaldte sig Dziga Vertov-gruppen efter den sovjetiske dokumentarfilminstruktør fra 20'erne og med Jean-Pierre Gorin som et vigtigt medlem. Men filmene var samtidig udtryk for en paradoksal idealistisk "gauchisme", for så vidt som de ikke blot var præget af en skolemesteragtig, docerende selvsikkerhed, men også af en lammende, selvopsløsende tvivl på egen værdi. De var



Jean Yanne og Mireille Darc i *Udflugt i det røde* (*Weekend*).

som indadvendte dagbogsnotater, selvmodsigende, forvirrende, utilgængelige, rethaveriske, - og dog med pludselige glimt af fornyet klarhed, der retfærdiggjorde deres eksistens. De var som overgangsfilm mellem noget gammelt, som definitivt var slut, og noget nyt, som endnu ikke for alvor var begyndt. I den vigtigste af dem, *Vent d'Est* (1970), er der indlagt en kvindelig speaker, der til sidst retter en hård kritik mod den mandlige instruktør: Det er ikke nok at fastsætte et mål, man må også finde ud af, hvilke metoder der fører til målet. Din metode er forkert. Du tror, det er nok at tage et citat af Mao, tage ud på landet, filme landarbejderne og blande de to ting for at påvise, at man må indgå forbindelse med masserne på landet. Du taler stadigvæk i stil med slagord og plakater, og du er hele tiden adskilt fra masserne. Du er ikke synkron, du er uden for de virkelige kampe. Tænk på din konkrete situation. Benyt citaterne fra de kinesiske kammerater, således at de bliver et værktøj for det politiske arbejde og ikke en forudfattet løsning. Du skriger dig hæs. Du bruger floskler. Du ytrer meninger, men du undersøger intet.

Samtidig med at Godard i film efter film lagde total afstand til det borgerlige samfund, fandt han aldrig for alvor et ståsted blandt samfundets oprørere. Dertil var han for skeptisk-romantisk en natur. Han var også kritisk over for det ungdoms- og studenteroprør, der fra starten havde hans dybe sympati, og det var ikke uden grund, at oprørerne fandt ham for uberegnelig og tvetydig. Filmkunsten var for Godard det eneste sted, han kunne overleve med sit håb om et skabende fællesskab i behold, men samtidig var hans had til filmindustrien så voldsomt, at han blev stadigt mere isoleret inden for den kunstart, som traditionelt repræsenterer det største mål af publikumskontakt.

Og den borgerlige kultur skulle tage en grusom hævn over sin oprørske søn. I sin sidste egentlige biograffilm *Weekend* lod Godard en endeløs travelling hen langs en bilkø symbolisere et samfund, der var gået hjælpeløst i chok som følge af sin egen blinde, retningsløse materialisme. For enden af bilkøen lå dræbte og sårede mennesker og forhindrede al videre trafik. I 1970 kom Godard ud for en tilsvarende trafikulykke midt i Paris. Han sad bag på en motorcykel, da han blev torpederet af en bus, som standsede oven på ham. Det var et mirakel, at han slap fra det med livet, og ulykken kostede ham et langt hospitalsoophold.

Da Godard kom ud fra hospitalet, søgte han overraskende kontakt til den filmindustri, han havde brudt med. Han ønskede igen at lave biograffilm. Sammen med sin militante medkæmper fra 1968, Jean-Pierre Gorin, fik han en film op at stå med den ironisk-optimistiske titel *Her går det godt* (1972), ene og alene fordi venstrefløjsstjerner som Yves Montand og Jane Fonda indvilgede i at spille med. Dermed mente producenterne, at et vist publikumsunderlag var sikret, selv for en instruktør, der principielt havde afvist muligheden for kontakt med et større publikum. Godard og Gorin havde da heller ikke planer om at nå ud til Yves Montands og Jane Fondas traditionelle publikum med den film. Ideen til filmen havde de fået, da 150.000 arbejdere og studenter deltog i begravelsen af en maoistisk Renaultarbejder, som var blevet dræbt af politiet under en demonstration. De besluttede at lave en film til disse 150.000 mennesker, men selv det mislykkedes: ved biografpremieren blev *Her går det godt* kun set af 15.000.



Yves Montand og Jane Fonda i *Her går det godt*, Godards tilbagevendende til biografilm.

Bruddet med vennerne

Samtidig med at Godard op gennem 70'erne koncentrerede sig om videoarbejde, lagde han total afstand til sin fortid som filmskaber - og til de venner og kollegaer, der var en del af denne fortid. Det var et opgør, som skabte megen bitterhed mod ham fra hans tidligere kampfæller i "la nouvelle vague" - bevægelsen, - og det forstår man, når man læser det udførlige interview, han i 1978 gav til tidsskriftet *Télérama*, hvor han optræder hensynsløst krænkende over for gamle venner, men også med en smertelig åbenhed, som ikke kan andet end at gøre indtryk. For nok er han hård mod andre, men i en vis forstand er han hårdmod selv.

Indlysende urimelig er han over for François Truffaut. Han hævder, at Truffaut kun har lavet én god film, nemlig debut'en *Ung flugt* (1959), men at Truffaut i øvrigt er ude af stand til at finde på ligegyldigt hvad, uden den ringeste fantasi. Om Claude Chabrol hedder det, at "han har fra starten været uærlig, men er blevet stadigt ærligere, idet han nu laver film, der svarer til, hvad han er, - Chabrol er ærlig som en tyv, Truffaut er en bedrager, der prøver at passere som en ærlig mand, og det er det værste". Alain Resnais er ifølge Godard helt stivnet i den samme uniform, og Eric Rohmer og Jacques Rivette karakteriserer han som "munke, superkatolikker, folk som tilhører en sekt og er forblevet tro mod den, eller jeg burde snarere kalde dem små fetichister. De har medbragt pest, og hele verden har fået den".

Man kan mene, at Godard med så bevidst krænkende udtalelser opfører sig utilladeligt

over for sin ungdoms nærmeste venner, men man må ikke overse, at han heller ikke lægger fingrene imellem i kritikken af sig selv. Sine to første film *Åndeløs* (1959) og *Den lille soldat* (1960) karakteriserer han ubarmhertigt som fascistiske, hvad der er lige så urimeligt som hans nedvurdering af Truffaut, og han medregner også sig selv blandt de pestramte, ganske vist med den reservation, at "det væsentligste er at erkende, at man lever med pesten, de andre ved det ikke".

Også skuespillerne har Godard kun fornærmende ubarmhertige ord tilovers for: "Skuespillere er mærkværdige mennesker, som jeg finder mere og mere indskrænkede. De kan praktisk taget intet, og alligevel foregive de at kunne alt. Hvis en kan sige "jeg elsker dig", kan man være sikker på, at han ikke kan køre bil og omvendt. Ikke engang en tekst kan de skrive, de er nødt til at spille andres tekster, - og den smule, de kan, kan de som oftest dårligt".

Om sit besværlige forhold til skuespillerne har han desuden udtalt, at skuespillere ønsker at blive forkælet som børn, "men at forkæle folk fører intet godt med sig. Jeg har ingen børn, måske er det derfor, jeg har så vanskelige relationer til skuespillerne: jeg behandler dem som mig selv".

De færreste skuespillere har brudt sig om at arbejde med Godard, fordi han nødtigt har villet diskutere deres rolle med dem. Typisk er hans svar til Marina Vlady, da hun under arbejdet med *Jeg ved 2-3 ting om hende* (1966) ønskede at få sin rolle nærmere forklaret. Det er en film om, hvad storbyer gør ved mennesker, og Godard afviste hende med en bemærkning om, at hvis hun ville erfare noget om rollen, burde hun holde op med at køre i taxa hver morgen og i stedet gå de ti kilometer mellem hjem og optagelsessted.

Og Godards forhold til fotograferne er ikke anderledes. På *Sauve qui peut* (*la vie*)

(1980) brugte han hele to A-fotografer, Renato Berta og William Lubtchansky, to højt begavede og erfarne kamerafolk. Meningen med at bruge to var, at Godard ville have indgående diskussioner med dem om lyset, men da det kom til stykket, følte de sig aldeles overflødige. Godard var ikke til at slå et ord af, han diskuterede aldrig nogetsomhelst. "Hvad angår samarbejdet med Jean-Luc", sagde Lubtchansky under optagelserne, "så føler jeg mig totalt til grin. Man har virkelig en fornemmelse af at være her til ingen nytte. Uanset om filmen bliver god eller dårlig, så er man her forgæves".

Og Lubtchansky har berettet om en episode, der skulle være typisk for Godards holdning til fotograferne: Han insisterede på, at hvis det overhovedet var muligt, skulle der altid filmes i dagslys uden brug af kunstlys. En dag, da de var færdige med en scene, brød solen pludselig igennem og skinnede ind ad vinduet på en måde, så Godard ærgrede sig over, at de ikke havde filmet i det lys. Han udbrød vredt til sine fotografer, at hvis de havde udført deres research ordentligt, ville de have vidst, at solen just på dette tidspunkt ville skinne ind gennem vinduet.

De senere år har Godard derfor haft stadig vanskeligere ved at finde de medarbejdere, han gerne ville have: Isabelle Adjani forlod *Fornavn Carmen* (1982), endnu inden optagelserne var begyndt. Andre medarbejdere har forladt ham midt under en filmindspejling, Jean-Paul Belmondo og Alain Delon har afslået at arbejde for ham, og det samme har fotografer som Vittorio Storaro og Ricardo Aronovich.

Godard har principielt aldrig arbejdet efter manuskript, hvilket hans medarbejdere har kunnet acceptere i den udstrækning, han tidligere alligevel har vidst, hvad han ville lave. Han begrundet sin afvisning af den færdige drejebog med, at hvis alle replikker og alle kameraindstillinger alligevel findes fort ind i et manus, er der ret beset ingen grund til at lave filmen: "Når det hedder sig, at man absolut skal have et manuskript, skulle man tro, manuskriptet svarede til en jernbanekøreplan, som om film er noget så utrolig vanskeligt overskueligt og kompliceret, at man ikke kommer igennem uden køreplan. Det svarer til, hvis man til den rejssende siger, at han absolut må have en køreplan med i lommen, hvis han vil med toget. Det kan være nyttigt, men ikke altid".

Godard har i forbindelse med sin kritik af drejebogen sammenlignet med Sovjet-filmene, "som i begyndelsen var en optagelsesfilm, men i slutningen af Lenins og begyndelsen af Stalins periode blev en drejebogs-film skrevet af politiske kommissærer". Han mener principielt, at manuskriptet er stalinistisk!

For Godards medarbejdere blev det imidlertid en kilde til stigende irritation, at han efterhånden ikke selv vidste, hvad han ville,



Den anale signatur i *Sauve qui peut (la vie)*: kvinde lader køerne slikke sig i røven.

når han mødte på optagelsesstedet. Hans antiautoritære og anarkistiske holdning blev drevet ud i en parodi, når han f.eks. under arbejdet med *Passion* (1980) blev mødt med filmholdets tilbagevendende spørgsmål: "Hvad skal vi så lave nu?" og normalt svarede: "Tja, hvad synes I?".

Trods sit ekstreme misforhold til tidligere venner, kollegaer og medarbejdere, er der én instruktør i fransk film, som Godard altid har omtalt respektfuldt, nemlig Marguerite Duras. Da han i 1980 vender tilbage til biografen med *Sauve qui peut (la vie)* spiller Duras en vigtig rolle i filmen: vi ser hende ganske vist ikke, men vi hører hende på lyd-båndet, hvor Godard citerer hendes film *Le Camion* (1977), en helt usædvanlig, smuk og enkel film, som fra først til sidst foregår i Duras' dagligstue, hvor hun sidder sammen med Gérard Depardieu og gennemgår manuskriptet til den film, hun vil lave. Da manusgennemgangen er forbi, er filmen lavet! Godard citerer Duras for udsagnet: "Jeg laver film, fordi jeg ikke har mod eller kræfter til intet at foretage mig".

Og derefter tilføjer han ondskabsfuldt, at de fleste mennesker, som laver film, faktisk har det mod, Duras mangler, idet de alligevel intet foretager sig, når de laver film.

Når man kender Godards 80'er-produktion, synes man godt, han kunne have inkluderet sig selv med den bemærkning. Og han er i det mindste klar over, at ikke alt står godt til. Som begrundelse for, at han selv laver film igen siger han ved indgangen til firserne: "Jeg laver film for at vise de andre billeder af mig selv. For mig er lærredet en røntgenskærm, hvorpå man kan fremstille sin sygdom eller sin sundhed, og som syg person kommer jeg ikke så godt ud af det med lægerne, dvs. med kritikerne".

Analasdisten

Det er påfaldende, at de fleste af Godards spillefilm op gennem firserne indledes med en anal signatur. I *Nummer to* ser vi, hvordan analfikseringen fører til analsadisme, som inden for videofilmens rammer resulterer i en anal voldtægt af kvinden, og som for Godards vedkommende resulterer i et regulært attack på videobilledet med de redskaber, videoteknikken stiller til rådighed, f.eks. farve-manipulationer, beskæringer og dobbeltkopieringer. *Sauve qui peut (la vie)* indledes med to chokerende kontante anale situationer. I storbyen bliver filminstruktøren Paul Godard på vej fra sit hotel og ind i en taxa antastet af en hotelporier, der tilbyder ham sin røv med det argument, at halvdelen af marinen allerede har været der, så det skulle nok være ulejligheden værd. Og ude på landet er forholdene ikke anderledes: Pauls kæreste Denise overværer på en bondegård, at en pige hiver bukserne ned og stikker sin røv frem til køerne, så de kan slikke den af. Begge disse scener er fuldstændigt inferiøre for handling og personbeskrivelse. Deres betydning må derfor ligge på et andet plan.

Hvis vi undersøger Freuds teori om analiteten, vil vi erfare, at driftsmålene på den anale udviklingstrin overvejende er sadistiske, dvs. at det er driftens mål at dominere og destruere kærlighedsobjektet. Og hvis objekttilfredsstillelsen hindres, kan lysten til at dominere og straffe andre slå indad og blive til selvpineri og selvdestruktion. Godards kunstneriske skæbne turde være et tragisk eksempel på, hvad Freud ville kalde en regression til den anale fase.

I den udstrækning filmen er Godards kærlighedsobjekt, må han destruere sin film. I

Sauve qui peut (la vie) benytter han sig af et visuelt element, som man kun kan opleve som destruktivt: midt i en kameratur finder han umotiveret og tilfældigt på at hakke turen op ved at fryse billedet, sætte det i gang igen, fryse det, sætte det i gang. Det er en effekt, han tidligere har brugt i en spillefilm, nemlig i *Livet skal leves*, men dengang med et klart dramatisk formål: i en sekvens, hvor Anna Karina overværer et mord ude på gaden, hakkes en panorering op i takt med gæversalverne, som om filmen er så tæt på de dramatiske begivenheder, at den også selv rammes af kuglerne! Dengang brugte han effekten med forbavsende originalitet og diskretion. Siden har han brugt den med en vis monotoni, men dog ikke ganske formålsløst i TV-serien *France tour détourné deux enfants* hvor hvert afsnit indledes med, at billedet på må og få standses et par sekunder, måske som udtryk for den etnografiske opdagelsesrejsendes famlende undren over den civilisation, han har indfanget med kameraet. Men et tilsvarende begribeligt formål er der ikke med den visuelle ophakning i *Sauve qui peut (la vie)*. I en senere film, *Détective* (1984), hvor Godard endnu engang benytter effekten i forbindelse med nogle videooptagelser, lader han fotografen kommentere, at det er, som om filmen stammer. Og det er præcist sagt: Godards firserfilm lider af nervøs talelidelse, de er bange for deres instruktør, eller han for dem. Det tillidsforhold, som turde være så vigtigt i al kunstnerisk arbejde, er forsvundet, ikke blot mellem Godard og skuespillerne og mellem Godard og fotografene, men også mellem Godard og selve filmstrimlen!

Godard har stilling og efternavn, og sikkert mere end det, til fælles med sin hovedperson Paul Godard i *Sauve qui peut (la vie)*. Paul er skilt, men ser sin kone og datter en gang om måneden, hvor deres kontakt udelukkende består i at udveksle penge og gaver. Datteren er på vej ind i puberteten, og Paul er begyndt at interessere sig for hendes bryster. Han nærer seksuelle fantasier om hende og beklager sig over, at mænd ikke har samme fysisk tætte kontakt til deres børn, som kvinder har. En mand risikerer i dette samfund at blive mistænkt for pædofili, hvis han har en form for fysisk samvær med sine børn, som det på den anden side skønnes naturligt for kvinden at have, og Paul mener - næppe uden grund - at når hans fantasier om datteren nu er blevet entydigt seksuelle, skyldes det, at den fysiske kontakt aldrig har haft mulighed for at udfolde sig.

Paul røber en længsel efter en form for barnlighed, man dårligt nok tør kalde tabt, eftersom den sikkert aldrig har eksisteret og næppe heller kan etableres i forholdet til hans egen datter. Kontaktbehovet perverteres til et slibrigt verbal-erotisk plan. Da en lille pige i filmen bemærker, at det, som en kalv spiser, kommer ud gennem et hul, den

har i ryggen, replicerer Paul, at det ikke er anderledes med mennesker: de har et tilsvarende hul i munden, hvor ordene kommer ud. Og netop Paul turde være den rette til at sammenligne ord med tyndskid, ligesom hans navnebror Jean-Luc næppe ville have meget imod, om man gjorde ham opmærksom på, at som det forholder sig med lort og ord, forholder det sig egentlig også med film, både hans egne og andres. Også film er et fordøjelsesprodukt, der kommer ud af et hul i et operatørrum.

Sauve qui peut (la vie) har ingen sammenhængende handling, men er løseligt struktureret i nogle afsnit, af hvilke "Det imaginære" beskæftiger sig med Denises drøm om at slå sig ned på landet, "Angsten" med Pauls liv i storbyen, "Handelen" med den prostituerede Isabelles forhold til sine kunder, og "Musikken" med Pauls død. Men den sprængte eller manglende handling fører ikke med sig, at vi på anden vis kommer personerne tættere, eller at filmen rummer andre kvaliteter end dem, der kunne ligge i at fortælle en historie. Dens sprængthed er et symptom på den fortællende films krise og ikke udtryk for nye udtryksmuligheders opdukken. Dette har den tilfælles med Godards øvrige 80'erfilm, og derved adskiller disse sig afgørende fra hans 60'erfilm: i 60'erne kunne han næsten mirakuløst forene sprængningen af den traditionelle handlingfilm med en glimtvis udvikling af nye, nøgent-poetiske udtryksformer. Hans arbejdsproces var dengang en slags dekonstruktion af filmsproget, men retrospektivt tyder det på, at hans sprogskabende evner var så stærkt forbundet med hans sprognedbrydning, at i dag, hvor nedbrydningsarbejdet forlængst er gennemført, er der heller intet tilbage af hans skabende kraft. Både *Sauve qui peut (la vie)* og de efterfølgende biograffilm virker som trætte karikaturer.

Tag f.eks. det afsnit, "Handelen", der beskriver Isabelles erfaringer som prostitueret. Det er en slags ekko af to af Godards vigtigste 60'erfilm, *Livet skal leves* og *Jeg ved 2-3 ting om hende*. Men dengang formåede han både at bruge prostitutionen som et generelt billede på et menneskeligt eksistensvilkår under kapitalismen og at fastholde det konkrete indtryk af nogle sarte og nænsomme sider i den enkelte kvinde, som kommer i klemme under prostitutionsindustriens mekaniske reduktion af mennesket til en vare på samlebånd. Dengang havde han endda med Anna Karina og Marina Vlady ikke synderligt gode skuespillere til sin rådighed. I dag kan han selv med en så fremragende skuespiller som Isabelle Huppert ikke præstere andet end en træet og rutineagtig beskrivelse af prostitutionens udskejelser, men ikke af dens omkostninger. Menneskene er han nemlig ligeglad med i dag, - eller for at blive på hans eget anale niveau: han skider på dem.



Godard instruerer de to børn i *Nummer to: Før jeg blev født, var jeg død*.

Godards foragt for både handling og personer går op i en spids i filmens slutning. Paul køres over af en bil på gaden uden anden dramaturgisk begrundelse, end at filmen skal slutte på et tidspunkt, og kan den ikke slutte på anden måde, kan man altid af-live hovedpersonen. Mens Paul ligger døende foran bilen og mumler, at eftersom han ikke føler noget, kan han jo ikke være ved at dø - den ikke-følede tilstand hører livet til, i døden må man vel føle et eller andet! - lader Godard hans kone og datter vende ham ryggen og gå bort med en bemærkning om, at det her ikke kommer dem ved. Ved at lade mor og datter udtrykke en så kynisk ligegyldighed med den døende, hinsides enhver psykologisk eller dramatisk rimelighed, udtrykker Godard ikke andet end sin urimeligt postulerede foragt for de to personer.

Og at Godards produktion ikke længere betegner en udvikling, men en cirkulært selvparodierende tomgang fremgår bl.a., hvis man sammenholder denne slutning med en interessant detalje, François Truffaut har fortalt omkring indspilningen af *Åndeløs*. Godard ville oprindelig, at slutningen, hvor Michel Poiccard skydes ned under flugt fra politiet, skulle have karakter af en kynisk henrettelse, idet en af betjentene skulle udbyde: "Hurtigt, i rygraden!" Men Truffaut fik ham overtalt til at droppe den replik. Da Godard skal afslutte *Sauve qui peut (la vie)*, har han endegyldigt brudt med den Truffaut, der i sin generøse menneskekærlighed ville have været den nærmeste til endnu engang at forhindre ham i at begå en lignende kynisme. Men om så Truffaut havde haft mulighed for at skride ind, ville det ikke have gjort filmen bedre. Når Godard i dag - uretfærdigt! - kan kalde *Åndeløs* for en fascistisk film, gad man nok vide, hvad han om

20 år vil kalde *Sauve qui peut (la vie)*.

Siden *Her går det godt* har Godard i hver eneste af sine biograffilm inddraget sit alter ego, hvad der ikke *behøver* at være et udslag af narcissisme. Ideelt set kunne det også hænge sammen med en stræben efter hele tiden at synliggøre produktionsprocessen i stedet for at lade filmen fremtræde som et anonymt industriprodukt. Men efterhånden må man nok mene, at Godards inddragelse af sig selv i filmens fiktion er blevet ren manér, ikke blot i *Sauve qui peut (la vie)*, men endnu tydeligere i *Passion*, hvor en filminstruktør i sit studie arbejder med en række "levendegørelser" af berømte malerier, mens en arbejdsgiver på en nærliggende fabrik har problemer med sit personale og en hotelværtinde gerne vil til filmen. Mellem de forskellige miljøer opstår og løses erotiske forbindelser, uden at der er hoved eller hale på nogetsomhelst. En kvindelig arbejder stammer, ifølge Godard fordi hun er ærlig, hendes chef går omkring og taler med en rose i munden, ifølge Godard fordi han smører sine ord ind. Foruden de franske stjerner Michel Piccoli og Isabelle Huppert er det denne gang lykkedes Godard at låne Hanna Schygulla fra Fassbinder og Jerzy Radzilowicz fra Wajda, men alle vander de omkring som det, de er, skuespillere fuldstændigt forladte af deres instruktør i en film, der virker så sammenhængsløs som en halvanden time lang trailer over tidligere og kommende Godard-film. Vi genfinder arbejdskamptemaet (*Her går det godt*), den rådvilde instruktør foran sin videoskærm (*Nummer to*), den analerotiske fascination (*Sauve qui peut (la vie)*), Jomfru Maria-interessen (fra den kommende *Je vous salue, Marie* (1983)), men alt ført in absurdum så konsekvent, at en Godard-parodist ikke kunne have gjort det

mere rammende, men nok mere underholdende.

Man er således ikke forbavset over, at Godard i sin næste film *Fornavn Carmen* (1982) spiller en gal instruktør, der har ladet sig indlægge på et sindssygehospital, og Godard vil ikke selv blive fornærmet over, at man påpeger, at det naturligvis er fremragende type-casting. Han har ofte i interviews og andre offentliggørelser beskrevet sig selv som et sygdomstilfælde og filmværket som det røntgenbillede, hvor man kan aflæse patientens tilstand. Da han f.eks. søgte om finansiering af *Sauve qui peut (la vie)* hos den nationale projektkommission, begrundede han sit ønske om to fotografer med, at han ville stille dem spørgsmål angående lyset og lytte til deres forskellige svar "som en syg lytter til sine læger". Og ved en anden lejlighed har han beskrevet sit lange hospitalsophold, efter at han i lighed med Paul Godard var blevet kørt over af en bil, som den lykkeligste tid i sit liv: "Hele mit hospitalsophold forekom mig herligt. Man følte sig virkelig sørget for. Kun på hospitaler taler naboerne med hinanden".

Hos børn, der mangler kærlighed, kan man ofte iagttage, at de påstår sig syge, og endda er i stand til at producere sygdomssymptomer udelukkende for på den måde at tiltrække sig omverdenens opmærksomhed og omsorg. Godard har i starten af *Fornavn Carmen* filmet sig selv som et sygt barn, der nægter at lade sig udskrive fra hospitalets beskyttende favn. Nu kan han tilmed selv få lov at personificere den indledende anal-signatur: en sygeplejerske skal undersøge, om Godard har feber, det benægter han, men tilføjer, at hvis han må have lov at stikke en finger op i hendes røv, så vil hans temperatur utvivlsomt stige!

Onkel Godard bliver nu på sindssygehospital et opsøgt af sin niece Carmen med et lidt uigenemskueligt ærinde: vil hun camouflere et bankrøveri som en filmindspejling, eller er bankrøveriets egentlige formål at skaffe penge til filmen, og skal filmen i virkeligheden dække over en terroristaktion? Intet er særligt klart, ud over at hun søger hjælp hos en sand specialist i uklare motiver, nemlig Onkel Godard.

Under bankrøveriet falder Carmen bogstaveligt talt i armene på en betjent, og ikke så snart er de rullet omkring på gulvet i et slagsmål på liv og død, før deres livtag udvikler sig til favntag. De beslutter at flygte sammen, som i sin tid Den lille Soldat og Pierrot le Fou, da de mødte Anna Karina. I det hele taget er *Fornavn Carmen* ikke andet end et udsalgskatalog over gamle Godard-temaer, præsenteret pr. rygmarv og fuldstændig uden den fascinationskraft, disse temaer havde i hans 60'ersfilm. Der hviler en deprimerende træthed over denne kavalkade af gamle, udtjente numre, og hans to anonyme skuespillere har en udstråling som fotomo-



deller på overarbejde. De eneste øjeblikke, der fænger, er når Onkel Godard selv optræder på lærredet - og har han ikke andet til fælles med François Truffaut, så er de to gamle venner, når de optræder i deres egne film, dog fælles om denne udstråling af tilbageholdt ømhed parret med stolthed, som om kameraet er et alter og de selv brudgommen, der modtager den udkårne. Men for Godards vedkommende har den film, som er et produkt af dette møde, fortsat mere lighed med tyndskid end med et rigtigt barn.

Og så lader Godard endda *Fornavn Carmen* slutte med en hilsen til Luis Buñuel, idet Carmen, da alt er gået hjælpeløst i hårdknude, spørger: "Hvad kalder man det, når de uskyldige er trængt op i ét hjørne og de skyldige i et andet, når alle har forfuset alt, og når vejret alligevel er til at trække?"

Og da ingen kender det rigtige svar, kommer hun selv med det: "Det kaldes dagry", hvilket ikke blot er filmens slutreplik, men også titlen på en af Buñuels revolutionære film, *Cela s'appelle l'aurore*.

Også *Sauve qui peut (la vie)* sluttede i øvrigt med et Buñuel-citat, men af mere subtil art: da kameraet panorerer fra den døende Paul på gaden til hans kone og datter, der ligegyldige går væk fra ham, passerer det et helt symfoniorkester, der står og spiller på fortovet. Det var den idé, som Buñuels producent forhindrede ham i at realisere i *Fortabt ungdom*, og Godard har utvivlsomt kendt historien om denne scenes skæbne, idet han på filmen har fået manus-assistance af Buñuels nære medarbejder Jean-Claude Carrière.

Hvis Godard med disse citater vil søge at placere sig som Buñuels arvtager, må man i hvert fald som en afgørende forskel på de to påpege, at den stoute andaluser aldrig sked i bukserne under filmoptagelser.

Den eneste af Godards 80'ers-film, der ikke handler om en falleret filminstruktør, der

Marutschka Detmers og Jacques Bonnafé som Carmen og politimanden i *Fornavn: Carmen*.

har problemer med at komme videre, er *Je vous salue, Marie*. Til gengæld indledes også den med en anal signatur. I filmens første scene ligger Joseph på sengen sammen med sin kæreste, som ikke er Marie, og sukker: "Alt, hvad jeg siger, bliver til lort". Men frem for som i sine foregående film at slæbe os med på endnu en rejse gennem analiteten, gør Godard her det modsatte. Alle legemsudgange er klinisk tillukkede, og Godard præsenterer os for en opdatering af en kristen myte, som vel ikke engang de kristne tager helt så alvorligt længere, myten om jomfrufødslen!

Som det bedste i Godards 60'ers-produktion var baseret på en meget sammensat kærlighed til og kritik af de amerikanske gangsterfilm, tør man hævde, at *Je vous salue, Marie* lægger sig op ad en amerikansk 80'ers-genre, nemlig Steven Spielbergs beretninger om besøg fra det ydre rum. Men hvad der i 60'erne var kærlighed og kritik, er i 80'erne fortsat forvirring og træthed i Godards film, uanset hvor hyppigt hans personer stirrer opad og udad i rummet efter et forløsende svar på deres trængsler.

Ærkeenglen Gabriel ankommer med fly fra rummet i selskab med en lille pige. De introduceres i en scene i lufthavnen, hvor de med hans højre og hendes venstre hånd binder et snøreband, der er sprunget op: mennesket bliver kun helt, hvis det kan fungere sammen med barnet i og uden for sig selv, og det kan Gabriel. Derpå hyrer parret en taxa og finder frem til Marie, som passer en tankstation. Gabriel bebuder, at hun vil føde et barn, inden året er omme, men da hun fortæller Joseph denne overraskende nyhed,



finder han det ret besynderligt, eftersom hun altid har nægtet **ham** adgang til sit leje. Hvem har hun så plejet omgang med? Marie insisterer imidlertid på både sin uskyld og sin graviditet, og i modsætning til hendes bibelske fortilfælde gennemgår den moderne Maria endda en gynækologisk undersøgelse, så hun får certifikat på jomfrufødslen. Her gives ingen mulighed for slibrige tanker om ærkeenglen som mulig far.

Godards hyldest til Maries undrende uskyld er fuldstændig upolemisk og oprigtig, - men egentlig ikke mindre ubehagelig end den analfiksering, der præger hans foregående film. Og det er værd at understrege, at Godard naturligvis ikke er nået frem til sin Marie-figur som følge af et religiøst gennembrud af den art, som en anden stor 60'erkunstner, Bob Dylan, snubede i ved indgangen til 80'erne, heller ikke selv om Godard indlægger et Robert Bresson-citat, da han lader Joseph sukke *Pickpocket's* berømte slutreplik: "Åh, Marie, hvilken mærkelig vej for at nå frem til dig".

Godards uskyldsdyrkelse er derimod den yderste konsekvens af den stigende seksuallede, han har demonstreret i sine foregående film. Men forbavsende er det ligegodt, at den Godard, der i sine 60'er-film arbejdede med disse meget sammensatte portrætter af

I Passion forsøger en filminstruktør i studiet at visualisere nogle af malerkunstens klassikere.

kvinden som på én gang uskyldig og beregnende, kysk og depraveret, nu splitter disse egenskaber op i luder for sig og madonna for sig. I 60'erne kaldte man Godard kvinde-fjendsk, fordi han skildrede kvinden mere sammensat, end man dengang var vant til. Det var en uretfærdig karakteristik, som til gengæld kan føles ganske rimelig i dag. Findes der nogen mere kvindedefjendsk myte i vor kultur end den jomfrumyte, Godard nu lader Marie få papir på?

Men skønt Godard ikke giver os mulighed for at opleve Marie som andet end en frugt-sommelig jomfru, findes der alligevel sprækker i hans jomfrudyrkelse. Marie er f.eks. ikke udelt tilfreds med sin jomfrustand. Når hun vender sig uroligt på sit leje om natten, længes hun.

"At være jomfru vil sige at kende alle muligheder", siger hun, - og parafraserer i øvrigt uden at vide det, hvad Godard i forbindelse med *Nummer to* sagde om videomediet: det rummer alle muligheder i sig, fordi det er så uberørt. Til de muligheder, Marie har foran sig, er hun specielt optaget af én: at hendes

sjæl må få krop. Og da hun en nat ligger og vrider sig på sengen med et onanistisk greb i kussen, sukker hun: "Det er nødvendigt, at faderen og moderen knæpper oven på min krop, så vil Fanden dø".

Det er vel ikke just den slags fantasier, man venter sig hos en moderne jomfru Maria. De synes at antyde, at hendes jomfrustand skyldes en angst, der er forbundet med barndommens seksuelle hemmeligheder, altså med forældrenes tabuisering af seksualiteten. At hun med denne traumatiske seksualangst alligevel er blevet gravid, er dette spielberg'ske postulat, som Godard forlanger, vi sluger, men en god ting er det da, at hun ikke ønsker, hendes lille Jesus-barn skal vokse op med tilsvarende traumer. Det ønsker til gengæld Joseph, som i filmens ikke uinteressante slutsekvens viser sig som en banalt-autoritær far, der kræver bordskik og kaffen serveret af sin kone, som det sig hør og bør. Jesus-barnet har imidlertid nået den alder, hvor det begynder at te sig som en lille Ødipus: barnet gør nar af sin far og kryber op under moderens kjole, ind til hendes nøgne krop, hvor det går på opdagelse i landskabet, godt hjulpet af en nu påfaldende liberal Marie.

"Dette er pindsvinet eller prærien", siger hun, "og dette er klokkerne."

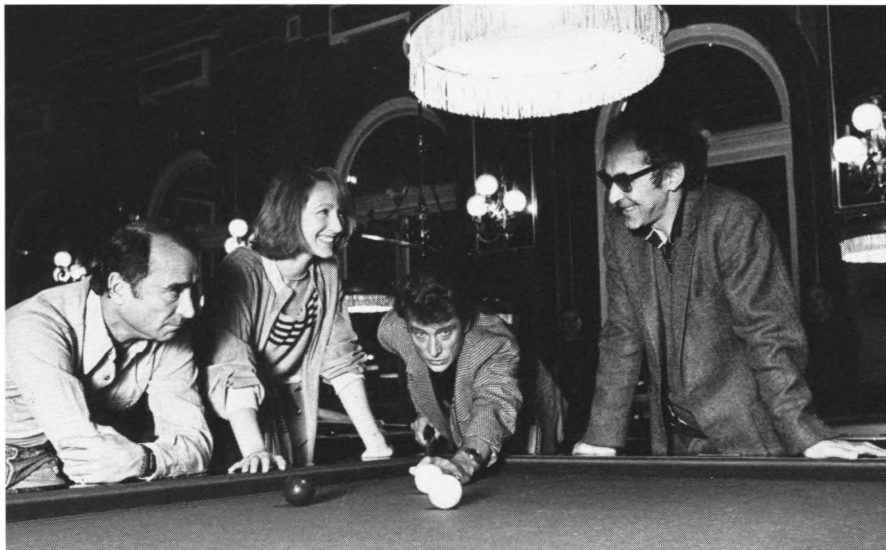
Og som Paul Godard i sin tid var godt jaloux på kvinderne over deres mere ubesværede fysiske forhold til børnene, bliver også Joseph muggen og giver Marie ordre til ikke at vise sig nøgen for barnet. Men her under vurderer han den ødipale viljestyrke: under en biludflugt benytter barnet lejligheden til at stikke af, uden at Marie er særligt urolig herover. Hun mener, med en af de dårlige vitser Godard for ofte dækker sig bag, at han nok kommer tilbage til påske.

Og befriet for sine forpligtelser over for barnet og sin fortsat uerotiske binding til Joseph går Marie nu i filmens sidste scene i gang med at forberede sig på verden. Gabriel tager afsked med et opmuntrende "Je vous salue, Marie", hvorpå han forsvinder op i den tynde luft. Marie tager derpå tøvende en læbestift frem, og i et suggestivt nærbillede fokuserer Godard på stiftens, der som en anden penis nærmer sig hendes læber. Filmens sidste billede er hendes åbne mund med læberne malet højroede og en mørk åbning i midten ind mod en anden og mindre jomfruelig dimension, mens Marie på lydbåndet kryptisk siger: "Jeg er af Jomfruen, og jeg ville ikke dette væsen. Jeg har brændemærket den sjæl, der har stået mig bi."

Det interessante ved *Je vous salue, Marie* er, at den dog rummer en ansats til at søge Godards analsadistiske regression og erotiske lede begrundet i et barndomstraume: den lille Narcissus søger at trodse gudernes straf inspireret af Jesus og Ødipus, der jo netop en overgang satte sig ud over gudernes hensigt med mennesket, omend også disse to oprørere til slut valgte at bekræfte den guddommelige orden ved henholdsvis at lade sig korsfæste og stikke øjnene ud på sig selv. Det gør Godard desværre også med sine to kommende spillefilm.

Détective er en totalskade, en fuldstændig sprængt gangsterhistorie, der kun for en meget overfladisk betragtning er sammenlignelig med 60'er-filmen *Made in USA*. Denne fik sin uigennemskuelighed af rent faktisk at være inspireret af det uopklarede mord på Ben Barka, den algerske eksilpolitiker, der i Paris blev bortført, formentlig med den franske efterretningstjenestes hjælp, hvorved filmen trods sin ekstremt stilerede pop-art-facade dog bevarede et holdepunkt i virkeligheden. Et sådant holdepunkt har *Détective* ikke længere. Den er en ren abstraktion om en forvirret instruktør, der ved hjælp af et videokamera skal opklare et mord på en udlænding i Paris, og som reducerer sit tema i absurdum: det hele var en fejltagelse, lejemorderen kom i receptionen til at læse værelsesnummer 666 på hovedet, så han skød gæsten på nr. 999.

Herefter fik Godard carte blanche af den britiske Channel Four til at producere en video-film. Det blev til den 48 minutter lange *Soft and Hard* med den uddybende undertitel "Soft talk on a hard subject between



Godard med Nathalie Baye under optagelserne til *Détective*.

two friends". De to blødt samtaltende venner er Godard og Anne-Marie Miéville, og deres hårde emne er *Détective*. Det meste af filmen består af en fast kameraindstilling i en dagligstue, hvor Miéville er filmet forfra og Godard bagfra, mens de diskuterer. Ind i samtalen er klippet diverse TV-billeder, så det hele ser ud af fisk. Hun påtager sig at kritisere *Détective* og mener bl.a. ikke, at Godard kan lave kærlighedsscener, det hænger måske sammen med, at han burde lægge sit liv om, foreslår hun, hvad hun så end mener med det. Deres "diskussion" forbliver på det totalt indforståede small talk-plan, ukonkret frasmageri, som næppe engang giver synderlig mening for dem selv og i hvert fald slet ikke for udenforstående. Havde de overhovedet været interesseret i at kommunikere, kunne de f.eks. med konkrete eksempler fra *Détective* have vist, hvad der var galt. Nu forbliver den postulerede selvkritik en selvsmagende attitude. Selv når Miéville får indflettet en bemærkning om, at alt hvad Godard tænker og føler, mener han automatisk også må have andres interesse, så siger hun det gudhjælpemig med en let misundelig, nærmest beundrende attitude, som om denne uhammede narcissisme kamufleret som selvtilfild var noget at falde på halen for.

Derefter følger endnu en videofilm, der har karakter af en rigtig spillefilm, iøvrigt filmet i meget smukke pasteltagte farver, som også holder, når de projiceres op på et biografslæred. Igen er der tale om en bestillingsopgave fra en TV-station, nemlig den franske TF 1, som til en série noire-række opfordrede Godard til at filme James Hadley Chases krimi "The Soft Center". Og ingen kan påstå, at Godard ikke har filmet bogen, endda helt bogstaveligt: i en enkelt scene ser vi, at Jean-Pierre Léaud holder romanen i sine hænder. Léaud spiller en tidligere højt respekteret in-

struktør, der vil filme romanen, men ikke kan komme i gang, fordi tiderne ikke er til det. Man forstår godt, han har producentproblemer, så neurotisk-tåbeligt han opfører sig. Problemet er, at Godard ikke forstår det, hvilket man også godt forstår, han ikke gør, når man tager den film i betragtning, han selv får ud af sit alter egos produktionsproblemer.

Jean-Pierre Léaud scorer til dagen og vejen ved at arrangere prøveoptagelser for TV. Typisk for filmen er en ca. 10 minutter lang sekvens, hvor den ene statist efter den anden kommer hen foran kameraet, siger et enkelt ord og går igen. Det var den form for avantgardisme, Andy Warhol lavede i 60'erne, og dengang med større filmpolitisk og -poetisk relevans end i dag, hvor en sådan sekvens virker underligt museumsagtig i sin stagnerede trods. Men for Godard selv har den åbenbart en egensindig, poetisk værdi, som trods alt er mere indlysende (og kortere!) formuleret i den kommentar, han placerer efter sekvensen: "Det er, som hvis jeg gav Dem bølgerne, og De selv skulle finde havet".

Ret skal være ret: det er en smuk tolkning af Godards atomisering af filmsproget, men havde han ikke selv sagt det, var vi næppe kommet på det. Konfronteret med en druknende er det svært at have øje for bølgerne.

Temaet i *Grandeur et Décadence...* er i en vis forstand filmkunstens druknedød i et hav forurenat af TV, og det kan jo være relevant nok, havde Godard blot kæmpet imod døden, når han som en af de få har midler til det. I stedet udnytter han sine muligheder til på masochistisk vis at celebrere døden. Filmen slutter med en erkendelse, som man ville ønske, Godard for alvor ville bruge mod sig selv: "Det vigtigste er ikke vore følelser eller vore levede erfaringer, men den stille påståelighed, hvormed vi trodser dem".

Hvis Godard f.eks. havde kunnet tage sine følelser og erfaringer alvorligt i stedet for til stadighed at trodse dem, ville han ikke have kunnet lave en film så tom som *King Lear*.

Den skulle angiveligt være en filmatisering af Shakespeares stykke med Norman Mailer i hovedrollen, og med den fik Godard endelig opfyldt sin drøm om at lave film for amerikansk kapital, idet han fik en kontrakt med opkomlingen Cannon. Men drømme kan man bære på så længe, at de dør, uden at man opdager det, og det er i hvert fald, hvad der er sket for Godard: *King Lear* er en hoved- og haleløs grimasse om William Shakespeare junior 5., der søger at finde ud af sin forgængers liv og herunder støder ind i en rablende gal Godard, der åbenbart er ude i samme ærinde.

På sit pressemøde i Cannes efter filmens præsentation forsvarede Godard sig med en sidste anal allusion, et Picasso-citat: "Hvis jeg var i fængsel, ville jeg male med mit eget lort". Godard mener ikke, der er andet end lort at filme med, som verden ser ud i dag. Men det er en urimelig sammenligning: Godard er ikke (mere!) filmens Picasso, og kamera og råfilm er ikke det rene lort, selv om man skulle tro det, at dømme efter både Godards og de fleste øvrige 80'er-film. Godard er mindst af alle henvist til at arbejde med sit eget lort. Efter sin fuldstændigt frie Cannon-kontrakt har han indgået en 5-årig kontrakt med Gaumont om, at han kan filme, hvad han vil for deres penge.

Det første resultat er *Soigne ta droite*, der er lige så meningsløs som alle øvrige biograf-filmforsøg siden *Nummer to*, en fuldstændig fragmenteret situationsophobning, der søger en undskyldning for sig selv ved at lade en person citere "en argentinsk forfatter" (Borges, naturligvis) for en generel modvilje mod at skrive romaner med den begrundelse, at det er mere rationelt at lade, som om alt er skrevet og derpå nøjes med at give nogle få siders referat af det skrevne. Tilsvarende nøjes Godard med at hælde en række synopsis'er i hovedet på os, men unægtelig uden Borges' store formsans og stramme økonomiseren med sproget. Godard filmer fortsat, som en spædekvalv skider, og klynger sig til den aforisme (hans egen?), som serveres i filmen om, at "i intetheden er enhver skaben et mirakel", men dementer samtidig eftertrykkeligt sine ord med filmen: der er intet mirakuløst over Godards film, den er et træt udtryk for sin postmoderne tids intethed i stedet for en protest imod den. Det eneste smukke billede i den er en gentagen optagelse af en halvåben dør ud mod havet i skiftende sollys, døren mellem livet og døden, får vi at vide. Filmens "plot" er det enkle, at Godard, der ikke blot spiller sig selv, men også Dostojevskijs "Idioten", skal skrive, instruere og klippe en film på en eftermiddag for at få tilgivelse for sine synder. Men da den film, han skal aflevere, formentlig er den, vi samtidig sidder og ser, skal der nu nok mere til, før Godard får tilgivelse.

Få andre instruktører har nemlig så stor frihed som Godard i kraft af sit renommé,



Popgruppen Les Rita Mitsonko i Godards seneste film *Soigne ta droite*.

men han er forlængst forvandlet til sin egen kliché og blevet en del af den kulturindustri, han i 60'erne revolterede imod. Den Godard, der engang repræsenterede en uøret åbning for filmkunsten, er nu selv med til at låse positioner og fordomme fast ved at stille sig i vejen for 100 talenter, som har mere på hjerte end han, samt demonstrere, at den "kunstneriske" film er uinteressant for publikum. Filmbranchen kan påny bruge Godard som sit kunstneriske alibi, fordi han ganske har indordnet sig i rollen som branchens pauseklovn, og fordi det, han laver, efterhånden har lige så lidt med provokerende filmkunst at gøre, som det, branchen normalt tjener penge på.

Godards ubestridelige vigtighed ligger i, at han på et afgørende tidspunkt har formuleret sig umådelig præcist, både praktisk og teoretisk, om filmkunstens problematik, og det så provokerende og dødsforagtede, og det så provokerende og dødsforagtede, at ingen filmskaber kan forblive uberørt heraf. Hans tragedie ligger i, at han ikke selv har kunnet komme videre. Eller for nu at holde sig til de anale formuleringer, han har følt sig bedst hjemme i det sidste ti-år: han har skidt hul i den kommercielle filmindustri's strukturer, men i stedet for at bevæge sig ud gennem hullet og udforske de nye muligheder, der ligger ude på den anden side, sidder han uhjælpeligt fast i det hul, han har brudt, og er begyndt at nyde denne position, fordi den giver ham en enestående mulighed for at lege med sit eget lort.

Den franske filmkritiker Claude Beylie har (*Ecran* nr. 73) lanceret den teori, at de film, der fra midten af 70'erne er udsendt i Godards navn, i virkeligheden er lavet af en galning, der tror, han er Godard. Det er ikke en teori, man uden videre tør afvise, men man tør heller ikke udtrykke sit lønlige håb om, at det skulle lykkes den rigtige Godard at få afsløret den galning, der optræder i hans navn, for det kunne nemt ende som i den Poe-fortælling, Godard (den rigtige!) lod Jean-Paul Belmondo fortælle i *Pierrot le Fou*: en mand føler sig forfulgt af sin dobbeltgænger og skyder ham ned til sidst, for derpå at opdage, at det er sig selv, han har skudt, og at dobbeltgængerens overlever.

Måske er det endda allerede gået sådan. I hvert fald siger Godard i *Soigne ta droite* blandt alt muligt usammenhængende pseudofilosofi og skinbarligt vrøvl, at han føler det, som om der er en myrdet person inden i ham. Og der er han for en gangs skyld inde på noget rigtigt.

Filmografi:

Spillefilm:

A Bout de Souffle (Åndeløs, 1959)
Le Petit Soldat (Den lille Soldat, 1960)
Une Femme est une Femme (En kvinde er en kvinde, 1961)
Vivre sa Vie (Livet skal leves, 1962)
Les Carabiniers (Soldaterne, 1963)
Le Mépris (Jeg elskede dig i går, 1963)
Bande à Part (Outsiderbanden, 1964)
Une Femme Mariée (En gift kvinde, 1964)
Alphaville, 1965.
Pierrot Le Fou (Manden i Månen, 1965)
Masculin-Féminin, 1965.
Made in USA, 1966.
Deux ou trois Choses que je sais d'elle (Jeg ved 2-3 ting om hende, 1966)
La Chinoise (Kineserinden, 1967)
Weekend (Udflugt i det røde, 1967)
Le Gai Savoir, 1968.
One plus One (Sympati for Satan, 1968)
Un film comme les Autres (med Dziga Vertov-gruppen, 1968)
One A.M. (ufuldendt af Dziga Vertov-gruppen, men færdiggjort af Richard Leacock under titlen One p.m., 1968)
British Sounds (med Dziga Vertov-gruppen, 1969)
Pravda (med Dziga Vertov-gruppen, 1969)
Vent d'Est (med Dziga Vertov-gruppen, 1969)
Lotte in Italia (med Dziga Vertov-gruppen, 1969)
Vladimir et Rosa (med Dziga Vertov-gruppen, 1970)
Tout va bien (Her går det godt, med Jean-Pierre Gorin, 1972)
Numéro Deux (Nummer to, med Anne-Marie Miéville, 1975)
Comment ça va (med Anne-Marie Miéville, 1980)
Passion, 1981.
Prénom Carmen (Fornavn Carmen, 1982)
Je vous salue, Marie (1983)
Détective (1984)
King Lear (1987)
Soigne ta Droite (1987)

Videofilm:

Six Fois Deux (med Anne-Marie Miéville, 1976)
France-Tour-détour-deux-Enfants (med Anne-Marie Miéville, 1978)
Scénario du Film Passion (1981)
Soft and Hard (med Anne-Marie Miéville, 1985)
Grandeur et Décadence d'un Petit Commerce de Cinéma (1986)

Episode- og kortfilm:

Opération Béton (1954)
Une Femme Coquette (1955)
Tous les Garçons s'appellent Patrick (1957)
Charlotte et son Jules (1958)
Une Histoire d'Eau (1958)
La Paresse (episode i Les Sept Péchés capitaux, 1961)
Le Nouveau Monde (episode i Rogopag, 1962)
Le Grand Escroc (episode i Les plus belles Escroqueries du Monde, 1963)
Montparnasse et Levallois (episode i Paris vu par..., 1964).
Camera-Oeil (episode i Loin du Vietnam, 1966)
Anticipation (episode i L'Amour à travers les Ages, 1966)
L'Amour (episode i Amore e Rabbia, 1967)
Une lettre pour Jane (med Jean-Pierre Gorin, 1972)
Ici et Ailleurs (med Anne-Marie Miéville, 1974)
Lettre à Freddy Buache (?)
Armide (episode i operafilmen Aria, 1987)



Tarkovskij: Skulptur i Tiden

En filosofi om tiden, og om tiden som særkende for filmen, er det centrale æstetiske princip i Tarkovskijs produktion.

af Niels Aage Nielsen

Artiklen er ikke en all-round gennemgang af Tarkovskijs film, men beskæftiger sig overvejende med hans filosofi om tiden, sådan som den er udtrykt i filmene. På den anden side går man med dette emne nok ikke ret meget ved siden af det centrale i Tarkovskijs univers, og man skal i hvert fald også denne vej, hvis man vil opfatte, hvad det er han mener med sine film. Det er tydeligt, når man læser bogen "Sculpting in time. Reflections on the cinema" (London 1986), at hans overvejelser over tidsdimensionen er forankringen af hele det filmiske værk.

Ved at sammenholde bogen med et genemsyn af en del af hans film gik det pludselig op for mig, i hvilken grad Tarkovskij ikke blot er interesseret i og optaget af tidsproblematikken (som så mange andre) men også med meget stor præcision søger at gennemarbejde en egentlig filosofi - omend indfoldet i de filmiske udtryksmidler. Tiden plejer at være det, vi alle ved hvad er, men ikke kan sige, hvis nogen spørger os. Den er noget, vi kun ved indvendigt, men ikke kan udtrykke. Formodentlig fordi den falder så nært sammen med selve vores livsfølelse, at vi har uendeligt svært ved at træde et skridt ved siden af os selv og sige, hvad der er den fundamentale relativitet ved hele vor eksistens.

Mange kunstnere omtaler derfor gerne tiden som noget centralt, men alligevel vagt og mystisk, der ganske vist giver poetisk inspiration, men som vi næppe hverken i ord eller handling, kan opnå nogen klarhed over - og måske godt det samme. Stik modsat Tarkovskij. Som han skriver i sin bog: *Så var det jeg fik ideen om den "ind-prægede tid"; en idé jeg kunne udvikle til et princip, med referencepunkter hvorved jeg kunne holde min fantasi i ave, når jeg søgte form, måder at arbejde med billederne.* (s. 94) Man ser hvor præcist Tar-



kovskij har sat sig for at arbejde med tiden. Han vil bruge tiden som det styrende blandt de filmiske udtryksmidler.

Efter Tarkovskijs mening har filmen enorme muligheder foran sig udtryksmæssigt. Den søger stadig efter sit sprog, som han skriver (s. 99). Han tager selv udgangspunkt i den helt konkrete tid. Den tid, der blev til æstetisk princip, da Lumière som den første viste toget, der kørte ind på stationen. Filmbilledet er altså fundamentalt observation af livets kendsgerninger i tiden, ordnet efter livets eget mønster og i overensstemmelse med dets tidsmæssige love....Billedet bliver autentisk filmisk når det ikke blot lever inden for tiden, men tiden også lever i dét, endog i hver indstilling. (s. 68).

Når Tarkovskij på denne måde definerer en slags "observationsbillede" med vægten lagt på den tidlige indprægning i det, og gør dette til sit kunstneriske præcisionsprincip, så er det imidlertid kun den ene side af tidsfilosofien i hans film. I virkeligheden må man tillige igennem en række komplicerede tankegange hos ham for at forstå rækkevidden af denne tilsyneladende ret enkle definition af observationsbilledet.

Når tiden kommer til at spille en så central rolle hos ham, så bunder det ikke mindst i personlige erfaringer, som han selv nævner et sted: *Jeg havde ikke nogen klar forestilling om den rolle som min lærer, Mikhail Ilich Romm forberedte mig til. Det var som at bevæge sig ad parallelle linjer, der aldrig berørte eller påvirkede hinanden. Fremtiden mødte ikke nu'et...Jeg kunne stadigvæk ikke se det mål, som kun kan nås gennem indre kamp; og som indebærer en holdning, der formuleres en gang for al tid. Det mål vil altid forblive det samme...for det udgør en persons moralske funktion.* (s. 88).

Jeg vil i den følgende gennemgang af Tarkovskijs film forsøge at fastholde begge disse ekstremer: på den ene side tiden som filmisk observationsbillede, og på den anden tidens sammenhæng som en personlig og moralsk opgave. (Citaterne er oversat fra den nævnte engelske udgave, hvilket formodentlig indebærer en stærk inflation i begreberne som de findes i den russiske original. Beklageligvis har Tarkovskijs allerførste og den sidste film Offeret ikke kunnet inddrages.).

Ivans barndom (1962)

Beretningen om den 12-årige soldat, Ivan, der ender sit korte liv i en nazistisk henrettelsesprotokol, rummer 4 barndomsdrømme, der er sat ind imellem filmens aktuelle begivenheder.

Den første drøm indleder filmen, men afbrydes brat, da Ivan vågner i sit skjul bag de tyske linjer. Den er som de øvrige ikke særlig



lang og ganske enkel i sit barndomsindhold, nærmest almengyldigt enkel. Faktisk er det Tarkovskijs egen tidligste barndomserindring: *Den første, for eksempel, fra start til slut, til og med ordene, "Mor, dér er en gøg!" er en af mine tidligste barndomserindringer. Det er fra da jeg netop var begyndt at lære verden at kende. Jeg var fire.* (s. 29).

Umiddelbart er der måske ikke så megen grund til at undre sig, for hvorfra skulle Tarkovskij eller en hvilken som helst anden kunstner få det bedste materiale fra end sig selv. Jeg er fast overbevist om én ting (uden at det kan analyseres): at hvis en kunstner bevæges af det landskab han har valgt, hvis det vækker erindringer i ham og sætter endog subjektive associationer igang hos ham, så vil dette tilige også give publikum en særlig oplevelse. (s. 28).

Man ser, at Tarkovskij her lægger vægten på, at billeders hukommelses kvaliteter kan kommunikeres umiddelbart til publikum. Dette åbner for en ny måde at anvende flash-backs. Vi er nok mest vant til film, hvor flash-back'et udløses et sted i handlingen på en måde så det retrospektivt forklarer eller uddyber eller subjektivt er forbundet med den tilstand, helten befinder sig i.

Men vi ser, at Tarkovskij mener, hukommelses kvaliteter kan kommunikeres til publikum uanset om de er subjektivt eller objektivt begrundede i handlingen og heltens situation. De vil alligevel kunne bevare deres ekko af erindring. Dette er baggrunden for den særlige funktion drømmesekvenserne har i *Ivans barndom*. De tjener ikke til at karakterisere den unge krigshelts situation. Det er umuligt ud fra dem at forstå, hvorledes denne krigeriske, hævngherrige og selv-morderiske drengesoldat er opstået. En enkelt af dem munder ud i antydningen af drabet på moren, men ellers rummer de kun lykkefølelser. De rummer ingen informationer om de ulykker, der har gjort Ivan til den han er, eller begrundelse for, at han kun kan

Ivans barndom: "...for dette barn er hele verden en hallucination, og det samme barn, et uhyre og en martyr, er i denne verden en hallucination for de andre".

føle sig hjemme på kanten mellem liv og død ved fronten, og hans voldsomme afsky for kadetakademiet.

Han sonderer overhovedet ikke sig selv i disse drømmesekvenser, ej heller gør Tarkovskij. Meget betegnende ser vi derimod Ivan udspringe et mareridtsagtigt hævn tog imod en uniformsfrakke oppe på kirkeloftet: smerten og hævn i ham er direkte forbundet i øjeblikket.

Ivans barndom er altså to ting: Ivans barndom ved fronten, og en anden barndom, der ikke er Ivans.

Jeg fristes her til at lade Sartre karakterisere Tarkovskijs anvendelse af disse drømmesekvenser (det er idag på et par måneder nær 25 år siden han tog *Ivans barndom* i forsvar over for kommunistiske filmkritikere i Italien i "Brev til Unità 9.10.63"). Det er imidlertid ikke så meget den politiske kontrovers, man hæfter sig ved idag som det faktum, at han i brevet og ud fra Tarkovskijs allerførste film formår at indkredse nogle af de vigtigste konstanter i Tarkovskijs filmteoretiske udvikling.).

Sartre: *Kærligheden er for ham (Ivan) en vej, der er spærret for altid. Hans mareridt, hans hallucinationer er på ingen måde umotiverede. Det drejer sig ikke om bravournumre, ej heller om udforskning af barnets "subjektivitet": de forbliver helt objektive, man fortsætter med at se Ivan udefra, præcis som i de "realistiske" scener; sandheden er at for dette barn er hele verden en hallucination, og det samme barn, et uhyre og en martyr, er i denne verden en hallucination for de andre.* (Citeret fra Bergh & Munkhammar: "Tarkovskij - tanken på en hemkomst." Värnamo 1986, s. 23).

Den sidste af filmens barndomsdrømme kommer, efter at en af officererne har fundet

Ivans henrettelsesprotokol i Berlin. Ivan er selv for længst død. Det er således indlysende, at Ivans barndomserindringer på en måde er for alle andre end ham selv. Hans adskillelse fra disse - hans egne erindringer - er kernen i karakteristikken af ham.

Tarkovskij etablerer altså et tidsligt rum, hvori Ivans eksistens kan forstås objektivt. Det afgørende er ikke, at vi forstår, at Ivan er uden kontakt med sin fortid, men at han er adskilt fra fortiden som følt, erindret. Det er, som om han ikke blot mangler fortiden, men han har også mistet den smerte der hører til at kunne erindre sig. Denne smerte tilhører ikke så meget erindringens indhold, som det er en dimension mellem erindringen, som vi har den nu, og så det "var", hvor den er hentet fra. Det er denne smertelige dimension, Tarkovskij kan kommunikere til os, når han selv føler noget ved et billedes erindringskvalitet, og det er denne dimension, officererne tilskrives Ivan. Og den sorg, Ivan vækker, skyldes, at han er rykket ud af dette smertefulde livselement.

Dermed har Tarkovskij illustreret sin grundtese om tiden, sådan som han siger det i bogen: *Tid er en betingelse for eksistensen af vores "Jeg". Den er som en slags kulturelement, der ødelægges, når der ikke mere er behov for den, når én gang forbindelseslinjerne er revet over mellem den enkelte person og eksistensbetingelserne. Tiden er nødvendig for mennesket, således at det som kød og blod kan realisere sig selv som person. Men jeg tænker ikke på den lineære tid.....Tid er en tilstand: den flamme hvori menneskesjælens salamander lever.* (s. 57).

Det er dette eksistensmedium Ivan skildres som rykket ud af. Vi skal se, hvorledes Tarkovskij i sine senere film bestandigt vender tilbage til dette tema. Hans begreb om "tidspres", som vil blive forklaret senere, hænger sammen med intensiteten i tiden som en sådan eksistentiel tilstand. Man kan af den måde Ivan er beskrevet på begribe, at tidspreset alene af den grund kun er udviklet rudimentært her. Alligevel bemærkede Sartre dette fænomen hos Tarkovskij (Bergh & Munkhammar, s. 28, hvor Sartre taler om genoplevelsen af krigens tempo i dens uudholdelige langsomhed.).

Endelig bemærker Sartre, at Tarkovskij drager moralske konsekvenser af tidsproblematikken på en særegen immanent måde: *Vi er ofte stødt på det Onde. Men aldrig det radikalt Onde inden i det Gode, hvor det går til angreb mod det Gode selv....hvorfra det Onde end kommer, afslører det, når det gennembrører det Gode med sine utallige nælestik, menneskets og det historiske fremskridts tragiske sandhed...* (s. 29).



Andrej Rubljev – Den yderste dom (1966)

Den russiske middelalderbonde, Jefim, har længe drømt om at kunne flyve. Nu er dagen kommet. Den monstøse, beskudte skindballon hænger klar. Det bliver en kort, men fantastisk tur. En drøms korte realisering - midt blandt de kuede bønder.

Tarkovskij fortæller i bogen, hvordan denne prolog blev til. Det afgørende var at vise begivenheden i sin enkelhed og undgå symboliserende overtoner: *"...for at få Ikarus-overtonerne væk besluttede vi os for en luftballon. Det var en klodset genstand, der var sat sammen af skindstykker, reb og klude, og vi følte den rensede sekvensen for tomme fraser og gjorde den til en unik hændelse."* (s. 80).

Selve filmen er en lang beretning om ikonmaleren Andrej Rubljevs oplevelser og erfaringer fra år 1400 og til 25 år senere, hvor han maler ikonen "Treenigheden". Andrej er et stort ikonmalertalent, men han kan ikke rigtig frigøre sine kreative evner. Han gør sig naturligvis mange overvejelser over det brutale liv, han møder, og fører bl.a. teologiske diskussioner med en anden ikonmaler, Teofanes Grækeren. Men uanset sine mange fromme overvejelser forbliver Andrejs ikoner blege og blodfattige.

Under tatarernes angreb på Wladimir opdager Andrej, at han ikke blot er en iagttagere af den brutale virkelighed, men han er del af den, for han hugger selv en økse i ryggen på en af tatarerne. Andrej kommer også ud for positive og sanselige oplevelser, hvilket imidlertid stadig ikke fremmer ikonmale-

riet. Et sted forklarer han midt i en vidtstrakt blomstermark, at han ikke kan male "Dommedag".

Kort og godt følger vi i denne lange beretning en slags erosion i hele den intellektuelle ballast, hvorigenom Andrej forsøger at forstå tingene.

Tarkovskij sammenfatter: *For os er beretningen om Rubljev egentlig beretningen om tillærte eller påduttede begreber, der brænder op i den levende virkeligheds atmosfære og genopstår af asken som en frisk og nyopdaget sandhed.* (s. 89).

Man ser, der er en klar parallel mellem den måde den stivnede kultur brændes af i Andrejs erfaring, og så Tarkovskijs beretning om den måde bonden Jefims flyvetur søgtes renset for alle symbolske overtoner.

Denne tanke om den kunstneriske nybegyndelse udtrykkes i det lange "kapitel" til sidst om klokkestøberdrengen, der troede, han kendte klokken hemmelighed fra sin far, men da klokken tilsidst er støbt, indser, at hemmeligheden først viste sig i tilbagemåb. Andrej overværer drengens lange kreative søgning efter ler til støbeformen, efter det rette kvantum metal, den rette timing af støbningen o.s.v. Og han ser, hvor meget der må brænde op, skalles af, forsvinde før klokken står der selv.

Billedet glider derefter fra et glødende bål over i den ikon, der blev Andrejs mesterværk.

Jeg har i en anmeldelse af filmen læst den formulering, at filmen viser, hvorledes Andrej først må skabe sig en fortid, før han kan



male sit mesterværk. Men hele problemet er jo, hvad det vil sige at skabe sig en fortid. Tarkovskij påpeger i sin bog fortidens og hukommelsens store betydning. Det er dette, han hele tiden vender tilbage til. Men det er ikke i sig selv en pointe, at fortiden aflejrer sig i sjælen, men derimod hvilke der er de menneskelige værdier i de "feed-back-processer", der foregår, når vi drejer tiden tilbage igennem bevidstheden. Tarkovskij ser i disse feed-back-processer ikke så meget en stabilisering eller modning af det aktuelle liv, som en radikal frihedsmulighed.

Som han skriver i bogen: *Bevidstheden arbejder imod stabiliseringen af det samfund (som er opstået af vores forføjede civilisation); bevidsthedens udtryk er ofte i strid med artens fordele eller endog overleven. Som biologisk udvikling betragtet har bevidstheden ingen mening som kategori; men af en eller anden grund er den der alligevel, og ledsager menneskeslægten i dens eksistens og udvikling.* (s. 220).

Man forstår, hvor umuligt det er for Andrej i sine diskussioner med Teofanes at komme til klarhed over, om ikoner males for menneskene eller for Gud.

Til sidst viser Tarkovskij os Andrejs ikon: fra ilden over i det røde, dernæst gyldne. Så figurelementer, borter, dele af tegn, kors i udsmykningsserier. Kirke, portal, hest. De hellige figurers øjne, ansigter, fødder. Change-rende folder i kofterne. Kort sagt ligger vægten i denne skildring af ikonen på selvstændige detaljer og især den stoflige kraft. Ikonens ikonicitet, d.v.s. som tegn dens virkelighedslighed, er ikke blot fuldstændig ligegyldig, men den overgår faktisk virkeligheden, sætter den i skygge af farverne. Der er næsten ingen spor af Andrejs oplevelser i denne ikon. På hvilken måde er da hans fortid en forudsætning for den?

Til sidst bryder et tordenvejr løs over ikonen, regnen løber ned over den, og filmen

Under tatarernes angreb på byen Wladimir hugger Andrej selv en af dem ned.

slutter som den begynde med hestene, der går og gumler på engen neden for kirken.

Tarkovskij gør ikke i bogen så meget ud af at forklare, hvori ikonens væsen består, men til gengæld skriver han en del om det japan-ske haiku, og min opfattelse er, at han beskriver Rubljevs "Treenighed" som et haiku i filmen. *Haiku'et dyrker sine billeder på en sådan måde, at de ikke betyder noget udover sig selv, og samtidig udtrykker så meget, at det ikke er muligt at fange deres endelige mening....linjerne er smukke, fordi øjeblikket er hævet ud og fæstnet i en enhed, og falder ind i uendeligheden.* (s. 106-7).

Hvis man har set flere af Tarkovskijs film, vil man vide, at de er fulde af alt muligt kulturelt arvegods: malerier, musik, litterære citater, historie. Det kunne måske friste at søge Tarkovskij blandt alle disse ruiner. En enorm kulturhistorisk og ikonografisk udredning kunne der komme ud af det. Ikke desto mindre ville det være en fundamental misforståelse at søge efter en forståelse af ham ad denne vej.

Ikonens og haiku'ets uendelighed i øjeblikket kan ikke forliges med den skygge, som den monumentale kultur kaster over det. Øjeblikket kan kun "falde ind i uendeligheden", hvis tillige hele den åndelige arv falder med.

Tilstedeværelsen af alle disse henvisninger til den monumentale kultur skal ikke forstås som en nøgle til filmenes endelige mening, men er snarere noget, der rives med i en indfoldning af øjeblikket. Øjeblikket vider sig ikke ud til den kulturelle uendelighed, men tværtimod er det den kulturelle vidde, der trækker sig sammen i dette øjeblik.

Ikonen og haiku'et er altså ikke et førsprogligt, førkulturelt udtryk, men tvært-

imod har de suget alle etablerede betydninger op i sig og helliget dem øjeblikkets nærvær. Disse kunstneriske udtryk er derfor i alle henseender lige foran os uden mulighed for yderligere symbolske formidlinger. Og er derfor den sidste flydende grænse mod uendeligheden og kaos.

Men denne ikon, dette minde kan ses på en anden måde: vi kan vende os mod "Treenighedens" menneskelige, åndelige mening som er levende og forståelig for os, der lever i anden halvdel af det tyvende århundrede. Det er denne indfaldsvinkel, vi valgte til den virkelighed, hvoraf "Treenigheden" fødtes. (s.79).

Solaris (1972)

Solaristik er en gren af rumvidenskaben, nærmest en slags kosmisk psykologi. En rumstation hængende et sted over Solaris-oceanet har fået "kontakt" med oceanet, der derved har vist sig at være en "tænkende substans". Nogen egentlig kommunikation er endnu ikke kommet igang, og det er dette problem filmens hovedperson, solaristik-experten Kris Kelvin, tumler med om natten. Han står umiddelbart for at skulle opsendes til rumstationen.

I filmens start ser vi ham vandre rundt i naturen omkring sin fars hus. Han betragter vandplanternes bølgen i søens vand, ser planternes blomstring i sommervejret, hører fugle og insekter, en hest galoperer forbi.

Selve filmens hoveddel foregår på rumstationen, og beskriver de problemer kosmonauterne kommer ud for, da oceanet "kntakter" dem på den måde, at det materialiserer deres inderste drømme og erindringer. Således møder Kris Kelvin på rumstationen en materialisering af sin 10 år tidligere afdøde kone.

Filmens slutter i naturen omkring farens hus, således som den begynde. Kris Kelvin går langs den lille sø.

Den vigtigste forskel er imidlertid, at nu er søen tilfrosset. Det er blevet vinter.

Selve miljøet på rumstationen er science-fiction-agtigt, men ellers gøres der ikke meget ud af denne genres normale teknologiske ingredienser. Kris Kelvins rumrejse er ganske summarisk, og billedmæssigt opfatter man den som en indre rejse, idet vi kun ser hans øjne. Umiddelbart før er vi på en lang biltur gennem motorvejs-tunneller. Det er kosmonauten Berton, der er vendt tilbage fra rumstationen, og har fortalt, at han ude over oceanet så kæmpemæssige babyer på 4 meter. Under køreturen aner vi et barn ved siden af ham i bilens mørke.

Hvis vi skulle være i tvivl om, at denne science-fiction film i virkeligheden handler om indre rejser i hukommelsen, kunne man opfatte det som et mere litterært symbol, når Tarkovskij lader bilturen foregå i Tokyo. I bogen har han forklaret, hvorledes japanerne i



særlig grad har begrebet, at tiden i sig selv hjælper os til en forståelse af tingenes væsen. *Japanerne tiltrækkes derfor i særlig grad af det, der udtrykker høj alder.* (s. 59). Jeg erindrer selv at have læst et interview med Antonioni, hvor han forklarer den japanske ufølsomhed over for science-fiction. – Ikke at sammenblande med det forhold, at Japan for andre måtte være et science-fiction land.

Tarkovskij beskæftiger sig i denne film med de to store paradokser i tidsfilosofien. For det første spørgsmålet om, hvor vores fortid og fremtid egentlig findes i forhold til det øjeblik, vi synes sikre på. Den klassiske løsning er, at disse tidsdimensioner findes i vores sind på den måde, at fortiden er en indre udstrækning af øjeblikke ligesom fremtiden er det, og ligeledes er øjeblikket en indre udstrækning af sig selv. Vi lever altså i et trefoldigt nu. Tiden er en projektion af vores eget sind.

Det andet problem er, hvorfor det så lader sig gøre at måle tiden. Spiller universet, solens bane, årstidernes skiften o.s.v. så slet ingen rolle for den måde, vi lever i tiden på? Faktisk lever vi jo i den på en ret nøjagtig og afmålt måde.

Disse to paradokser finder vi nævnt i Tarkovskijs bog. Det ene sted siger han: *tid er en subjektiv, åndelig kategori...* (s. 58). Et andet siger han: *Det er filmens egenskab, at den tilegner sig tiden, helt og holdent med den stoflige virkelighed, som den er uløseligt forbundet med, og som medgiver os dag for dag og time for time.* (s. 63).

Det er vanskeligt at få disse to opfattelser til at hænge sammen logisk, og Tarkovskijs bog skal naturligvis heller ikke læses som nogen tidsfilosofisk doktrin. Men *Solaris* rummer tydeligt disse to problemer. På rumstationen kæmper Kris Kelvin og de andre kosmonauter med fortiden i deres sind, og det er her Tarkovskij udtrykker filmisk, hvad

Kris Kelvin med Harey. Hans kærlighed bliver stærkere, jo mere han fordyber sig i sin hukommelse.

tiden er som "subjektiv, åndelig kategori". Men på den anden side er det "oceanet", der fremprovokerer denne indre kamp i kraft af dets materialiseringer af fortidens skikkelser. I den forstand gør oceanet ikke meget mere end den lille sø ved farens hus. For her kan Kris Kelvin selv følge, hvordan vinteren afløser sommeren.

Vi kan se problemstillingen både fra Kris Kelvins side, og fra oceanets side. Oceanet/naturen kan kopiere sig selv. Den er hvert øjeblik blot sig selv og kopierer det, den rummer i sig. Kris Kelvins sind er også en del af naturen, så følgelig kan naturen reproducere de forestillinger, der er i hans sind. Men til de forestillinger, der er i Kris Kelvins sind hører en indre udstrækning, således at erindringen består af to poler, nemlig dels det erindrede billede i dets aktualitet og dels det erindrede indhold, "hvor det var".

For naturen er sommeren sommer, og vinteren vinter, men for Kris Kelvin er vinteren også det, der var sommer.

Denne dimension kan oceanet ikke kopiere, materialisere. Heraf hele intrigen, da Kris Kelvin på rumstationen møder kopien af sin afdøde kone, og ovenikøbet indleder en hed affære med hende.

Det første Kris Kelvin opdager da han kommer til rumstationen med de mærkelige fortids-materialiseringer er, at hans ven, Givarian, har begået selvmord. Som videnskabsmand har han måske ikke kunnet klare skamfølelsen ved at begynde at elske sine egne drømme og erindringer. Da Harey viser sig for Kris Kelvin reagerer også han destruktivt, men hun vender tilbage. Hun er som erindringen utrolig stærk, selv om Tarkovskij naturligvis ikke kan spolere poesien og

fysisk fremstille hende som overnaturlig stor. Men hendes kjole er forsynet med en snøreslids ned langs ryggen, og alligevel må Kris klippe en slids i kjolens hals, da han tager den af hende.

Forelskelsen mellem dem udvikler sig stærkt, og herigennem bliver Harey til et rigtigt cigaretrygende menneske her og nu på rumstationen. Selv skeptikeren Snaut begynder at kysse på hånden.

Men hvem er det Kris Kelvin elsker? Harey giver sig ikke ud for at være hans tidligere kone. Hun husker intet, men elsker ham instinktivt og ubetinget. Men for Kris Kelvin er hun både den gamle og den nye kvinde. Det første han siger til hende er: hvordan vidste du hvor jeg var

Hun sætter en hel erindringskæde igang hos Kris, hvor han gør op med sig selv, om han også elskede sin kone dengang, hvilken skyld han havde i hendes selvmord o.s.v. Kort og godt indebærer denne kærlighedsaffære, at Kris Kelvin må acceptere, at han er uløseligt bundet til sin hukommelse og fortid, og at hans evne til kærlighed udspringer heraf. Derfor accepterer han også sin længsel efter jorden og farens hus. Men han kan ikke få begge dele. Det ene har han kun på jorden, og det andet (Harey) kun på rumstationen.

Harey forstår, at tidsdimensionens udstrækning i Kris Kelvins sind er en virkelighed, hvori hun selv kun er den ene halvdel. Og hun forsvinder igen.

Også oceanet lærer lektion. Fra rumstationen observeres, hvordan det nu begynder at materialisere sig som "øer".

Mennesker er monader. Men de må gå en omvej ad den indre dybde, der er i dem selv. Universet er tidsligt indfoldet i hver af dem – "det hele" er i hver af dem, og de må allerførst tilegne sig denne deres indre universalværdi, før kommunikationen mellem dem kan blive universel.

Spejlet (1974)

Tarkovskij siger et sted i bogen, at man først og fremmest skal forsøge at forstå, hvad der egentlig er meningen i en film. Men det er med alle Tarkovskijs film vanskeligt at foretage en sådan oversættelse, og *Spejlet* er nok den vanskeligst tilgængelige. Man vil lede forgæves, hvis man leder efter en universalnøgle til *Spejlets* betydninger. Filmen handler på en meget direkte måde om de forhold i livet, hvortil der ikke findes noget værktøj. Det nærmeste, vi kan komme en sådan nøgle, er Tarkovskijs metodiske anvendelse af tiden som filmisk udtryksmiddel.

I bogen har han omtalt, hvor stort et arbejde og hvor mange forsøg der skulle til for at klippe filmen sammen. Men pludselig hang den mirakuløst sammen, fortæller han (s. 116). Hvordan kan det være, at Tarkovskij

her taler om mirakler inden for filmisk klip-teknik - et halvt århundrede efter at hans berømte landsmand, Sergei Eisenstein, havde udviklet filmmontagen til et højt videnskabeligt niveau?

For Eisenstein blev filmen primært et færdigt værk i kraft af den montage-mæssige konstruktion af de optagne filmstrimler, men for Tarkovskij er selve optagelserne det vigtigste moment i produktionen, for her foregribes den færdige film på en afgørende måde. I de separate sekvenser registreres tiden som en slags dynamiske faser, der fra starten opbygger filmens gennemgående rytme. Den dynamik, der registreres under selve filmningen, kan ikke siden ændres, men må tværtimod nøje respekteres for at brikkerne kan falde på plads i den færdige film: *Igennem en mærkelig tilbagevirkende proces tager en selvorganiserende struktur form igennem klipningen i kraft af de særlige egenskaber film-materialet fik under optagelserne.* (s. 116).

Men hvad er det for nogen tidsmæssige dele eller faser af den generelle rytme, der allerede registreres under optagelserne? Det er det fænomen, Tarkovskij kalder "tidspres": *Den udprægede tid, som forløber igennem sekvenserne, udgør filmens rytme; og rytme bestemmes ikke af klippenes længde, men af det tidspres, der gennemløber dem.... konsistensen af den tid, som løber igennem sekvensen, dens intensitet eller "løshed" kunne kaldes tidspres.* (s. 117).

At finde den rette sammenhæng af forskellige tidspres var det problem, som på mirakuløs måde løste sig i *Spejlet*. Men kan vi komme nærmere til en forståelse af dette mirakel? Er der med tidspres ikke tale om en slags "fingerspitzengefühl" eller en magisk sans hos instruktør og filmhold, som vi intuitivt må tage til efterretning uden yderligere ord?

Tarkovskij uddyber: *Hvorledes bliver tiden følelig i en sekvens? Den bliver følelig, når man mærker noget betydningsfuldt, sandfærdigt foregå bag om begivenhederne på lærredet; når man helt bevidst gør sig klart, at det man ser inden for indstillingsrammen ikke er begrænset til dets synlige beskrivelse, men peger mod noget der rækker uden for rammen og imod uendeligheden; peger imod livet.*

Tidspres er altså hos Tarkovskij tænkt som ikke blot et sanseligt fænomen, men også "objektivt", almenmenneskeligt. Det er en kommunikativ bærebøje.

For når tiden kommer til liv i den enkelte filmsekvens, henviser den til livet "udenfor". Som tegn betragtet får filmsekvensen i kraft af den levende tid i den livet som åbenbar referent - i forhold til alle medoplevere. Tiden som en sådan betydningsgiver for livet, indregistreres under optagelserne i kraft af den præcision, hvormed filmholdet kan overgive sig til den faktiske verden.

Det er derfor rimeligt at antage, at den mirakuløse sammenklipning af filmen skal tages med som en betydningsmæssig faktor,

når vi nu går over til at se på de problemer og mirakler, der er i selve filmens handling. Tidspres og filmens handling og mening hænger sammen på en langt mindre måde end man skulle tro.

Endvidere er det ud fra disse bemærkninger klart, at Tarkovskijs tanker ligger langt fra Eisensteins betydnings-konstruktivisme. Hypotesen om en immanent sammenhæng mellem klipping og tidspres og filmens mening muliggør således, at vi måske kan sige noget mere om, hvad det er i livsanskuelse, der betinger, at Tarkovskij laver film på så forskellig måde fra Eisenstein.

Umiddelbart efter prologen og filmens fortekster åbner blikket sig fra en skovkant ud over en vidtstrakt grøn og venlig mark. En togfløjte høres samtidig med at en fortællerstemme begynder at berette om barndommens hus ved Ignatievo stationsvejen. Denne vej løber et stykke ude i landskabet, forbi en stor busk, hvor vejen deler sig, så man enten kan gå videre eller komme op imod huset. Vi ser netop en skikkelse dreje ved busken, og komme op imod huset. Her slår fortælleren over i grammatisk nutid, og man aner en følelse bemægtige sig stemmen: hvis han drejer, så er det far, hvis ikke....

Ganske vist drejer manden op imod huset, men det viser sig ikke at være faren til de to børn i hængekøjen uden for huset (det er fortælleren selv som barn sammen med søsteren, Marina.). Moren sidder på et stakit og ryger. Hendes ansigtsudtryk er fjernt, måske venter hun på den mand, fortælleren lige har sagt, er borte. Man mærker, at scenen mellem moren og den tilfældigt forbipasserende mand svarer til den måde, fortælleren hurtigt fortabte sig i sine erindringer, eller sin drøm. Han startede med at ville berette, hvordan det var, altså en selvbiografi, men han opsluges af nærværet i det, han beretter om.

Der er to stemninger i scenen. Dels en frisk og ny stemning. Alt er åbent. Manden stiller spørgsmål, og moren svarer med spørgsmål. Manden flirter måske lidt med hende, sætter sig på stakittet så de sammen vælter om i buskadset, og han får et lille sår på øret. Alt hvad der hører sig til et sådant tilfældigt mødes besynderlige betydningsfuldhed, så længe det varer. Dels en anden og tungere stemning, idet moren er fjern og noget utilnærmelig. Hun er følelsesmæssigt hårdt bundet til anden side. Men til hvad?

Til manden der er borte? Eller til sin skæbne? Det hele er en drøm eller erindring hos fortælleren, så det kan godt være begge dele.

Hendes venten på manden dengang, en blanding af håb og opgiveness, er i fortælleren sind retrospektivt en vished om, hvad der var den skæbnemæssige linje i hendes dengang uvisse øjeblik. Fortælleren genskaber sig fortiden, som et nærværende, åbent og lykkeligt øjeblik, men han kan ikke slippe fra sin viden om, at alt var afgjort.



Som 5-årig bag spejlet.

Senere i filmen forklarer han sin kone om denne tilbagevendende drøm om bedstefarens hus. I drømmen ved han godt, det er en drøm, og den er derfor iblandet en frygt for den snarlige opvågnen. Han gribes igen og igen af en længsel efter barndommen, da han var lykkelig og alt var muligt. Men der blander sig en smerte i denne erindrede lykke.

Der er altså en ond og pinagtig cirkel i hukommelsen. Den erindrede lykke drager som nærvær, men jo mere den drager, jo mere smerter den viden, at længslens genstand er indbildt. Erindringen er som et spejl, hvori man projicerer en følelse af lykke. Som det lille barn griber man ud og forsøger at komme igennem spejlet om på den anden side. Men i den samme følelse blander sig fornemmelsen af at støde mod det hårde glas.

Denne ulykkelige bevidsthed foran spejlets glas går igen i filmens øvrige erindringsstumper og drømme. Derfor må og kan de kun kulminere i en poetisk løsning. Tarkovskijs far, Arsenij, læser alle de steder, hvor bevidstheden vil igennem glasset i et af sine digte. Til den omtalte allerførste sekvens med moren og den fremmede mand, læses digtet "Første møder" (s.101). Efter prisnningen af øjeblikkets åbenbaring, slutter digtet med en formulering af den pinagtige opvågnen: *Mens skæbnen fulgte i vore spor som en galning med barberkniv i hånden.* Og til erindringen eller drømmen om moren på trykkeriet, læses digtet: *"Fra tidlig morgen ventede jeg igår...."* (s. 123).

Denne paradoksale konflikt i hukommelsen bliver stærkere og mere intens i løbet af

filmen, ikke gradvist, men snarere gennem abrupte spring ind i andre erindringsbrudstykker. Som Tarkovskij skriver om sin metode: *I en statisk, konstant spændingstilstand når sindsbevægelserne deres højest mulige punkt, og manifesterer sig mere levende end i en gradvis forandringsproces.* (s. 117).

En erindring fra belejringen af Leningrad udtrykkes gennem et klip fra en filmreportage, hvor den røde hær krydser Sivash søen. Soldaterne går barbenede igennem det lave vand med granater på ryggen, slæbende kanonerne efter sig. Tarkovskij fortæller, at næsten ingen af de soldater, vi ser, overlevede. Selv fotografen var død inden aften, den dag, han optog filmen. Også her skriver Arsenij Tarkovskij i digtet dette udødelige øjeblik, og slutter: *livets flyvende nål fører mig gennem verden som en tråd.* Sekvensen begrundes således ikke disse menneskers offer med en henvisning til historiens fornuft, men henviser snarere blot til dens gang. En smerte i tanken om dem bringer dem i meget skarp fokus et sted langt bag spejlet.

Filmens store afslutningssekvens er paradoksal til det yderste og strider naturligvis imod al normal tidsrumlig logik: kameraet beskriver i en halvcirkel den vidtstrakte mark inden for Ignatievo-skovområdet, og vi ser samtidigt moren og faren, da de endnu ventede det første barn, og moren, gammel som hun nu er, sammen med fortælleren som dreng og søsteren Marina. Dette mirakel eller hellige samvær kan ikke begrundes i nogen naturlige årsager, og vi kan som tilskuere kun acceptere det, hvis vi har forstået, hvordan det er blevet til. Til en begyndelse kan vi sige, at det er endnu et fragment, som de tidligere, blot er smerten som fulgte med de tidligere nu forsvundet ud af dette. Mens de poetiske passager - Arsenij Tarkovskijs digte, sammenholdningen af moren og konens ansigt i den samme skuespillerinde og i Da Vincis portrætbillede o.a. - var en slags konklusion på de tidligere fragmenters tidspres, er den poetiske passage snarere konstituerende for denne afsluttende filmiske ikon.

Mere konkret må man nævne de sekvenser, der går umiddelbart forud for dette poetiske, åndelige spring. Det er bl.a. et billede, hvor fortælleren kun ser ansigtet af sig selv som 5-årig dreng - stående halvt bag en dør med en stor krukke mælk i favnen. Han kalder på sin mor, og en dør åbner sig ind til et slags bryggers, hvor hun sidder og skræller kartofler. I dette erindringsbillede føler man, at konflikten mellem lykkeligt nærvær og uoverskridelig fjernhed er maximal.

Umiddelbart efter ser vi en skærm af spejle, som fortælleren er gemt bagved. En læge forklarer, at han ikke er rigtig syg, men blot føler det, som om nogen var død for ham. Fortælleren lider af hukommelsens sygdom, som består i at genkalde sig fortidens begivenheder på en måde så alting dør for ham

endnu en gang. Lad mig være, siger han. Jeg ville blot være lykkelig.

Med et uhorligt suk slipper han fuglen, han holder knuget i hånden, og den flyver ind i det paradoksale landskab beskrevet ovenfor. Han vælger altså en poetisk eller åndelig verden, som tillader ham at bevare de lykkelige erindringer, der brudstykkeagtigt har presset sig på i ham hele filmen igennem. På en måde finder han i sin indre monolog nu den form, som den selvbiografi skal have som han startede på i filmens allerførste sætninger. Eller rettere sagt bekræfter han blot denne paradoksale form, for den gav sig jo fra starten af filmen af sig selv, idet han måtte overgive sig til erindringernes nærvær.

At søge efter ens egen sandhed (og der kan ikke være nogen anden, nogen almen sandhed) er at søge efter ens eget sprog, det udtrykssystem som skal give form til ens egne tanker. (s. 85).

Måske husker man prologen til filmen. En dreng bøjer sig frem og tænder et fjernsyn. I fjernsynet ser vi en ung mand, der stammer, som kommer i hypnotisk terapi hos en myndig kvinde i hvid kittel. Den unge mands stammen er ret alvorlig. Han kan knap få udtalt, hvad han hedder, og hvor han kommer fra. Gennem hypnose kan kvinden behandle hans lidelse, idet hun lader spændingerne i hans hovede forplante sig ned i hans hænder, som lammes. En, to, tre siger hun og så kan han uden angst for sin egen stemme klart udtale: jeg kan tale. Dernæst følger umiddelbart filmens titel.

Man kan fornemme, hvorledes denne prolog nøje udtrykker filmens helhedsrytme og væsentlige erfaring. Den unge mand er knuget af spændinger. Han bringes til et lammelsespunkt, hvor et klarttonende udtryk pludselig finder vej. Han udtrykker ikke noget specifikt indhold, men blot det faktum, at han kan udtrykke sig. Filmene er selv fra begyndelse til slutning en sådan udtryksproces. Fragmenternes kalejdoskopiske kamp i fortællers tankestrøm er som en stammen, der resulterer i den nævnte store afslutningssekvens.

Det er meget let at komme til at læse for mange overførte betydninger ind i denne prolog, men omvendt svært at fastholde dens enkle kerne. Den unge mand kommer i hypnose og bringes til et spændingspunkt. Vil det sige andet end at han overgiver sig til sig selv og en indre krise?

Fortælleren ender med at overgive sig helt og holdent til tidspresset i hans sjæl. I den forstand indser han *menneskets svigtende erkendelse af, at det er ansvarlig for sin egen åndelige kraft* (s. 221). Eller som Tarkovskij også siger det: *Mennesket burde igen begynde at tro på dets sjæl og dens lidelse* (s. 221).

Problemet at få verden til at hænge sammen i sin bevidsthed er stort og smertefuldt, når den kun viser sig i uforenelige fragmenter. Siger man fragment for alvor, kan man

ikke samtidig underforstå nogen helhed, som fragmentet (alligevel) hører til. Dette kunne i en vis forstand også anskueliggøre forskellen mellem Tarkovskij og Eisenstein. Eisensteins montage bygger på fragmenter, men de opfattes alligevel i sidste instans som dele af et vældigt organisk og dialektisk maskineri. En vældig helhed forudsættes "under tingene", så at man faktisk kan driste sig til at klippe den filmede verden i de mindste stumper og stykker, for den *må* falde dialektisk på plads igen. Tarkovskijs fragmenter er tværtimod ret få og store, og alligevel vanskelige at få til at falde på plads, for nogen helhed peger de ikke automatisk imod. Fragmentet er en konkretion af uendelige tidslinjer. Umiddelbart falder det ene fragment ikke i hak med det andet. Hvert fragment er i sig selv en åbenbaring af verden uden at være del i nogen kæde af videre årsagssammenhænge. Fragmentet er en slags provokation af bevidstheden i kraft af de uendelige perspektiver, det i sin løsevethed peger på.

Men vi kan kun opbygge vores menneskelige værdi gennem en overgivelse til fragmentets åbenbaring.

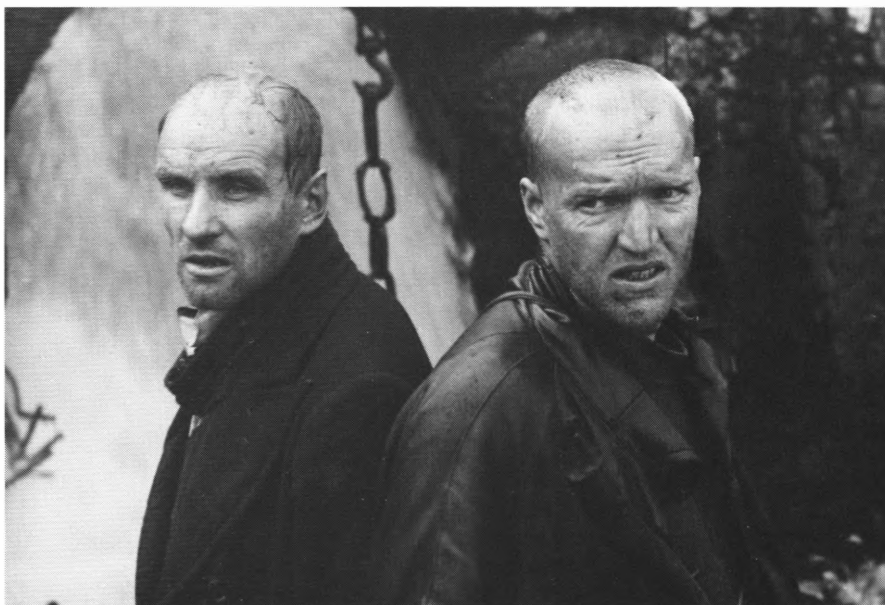
Tarkovskijs fragmenter tilhører således en anden verdensopfattelse end Eisensteins. Ingen sammenhæng kan forudsættes, og at der igennem megen klipning kom en film ud af *Spejlet*, er samme mirakel, som det filmens fortæller udfører i sit eget hovede.

Tarkovskij fortæller et sted i bogen, hvordan han havde det tidligt i sin instruktørkarriere: *Jeg havde ikke nogen klar forestilling om den rolle som min lærer, Mikhail Ilich Romm forberedte mig til. Det var som at bevæge sig ad parallelle linjer, der aldrig berørte eller påvirkede hinanden. Fremtiden mødte ikke nu'et.... Jeg kunne stadigvæk ikke se det mål, som kun kan nås gennem indre kamp, og som indebærer en holdning, der formuleres én gang for altid. Det mål vil altid forblive det samme.... for det udgør en persons moralske funktion.* (s. 88).

Stalker – Vandringsmanden (1979)

Stalkeren er en slags guide, som fører folk i dette tilfælde en professor og en forfatter ind i en øde og farlig zone. Af hans indledende morgentoilette fremgår det, at han til daglig lever usselt i en dårlig lejlighed lige op ad jernbanen. Han gør ikke meget ud af sin påklædning; får ikke noget at spise om morgenen; og oveni er der vrøvl med konen, som ikke vil have, at han tager på disse ture til zonen.

Efter den fantastiske tur ind i zonen slutter filmen som den begyndte i dette miljø, og konen fortæller, at hun stadigvæk elsker sin mand trods, at han er en dødsdømt stakkel.



Hvor fantastisk mon det i virkeligheden er, det, de kommer ud for i zonen? Hvor meget er der sket i mellemtiden, hvor de er borte fra værtshuset og stalkeren fra sit usle hjem?

Han har været på værtshuset og bragt de to intellektuelle a jour med verdenssituationen. Han lever et liv, hvor orienteringen i hvert øjeblik er et problem, en krise. Han har derfor kunnet vise de to højtuddannede, hvordan tingene sker.

De fantastiske begivenheder i zonen foregår altså lige her ved siden af os. Tarkovskij selv: *Filmen skulle få publikum til at føle, at det alt sammen foregik her og nu, at Zonen er dér ved siden af os.* (s. 200).

Den svenske filmdebat var umiddelbart efter premieren stærkt påvirket af en tese om, at zonen var et sted, hvor et atomkraftværk var brændt ned. Tarkovskij ytrer i sin bog en vis irritation over sådanne vilde teser: *Zonen symboliserer ikke noget, lige så lidt som noget andet gør det i mine film: zonen er en zone, det er livet....* (s. 200).

Hvis kriteriet blot var, at zonen er noget lige ved siden af os, måtte vi strengt taget også tage tesen om atomkraftværket med i analysen – men da den er livet og ovenikøbet et sted, hvor mennesket kan få opfyldt sine inderste drømme, må vi forsøge at begribe begivenhederne i zonen på et noget dybere niveau.

Først og fremmest har zonen et meget indviklet tidssystem. Det fremgår allerede i starten, da det lille selskab skal forcere politiafspærringerne ind til zonen. Med nød og næppe undgår de en patruljetjent på motorcykel. Forfatteren skal checke, om der er nogen i en tom bygning. Det er der ikke, synes han. Men øjeblikket efter holder en tjent midt i rummet med en halvruget smøg i hånden. Det skal dertil siges, at forfatteren stadig er ved at træppe ned på en eller flere dages duktur, men det er ikke forklaringen

Zonen er dér ved siden af os.

på fejltagelsen, for vi får senere at se mange af den slags fælder, der findes i tiden.

Senere i filmen forklarer stalkeren, at de selv - menneskene - er årsagen til det indviklede tidssystem, de er kommet ind i. Men han ved ikke, hvad der er i zonen, når det indviklede tidssystem ikke er der.

Hvis vi visuelt vil forestille os, hvordan Tarkovskijs formel "skulptur i tiden" ser ud, er *Stalker* nok det nærmeste vi kan komme. Tidspøblematikken er i denne film "preset" ned i et fysisk rums enhed. Tarkovskijs intention var at filmen skulle virke som en enkelt optagelse. *Jeg følte, det var meget vigtigt, at filmen respekterede tidens rummets og handlingens enheder.... Jeg ønskede tiden og dens passage skulle vise sig....* (s. 193).

Man ser heraf, hvordan filmen er konstrueret dramaturgisk. Den spænding vi oplever på den lange tur gennem zonen, beror på den måde, det indviklede tidssystems fælder og faldgruber manifesterer sig i et fuldstændigt "normalt" og sammenhængende fysisk rum.

Først bevæger selskabet sig på en grøn græsslette, siden bliver det flade land mere kuperet. Et sted er der sumpe og lavvand, et andet sted mere ørkenagtigt, og tilsidst bevæger de sig i underjordiske tunnelsystemer frem til ruinerede bygninger. I sig selv er landskabets topografi ikke labyrintisk. Det er dem selv, der fører et labyrintisk system med sig ind i zonen. Først bevæger de sig frem i skiftende retninger, idet stalkeren afstikker kursen ved at kaste en markør ud i landskabet. Et andet sted forestår stalkeren en lodtrækning med lige lange tændstikker om hvem af dem, der skal gå først.

Professoren bevæger sig lidt anderledes end de andre, idet han kan skyde genvej ved

at gå tilbage samme vej, de var kommet, på trods af, at stalkeren har den regel, at man ikke må gå samme vej tilbage. Forfatteren, derimod, lader sig standse af indre stemmer, og et sted følger han auguriske sorte fugle.

Man kan fornemme, at deres labyrintiske problemer har med tiden at gøre. I forhold til deres øjeblik er fortiden kastet af vejen. Den ligger i ruiner: halvt væltede telefonpæle, mosbegrøede tanks o.s.v. Fremtiden er derimod smeltet sammen med øjeblikket, således at hvert skridt er en skæbnesvanger beslutning. Det er umuligt at vide, hvor man skal hen. Det er derfor stalkeren viser kursen eksperimentelt ved at kaste markøren ud et sted, hvor det så er meget vigtigt at følge den afstukne retning. Deres hovedmål er det mystiske rum, hvor de inderste ønsker går i opfyldelse. Det er vel der, vi alle bevæger os hen imod. Men da de tre mænd når frem til forrummet, går de ikke videre ind. En af forklaringerne kunne være, at stalkeren beretter om, hvordan en tidligere stalker forråbte sin egen broder ved at få sine inderste ønsker opfyldt.

Her i dette forrum vil stalkeren blive, han må ikke gå ind i det inderste. Han ved nemlig dets skæbnesvangre hemmelighed. Forrummet hedder (iflg. filmens oversættelse) "kødkværnen". Her bliver stalkeren, og her lægger hunden sig. Det er her, han fremsiger digtet "men der må være mere...." Det er også her telefonen og lyset virker.

Nu kan vi se, at den labyrintiske tidspøblematiske, som de bærer med sig i livet er en moralsk problematik. En tilnærmelsesvis forståelse af *Stalker* vil indebære, at man forstår at se, hvorledes tidspresset i løbet af zone-turen kan skille godt og ondt. Det synes at være den egentlige mening med denne fantastiske skulptur af tids-rummet. *I Stalker giver jeg en slags komplet fremstilling....* (s. 199). Tarkovskij siger selv meget utvetydigt, hvilket budskab han har villet udtrykke i filmen. Det rummes væsentligt i konens kærlighed til den stakkels, men indsigtfulde og troende stalker. Det er det egentlige mirakel, som kan sættes op imod den vantro, kynisme og moralske tomrum, der forgifter den moderne verden, som både Forfatteren og Videnskabsmanden er ofre for. (s. 198). Men udover selve dette udpindede budskab vil det være interessant at se, hvorledes livet, tiden og moralen egentlig hænger sammen for Tarkovskij i sin - skal vi sige - kausalitet.

I forbindelse med sin udrådning af, hvad tiden er, hvilket vi allerede har været inde på i artiklen, findes en sætning (her fremhævet) som især *Stalker* kan belyse nærmere: *Årsag og virkning er indbyrdes afhængige, både frem- og tilbagevirkende. Den ene afføder den anden gennem en ubønhørlig nødvendig orden, hvor det ville være fatalt for os hvis vi kunne se alle sammenhænge på én gang. Forbindelsen af årsag og virkning, med andre ord overgangen fra den ene tilstand til den anden, er også den*

form, som tiden findes i, den måde hvorigennem den materialiseres i hverdagshandlinger. (s. 59).

På den ene side er der sikkert en nødvendighed og kausalitet i vores livssammenhænge, som vi ikke kan undslippe, men heller ikke overskue. Dette må vi vende til vores åndelige og frie livs fordel, d.v.s. være opmærksom på de åbenbaringer af menneskelig værdi der også viser sig i de tidsfaser, hvorigennem kausaliteten følger sine egne planer.

Heri ser Tarkovskij også (film-) kunstens rolle: *Virkeligheden betinges af en mængde årsagssammenhænge, og kunstneren kan kun fange nogle af disse.... Problemet (eller måske er det kunstens første begrundelse ?) er, at ingen kan rekonstruere hele sandheden foran kameraet....* (s. 184).

Og vi kan slutte denne diskussion af sammenhængen i tingene med et citat fra bogens konklusion: *Vi glemmer at tage den enkle kendsgerning i betragtning, at "alt hænger sammen i denne verden"* (s. 222) tilsyneladende i modstrid med de ovenstående bemærkninger om den uigennekskelige kausalitet, men bemærk, hvad der er Tarkovskijs begrundelse: (alt hænger sammen, og intet kan være tilfældigt) *...eftersom vi er udstyret med fri vilje og retten til at vælge mellem godt og ondt.* (s. 222).

Nostalghia (1983)

Filmen handler om en russisk digter, Gortchakov, der er på et studieophold i Italien. Han skal bl.a. skrive noget om en russisk komponist, der i slutningen af det 18. århundrede også besøgte Italien, men kom til at lide af hjemve, så han paradoksalt nok begik selvmord efter sin hjemkomst.

I filmens start når Gortchakov frem til et sted i Italien, hvor der er et berømt kirkemaleri af en frugtbarhedsmadonna. Men da det kommer til stykket, vil han alligevel ikke se dette billede af moderen over alle mødre. Overfor sin smukke kvindelige guide, Eugenia, med den begrundelse, at han er træt af skønhed. Gortchakov er i krise. Han lider af "nostalghia" som vi med Tarkovskijs egne ord skal begribe som en speciel "dødelig sygdom". I denne krise søger Gortchakov noget at tro på. Utilnærmelig over for den smukke Eugenia, fatter han i stedet interesse for den mærkelige mand, Domenico, der er kendt for at have spærret hele sin familie inde i 7 år. Måske af frygt for verdens korrupsion og undergang, måske af jalousi. Gortchakov fornemmer, at Domenico er en mand med stærk tro, hvorimod Eugenia blot betragter ham som gal. Eugenia forlader Gortchakov.

Det viser sig, at Domenico ikke kan give Gortchakov den tro, han søger, og deres veje skilles igen. Domenico dukker op til galebevælgens demonstration i Rom, hvor han



Nostalghia: Det russiske hus i katedralen.

efter en lang tale ofrer sig selv som benzin-fakkelt. Gortchakov kommer også til Rom lige før sin hjemrejse til Rusland, men udsætter rejsen i et par dage, fordi han vil gennemføre et projekt, han oprindeligt havde lovet Domenico at udføre, men i første omgang ikke havde taget særlig alvorligt. Han bærer et levende lys igennem et termisk badebassin. Under udførelsen får han smerter i hjertet og dør efter at have sat lyset på bassinkanten. Til sidst ses det store billede af katedralen med det russiske hus inden i og med Gortchakov selv liggende i forgrunden med hunden. Sneen falder i katedralen.

Tarkovskij tilegner filmen mindet om sin mor.

Hvis læseren har set filmen, vil man vide, at dette handlingsreferat er både for upræcist og for summarisk. Men det vil ikke hjælpe stort på det at indsætte flere detaljer eller på anden måde at foretage tilføjelser og lap-perier. Filmen handler som Tarkovskijs tidligere film ikke om; men vi føres derimod uskelneligt ud og ind mellem ydre og indre, forgangne og aktuelle verdner, på en måde så vi oplever nostalgi og tro som en slags begreber, der selv er i handling. Disse begreber sker, snarere end vi kan tale om deres indhold. Det er stadigvæk tiden og tidspresset, det drejer sig om. Tiden i filmen forekommer som et åndeligt rum og ikke som de årsags-virkningsrelationer mellem før og efter, vi normalt forbinder med tid. I dette åndelige rum viser der sig tidssammenhænge, der dels er direkte sanselige og dels afslører uvant logik i de måder, vi er skruet åndeligt sammen, hvis man kan bruge det udtryk. For at kunne gøre filmens meninger eksplicitte, må vi derfor allerførst råde over nogle

principper, der kan bringe os på højde med filmens eget sprog. Eller i det mindste holde os for øje, hvad der skulle til for at komme op på dette niveau.

Som sagt er filmens betydninger produkter af tiden. Tidspresset i en given sekvens udgør en struktur for en vis åndelig sammenhæng, man ikke kan begribe, hvis man nedbryder den i statiske enkeltdele. Vi skal se, hvorledes nostalgi og tro er sådanne fænomener, der ikke kan forstås som statiske indhold, men derimod som tidsstrukturer.

For at kunne kende og erfare sådanne fænomener må vi følgelig formode, der findes tidstegn til at betegne dem. Tidspresset i en given sekvens må således opfattes som stående for eller markerende et fænomen, der ikke er en statisk genstand. Kun gennem sansningen af de forskellige tidspres-strukturer i filmen på en måde, så vi forstår dem i deres markeringsrolle, kan vi begribe, hvilke lidelser Gortchakov har, og hvilke erfaringer han gør indvendigt, og hvorfor filmen slutter, som den gør.

Den uendeligt lette slutning - i betydningen let som en englefløj eller et snefug eller hundens suk, når den lægger sig - skal begribes som en (logisk) slutning ud fra de forudgående tidspres. Denne uendeligt lette slutning er blot en umærkelig sansning af noget udødeligt. Som at kysse en ikon med bortvendte øjne. Tarkovskijs tilegnelse af filmen til mindet om sin mor er en udødelighed af denne art.

Og den spektakulære opsætning af Gortchakov og det russiske hus inden i katedralen opfatter jeg egentlig kun som Tarkovskijs *mise-en-scène af sneen, der begynder at falde*. Men det er klart, at der er en inkommensurabel betydning knyttet til sneen i netop denne enorme konstruktion. Det er nærmest umuligt at opfatte denne afslutnings-

konstruktion, som et slutsymbol. De alt for tydelige tankegange, der i så fald ville hægte sig på symbolet, ville være grove og uforståelige i forhold til den finesse hvormed "det russiske hus i katedralen" allerede forekommer som tema fra filmens start.

Den første del af filmen indtil mødet med Domenico er en beskrivelse af nostalgien som tidsstruktur (indholdsmæssigt en foregribelse af "det russiske hus i katedralen"). Som nævnt går Gortchakov ikke med Eugenia ind i katedralen for at se frugtbarhedsmadonnaen, "La Madonna del parto". Han bliver udenfor i et dunkelt landskab, hvor der egentlig ikke kan ses nogen forskel på Italien og Rusland. Der ses et hus, nogle skikkelser, en hund; som i fortekst-sekvensen, et arkaisk landskab, som vi begynder at opfatte som hovedpersonens erindringer fra sin hjemstavn i Rusland. Også en mørk kvinde, måske hans kone, måske hans mor.

På et hotel hvor Gortchakov og Eugenia (i hver sit værelse) har indlogeret sig, ligger Gortchakov i mørket og fortaber sig i sine tanker. Hvor er han egentlig? Vi aner, at en schäferhund stille smyger sig gennem lysstråben fra vinduet og ind under sengen. Men hvem ejer hunden? Er det den fra det arkaiske landskab eller er det Zoë, Domenicos hund, som vi senere møder?

Det afgørende er nok, at vi kan genkende et øjeblik af denne type i kraft af, at hunden lægger sig i det. I dette mørke mødes to dunkle madonnaer inden i Gortchakovs hovede. Det er dels den russiske mor/kone og dels Eugenia. De drejer tavst om hinanden. Kameraet dvæler ved Eugenias smukke, eller snarere "flotte" lange hår, som nu er mørkt. Videre ses den russiske kvinde som frugtbarhedsmadonna, idet hun ligger på en seng med maven i vejret. Langsomt isoleres dette billede i mørket, så at hendes situation snarere kommer til at ligne et dødsleje.

Frugtbarhedsmadonnaen, som Gortchakov var kommet så langt for at se, spørger altså inden i hans hovede og sammenfatter indirekte to kvinder, han på en eller anden måde er splittet imellem. Disse to kvinder ses dunkle, fortidige, på en måde så vi må spørge: hvor kommer tiden fra? Ikke blot kommer den fra fortiden, men fra døden. Associationen hellig madonna til den russiske kvinde og Eugenia med det flotte hår - forestillet i fortid - er en tanke, der kommer fra døden. Hvis vi skal forstå dette fænomen som en psykologisk mekanisme, kunne det bero på, at Gortchakov foregriber, at hans kærlighed til dem er ophørt, slut. I fantasien fuldender han sin kærlighed. Måske fordi han forestiller sig, at de er ophørt med at elske ham (hvilket kunne være begrundet i hans akavede relation til Eugenia); dels forestiller han sig måske livet efter, at de har mistet ham. Det er lige meget, for selv om man selv vil være skyld i en kærligheds ophør, kan man sagtens foregribe den nostalgiske.

Et andet aspekt af denne tankestrøm hos Gortchakov er, hvor hans splittelse mellem de to kvinder kommer fra. Måske kan han ikke elske den ene, fordi han savner den anden, og hans minde om den første overskygges af den andens nærvær. Følgelig bliver begge nostalgiske genstande. Eller er det snarere madonnaen, der skaber splittelsen, d.v.s. er det selve den nostalgiske struktur?

I hvert fald er denne nostalgi, som Tarkovskij siger "en dødelig sygdom". Sygdommens væsen kan vi ikke snakke om, men symptomerne er tydelige. Det er en følelsesmæssig lidelse, og ikke selve eksilet fra hjemstavnen, for det dør man ikke direkte af. Men følelsen dør man af - på en underlig direkte måde. For den død, man under alle omstændigheder må regne med, den foregriber man, repeterer den som en slags metastaser på alt, hvad man kommer i nærheden af, således at de andre elskes som levende begravede; hvorved man selv også bliver en omvandrende statue som Gortchakov. I ganske direkte forstand er der således i beskrivelsen af Gortchakovs nostalgi tale om en "skulptur i tiden".

Tiden som en sådan repetition af døden i øjeblikket er en del af den erfaring, Gortchakov gør i det mørke hotelværelse, og forklarer, hvorfor han er så interesseret i Domenicos tro. Men i filmens start er der endnu et par sekvenser, som skildrer den nostalgiske struktur, og hvor Tarkovskijs metode kan iagttages.

For det første rummer det arkaiske landskab under forteksterne samt overgangen til filmens egentlige begyndelse i meget koncentreret form denne nostalgi. Det er et billede af et dunkelt landskab. En bakke ned mod en sø. Bagved er der skov. Midt på bakken rager en ledningspæl op. I forgrunden anes nogle mennesker, men især fanges blikket af den hvide hest længst bort i billedet. Lyse tågebanker driver igennem mørket. Mens forteksterne ruller op over billedet, fryses det pludseligt. Grundet ubevægeligheden i det er der tale om en ganske lille forskel - blot at det holder op med at ånde. Filmens start er en overgang fra dette landskabs frosne tågebanker til et nyt lige så mørkt og tåget landskab, hvori vi så møder Gortchakov og Eugenia.

Det arkaiske fortekstbillede er for det første interessant, fordi frykning af billeder er usædvanlig hos Tarkovskij (ellers erindringer jeg blot et frosset billede i slutningen af *Solaris*). Men for det andet rummer dette billede selve nostalgien i sig - i den måde det er billedet på.

Det kommer således aldrig i nærheden af fotografiets måde at være et billede. Det er velkendt, at filmbilleders frykning som regel aldrig giver foto-effekt, men man kunne tro, at dette ville gøre det, fordi det i forvejen er så mørkt og ubevægeligt. Et foto peger henimod noget, som har været. Det er nærmest

et bevis på, at noget fandtes i fortiden. Der ved sætter det som et dødt indekskalsk tegn en hel del i gang inden i betragteren, fordi denne overbevises om realiteten og fortiden (på én gang) hos fotoets referent. Det starter ifølge Roland Barthes en levende beretning i betragteren. Fotoet er dødt indadtil, men levende udadtil i kraft af sin reference-funktion.

Det arkaiske billede hos Tarkovskij er tværtimod umærkeligt levende indadtil - små bevægelser i landskabet, de drivende skyer - men det er dødt udadtil i den forstand, at det spærre af for en ind- og medlevelse i det liv, det rummer. En dødsramme er ligesom sat omkring det. Det er resten af liv i en strimmel filmnegativ, hvis vi skal blive i foto-sproget.

Når nu et sådant billede fryses, hvilken virkning giver det så? Det er i hvert fald denne virkning, der starter hele filmens atmosfære.

Mens denne fortekst-sekvens er den nostalgiske struktur i kimform, forekommer det mig, at selve scenen hvor Eugenia alene besøger katedralen med den hellige madonna er en antydning af hvor omfattende vi må forestille os, den nostalgiske struktur er. Kvinderne tilbyder den hellige frugtbarhedsmadonna, men er selv frugtbare madonnaer. De tilbyder altså døden i sig selv. Eugenia forstår ikke, hvorfor det kun er kvinder der beder, men præsten siger det: det er, fordi kvinder er bestemt til at føde børn. Eugenia kan ikke tro eller falde på knæ for dette. Hun aner, at det er samfundsmagten, hun falder på knæ for. Logikken er enkel: de frugtbare kvinders døde billede stilles foran dem til tilbedelse hvorved deres levende relationer forstener, hvorved kønsrollemønstret opretholdes.

Spørgsmålet er, om ikke hele samfundet i den forstand er at betragte som en katedral, hvori kommunikationen, medmenneskeligheden og næstekærligheden reducerer sig til at være en sådan parade af statuer.

Egentlig er enhver genstand, når vi opfatter den i sin soliditet og uforanderlighed, en projektion af menneskelig nostalgi. I så fald skulle vores verden være et stivnet landskab af kærlighed. Her begynder et ræsonnement hos Tarkovskij om tingsliggørelse og materialisme. Hans tanker herom beskrives igen katedralerne, ruinerne, stentrapperne, statuerne o.s.v. Og vi forstår, at der er en mere omfattende betydning bag ved "det russiske hus i katedralen".

Tarkovskij siger i bogen, at Marx og Engels på deres tid beskrev den historiske situation korrekt. De beskrev den korrekt, idet mennesket på dette tidspunkt var ophørt med at spille nogen som helst historisk rolle som åndeligt væsen betragtet. *De så situationen som den var på det tidspunkt uden at analysere dens årsager: nemlig, menneskets svigtende erkendelse*



se af, at det er ansvarlig for sin egen åndelige kraft. (s. 221).

Gortchakov bliver optaget af den mærkelige mand, Domenico, da han hører om hans tro (it. "fede"). Gortchakov smager med sin russiske accent på ordet som om han kunne besværgе det til at vise sit indhold. Tarkovskij skriver i bogen at man for at have en sand tro på Gud, eller for at blot føle behovet for en sådan tro, må besidde et vist åndeligt potentiale.

Det er ikke den konkrete tro, Tarkovskij beskæftiger sig med i filmen, så meget som det er troen i selve dens forudsætninger. Han gengiver et langt citat fra Dostojevskijs "De besatte", som viser den komplicerede tros problematik, der optager ham. Jeg har valgt at illustrere med et helt andet citat (af C.S. Peirce) grundet dets knappe og præcise formulering: *Jeg mener, at det, som der er brug*

En dødelig sygdom af usamtidighed.

for ordet ("faith", tro) til at udtrykke, uden at begå vold mod den almindelige anvendelse, er den tro ("belief"), som den troende ikke selv erkender, eller snarere, da det ikke rigtigt kan kaldes tro, den som han er villig til at tilpasse sig, uden at erkende, hvad det er, han tilpasser sig. (Letter to Lady Welby 1908 Dec. 23).

Formelt beredt på denne måde skildres mødet mellem Gortchakov og Domenico. Det meste af scenen ledsaget af en infernalsk motorsavsagtig lyd, som viser sig at komme fra regnens trommen mod de flasker, der skulle opfange den. Gortchakov lover at bære lyset gennem bassinet, men han mener det ikke rigtig. Han vælger demonstrativt, men ser kun den tomme formalisme i handlingen. "Va bene", OK, OK, siger han til Do-

menico, og forvirrer denne med sin åndelige niveau-forskel.

Og vi kan forstå Gortchakov. For Domenico's tro og projekt er i flere henseender kun en anden side af hans tidligere indespærring af familien. Domenico tror, fordi han er nødt til at tro, men det er ikke tilstrækkeligt for Gortchakov. Han finder blot sin egen nostalgi hos Domenico.

Domenico's død er det symbolske, iscenesatte, groteske offer for hele menneskeheden, mens Gortchakov helt alene i bassinet slutter sit liv med et andet offer. Han ofrer det, der betyder endnu mere for ham end den krop, der blot er en ydre statue: "der er den russiske digter..." Nemlig den indre statue, nostalgien og dens hemmelighed. Han bekræfter dermed det, der ikke lader sig skjule, nemlig lysets blafrende flamme, som tændes igen og igen. Han forsøger ganske vist til det sidste at tage flammen med sig i hånden, der krummer sig sammen.

Det er netop blot noget meget let, der dermed bekræftes. Dette uhåndgribelige kunne være det liv der åndede i det arkaiske billede, filmen startede med. Det forekommer logisk, når Tarkovskij umiddelbart efter kan dedikere filmen til mindet om sin mor.

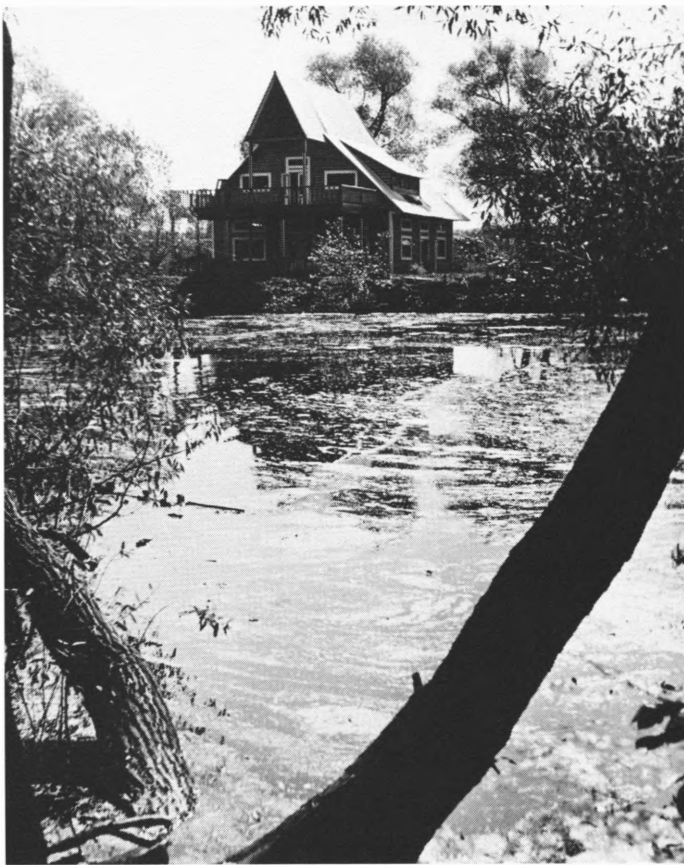
Det sidste kapitel i bogen har Tarkovskij skrevet efter *Nostalghia*. Om sine filmteoretiske principper siger han følgende: *Som regel udvikles et kunstværk i en kompleks vekselvirkning med kunstnerens teoretiske ideer, som ikke omfatter det fuldstændigt; det kunstneriske væv er altid rigere end det, der kan passes ind i et teoretisk skema. Og nu hvor jeg har skrevet denne bog, begynder jeg at få den tanke, at mine egne regler er ved at blive en hæmsko. – Nostalghia er nu bag mig. Jeg kunne aldrig have forestillet mig, da jeg påbegyndte optagelserne, at min egen helt specifikke nostalghia snart skulle tage min sjæl i besiddelse for altid. (s. 216).*

Faktisk kan man ane i den måde *Nostalghia* slutter på, at selv filmteoretiske principper er fanget ind af den nostalgiske struktur.

Afslutning

I *Solaris* forekommer det mig, at Kris Kelvins kærlighed til Harey bliver stærkere, jo mere hun bringer ham til at søge tilbage i hukommelsen. Hun er selv blot en fysisk konjunktur, der opløser sig. Filmen slutter med, at Kris Kelvin betragter sin far igennem vinduet, og han "fryses" med dette blik ude foran vinduet. På flere måder ligner dette temaet i *Nostalghia* med Gortchakov, der er en statue både udvendig og indvendig, selv om tonen i denne film er lidt anderledes end i *Solaris*.

I min gennemgang af filmene er vægten lagt på det enkelte værk, og den måde det viser et centralt aspekt af Tarkovskijs univers. Men derved er konstanter og udviklingslin-



jer i hans film kommet i baggrunden, såsom spørgsmålet om, hvad der skiller Tarkovskijs film fra begyndelsen af 70'erne fra *Nostalghia* i 1983. Et nyt kapitel kan imidlertid ikke påbegyndes her – helt bortset fra, at *Offeret* også mangler i gennemgangen.

Men som en sammenfatning af de mange variationer i hans univers er formuleringen "skulptur i tiden" ret dækkende, hvis man giver sig tid til at overveje dette paradoksale udtryk. I bogen siger han, at det væsentlige i instruktørens arbejde er at lave skulptur af tiden - på samme måde som når billedhuggeren tager et stykke marmor..... (s. 63). Et andet sted siger han, at det er filmens bestemmelse med Marcel Prousts ord at rejse en mægtig bygning af erindringer. (s. 59).

Disse tanker viser klart et ønske om en fastholden af tiden og hukommelsen. Han vil gøre substans af den indre tidsudstrækning. Jeg har allerede nævnt, at det ikke så meget drejer sig om at fikserer fortiden, men snarere at levendegøre de "feed-back-processer", hvorigennem vi forbinder os med den. Det er derfor snarere disse "feed-back-processer" selv, han gør sine skulpturer af.

Og man kan her overveje hvilke andre kunstarter, der kan forevige netop disse levende processer - ved hjælp af "tidspres-atomer" - uden samtidig at forstene dem.

Den kendte fænomenolog, Roman Ingarden, sagde i en forelæsningsrække i filmæstetik på filminstitutet i Krakow, 1945-46: *Ingarden anden kunstart kan som filmen vise menneskers skæbner, således som de er sammenknyttet*

Solaris: Den lille sø ved farens hus. Minder Kris Kelvin om udstrækningen i hans eget sind.

med den konkrete tid og det konkrete rum. Ingarden forklarede nærmere, hvorledes litteraturen ganske vist har sine midler til også at vise menneskets skæbner i konkrete miljøer, men kun intentionelt, d.v.s. kun som forestillet. Filmen er den eneste kunstart, der kan skabe en synlig musik af tingenes og de levende personers transformationer i en vis rumlig verden. Ingardens formulering om skæbne og konkret tid passer på en måde på Tarkovskijs bestræbelser, idet denne netop filmisk formår at skabe de udvidede, men stadig konkrete tids-rum, hvori skæbnerne er på spil. Forskellen til litteraturen f.eks. er, at menneskers skæbner ikke blot forestilles, men de vises eller simuleres med en helt anden kraft i aktualiteten. Ingarden tilføjer, at filmkunsten her kan uddybe sine erfaringer ved hjælp af bl.a. reportagefilmen, dokumentarfilmen og i særdeleshed den videnskabelige film, som viser os dele af virkeligheden, vi næppe kender fra vores daglige, summariske erfaringer.

Vi har ovenfor allerede beskrevet hvorledes Tarkovskijs mennesker ikke lever inden for abstrakte parametre af en eller anden mytisk oprindelse og en eller anden kommende frelse. Disse menneskers skæbnelinjer findes kun som konkretioner i øjeblikket. Det er derfor nødvendigt at udstrække disse tids-

linjer til et sjæleligt overblik i sig selv, og tage den kamp op, det indebærer. Derfor siger Tarkovskij, at dette er en holdning, der må udtrykkes, formuleres for altid.

Egentlig er det nok misvisende med Ingarden at anvende ordet skæbne i forbindelse med Tarkovskij. Han beskriver netop ikke mennesker i skæbnesvangre strukturer, men som f.eks. i *Spejlet* viser han os tre generations kamp for udtrykket. Sønnen, Ignat, der overværer den lidelse, man må overgive sig til for at kunne udtrykke sig (prologens hypnose). Og Arsenij Tarkovskijs digte, der er de tilkæmpede udtryk, som fortælleren selv må støtte sig til inden hans eget udtryk tilsidst bryder igennem.

Og i slutningen af *Andrej Rubljev* forstår man, at den fromme ikonmaler måtte opleve så meget, for at hans ikon kunne blive til et spor af fortiden ene og alene i den måde, den i farvepragt overskygger alt tidligere.

Tarkovskij glæder sig i bogens indledning over de breve, han modtog efter *Spejlet*, hvori folk fortæller, at filmen vakte deres helt egne barndomserindringer og landskaber til live. På mirakuløs måde viste det sig altså, at hvis der for Tarkovskij var en erindringsdybde knyttet til et givet landskab eller situation, så kunne denne tidsdimension i sekvensen fungere kommunikativt i forhold til publikum, således at tilskuerne selv ville udstrække tiden i deres sind.

Tarkovskij udtrykker i bogen et stærkt ønske om at kommunikere. Men først og fremmest idet en udvidet livsfølelse bliver til fælles kommunikationsgrundlag. Han ønsker ikke at møde tilskueren som Ivan i *Ivans barndom*, der blot findes her og nu, rykket ud af sit livsrum og den følte dybde i sit liv. Blot bundet til nu'ets foregribelse af det næste, der sker. Det er sandsynligvis ikke en sådan hallucination af en kommunikationspartner, han forestiller sig, når han skriver: *Der er ikke nogen modsætning i den kendsgerning, at jeg ikke gør noget særligt for at glæde et publikum, og dog brændende håber, at min film vil blive accepteret og elsket af dem, der ser den.* (s. 170).

Et andet sted nævner han, at også tilskueren må opleve smerten ved at betydningerne bliver til. Derfor er det så væsentligt for ham, at filmene kan etablere en kommunikativ følelsesmæssig bærebølge med tilskuerne.

På denne baggrund er det indlysende, hvorfor han kommer med så mange bitre udfald imod dels de industrialiserede billedmediers behagesyge over for publikum og dels mod den slags mennesker, der mener at vide, hvad folk forstår, og især hvad de ikke forstår.

For Tarkovskij kan med sin opfattelse af kommunikation kun slutte sig til, at disse institutioner og enkeltpersoner – når de optræder og udtaler sig som de gør – må have taget hele menneskets sjæl i pant.

Der sættes internationalt på saga-øen, hvor manglen på bilveje nok kan tage pippet fra Deres udsendte, men ikke fra producenten af en road-movie.

Blandt vildmænd, drømmere og barske businessfolk

af Peter Risby Hansen

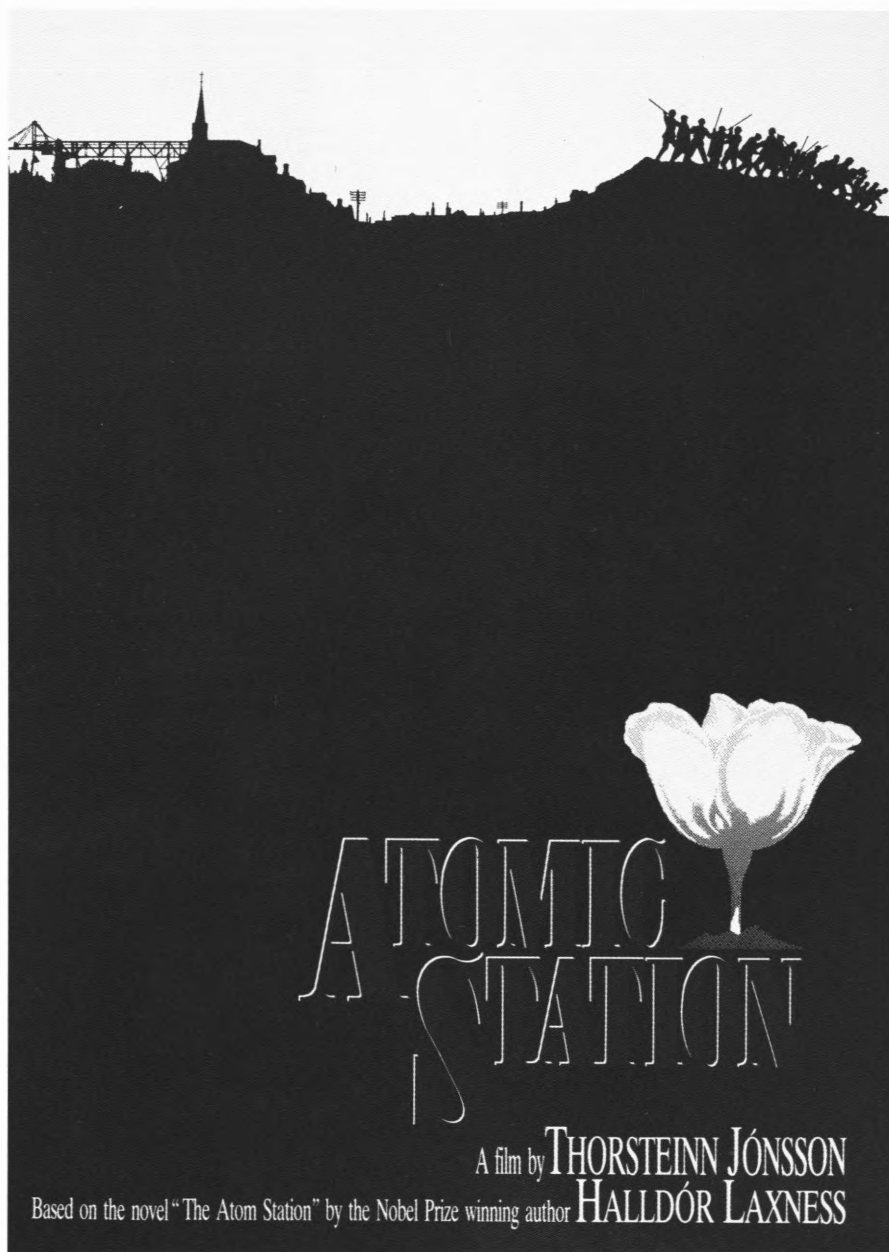
Snæfells krater havde form som en omvendt kegle, hvis åbning vel kunne være et par kilometer i diameter...Solen sendte et væld af stråler ned i krateret. Hvert fremspring, hver klippe, hver sten, hver ujævnhed fik sin del af denne lysstrøm og kastede straks sin skygge på jorden. Blandt dem tegnede Scartaris sin som en skarp linje, der umærkeligt drejede mod solen... Ved middagstid, da dens skygge var kortest, strejfede den ganske let kanten af den midterste skakt. - Det er her! råbte professoren - det er her! Afsted til Jordens indre!

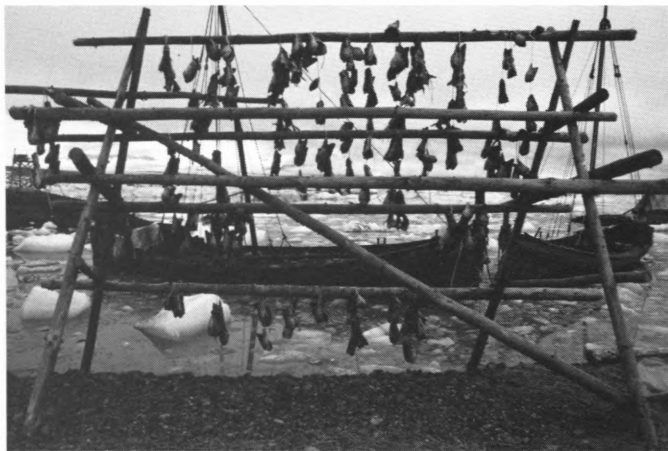
Jules Verne: "Rejsen til jordens indre"

Med møje og besvær var det lykkedes mig at overtale min ledsagerske, som generelt udviser en påfaldende mangel på sans for trivia, til at køre en omvej på flere hundrede kilometer for at se en vulkan hvor "en eller anden drengebogsforfatter", som hun udtrykte det, engang har ladet en bog foregå. Når man så er kravlet halvvejs op ad det ca. 1500 meter høje bjerg Snæfellsjökull for at kunne få et vue af toppen, må man konstatere at selvom der et eller andet sted omkring bjergets tinde er en vulkan med et kegleformet krater, så er dette krater dækket af en gletscher, og er således grundigt lagt på is. Mange vil nok kunne huske James Mason i rollen som professor Lindenbrock i Henry Levins filmatisering af *Rejsen til jordens indre* (1959). Mason kommer springende ned ad siden på en perfekt kegleformet vulkan og råber noget i retning af "og nu til Reykjavik", i næste klip drejer hestevognen om hjørnet og er midt i Hollywoods version af Islands hovedstad. I virkelighedens verden er der omkring 250 km til Reykjavik, sikkert to-tre dagesrejser i hestevogn!

Baggrunden

Rejsen til Island i juli '87 var foranlediget af et kulturkritiker-stipendium fra Foreningen Norden. Opholdet blev fordelt på en uge i





Det overvældende Gullfoss vandfald kommer til at udgøre et blandt mange andre af de fantastiske bagtæpper, som leveres kvit og frit af den islandske natur til saga-filmatiseringen **Tristan and Isold**.

I **Tristan and Isold** har man ved gletscher-lagunen Jökulsárlón opbygget en hel vikingehavn, komplet med torskehoveder og fårekød hængt til tørre, og to langskibe i fuld størrelse.

Reykjavik, hvor der var lejlighed til at mødes med en række aktuelle filmfolk. Og en uge der gik med en 3.000 km. lang køretur øen rundt bl.a. for at komme on-location med saga-filmen *Tristan and Isold*. Det blev en tur, der bød på enestående oplevelser af en natur, som for en dansker kun kan forekomme storslået, barsk og meget anderledes. Talrige gange var der lejlighed til at undre sig over, hvorledes man var havnet på en smal vej med 10-12 % stigning/fald, med en belægning bestående af løse småsten og udsigt til afgrunde på alle sider. Og så i en diminutiv Fiat Panda, der burde have været en Range Rover. Udlejningsselskabet tog det dog pænt, da de måtte flyve et nyt udstødnings-system til en lille by på østkysten, efter at vi havde forlagt det gamle et eller andet sted på den for ca. 75 % vedkommende grus og jordbelagte ringvej, der går øen rundt. Der lød heller ingen sure bemærkninger, da vi måtte aflevere bilen med to støddæmpere, der simpelthen var knækket midt over.

Forhistorien

At tale om en islandsk filmhistorie er muligvis noget af en overdrivelse, men hvorom alt er fandt de første filmforevisninger sted på øen omkring 1903, og Reykjavik fik sine første to biografer i 1906 og 1912. Først i 1930 kom en tredie biograf (Reykjavik har nu 13 biografer, befolkningstallet i hovedstaden er godt 100.000). Op igennem stumfilmstiden blev Island lejlighedsvis brugt som location i bl.a. danske og svenske film. En egentlig islandsk filmproduktion bestod fortrinsvis af dokumentarfilm, men filmfolk som Loftur Gudmundsson og Oskar Gislason indspillede dog enkelte dramatiske produktioner. Gudmundsson lavede således, så sent som i 1948, Islands første talefilm *Milli fjalls og fjöru*. Landet var dog stadigvæk populært som location, og Arne Mattsson indspillede således Halldór Laxness' *Salka Valka* på Island i 1954. Filmen var en co-produktion med det



Optagelserne til denne dramatiske scene i **Foxtrot** foregik i en nedlagt flyhangar, der daterer sig tilbage fra 2. verdenskrigs dage.

Fotografen Karl, Producenten Asgeir og instruktøren Jon udgør tilsammen Frost Film, der på få år er blevet en af Reykjaviks førende producenter af reklamefilm – Nu satser de altså på thrilleren **Foxtrot**.



islandske selskab Edda-film, der også var med på Ballings Pigen Gogo (1962) og Axels *Den røde kappe* (1967). Da TV gjorde sit indtog på Island i 1966, opstod der mulighed for en vis produktion, og de islandske filmfolk samlede sig i The Icelandic Film Makers Association.

Gennembruddet

Hvad der for alvor satte gang i en produktion af islandske film var kulturminister Vilhjálmur Hjálmarssons beslutning om oprettelsen af en Islands Filmfond (Kvikmyndasjóður) og et Filmarkiv (Kvikmyndasafn) i 1979. Det islandske sprog indeholder kun sjældent låneord og ordet for film er kvikmyndir. Filmfondens første budget var af en størrelse, der kunne dække knapt halvdelen af omkostningerne på en lavbudget film. Alligevel var der en mængde filmfolk, med erfaring fra TV-produktion eller netop hjemvendt fra udenlandske filmskoler, der var villige til at gældsætte sig til op over skorstenen for at få gang i deres filmprojekter. Agúst Gudmundssons *Land og synir* var den første feature produceret med støtte fra Film Fonden, og i hastig rækkefølge kom bl.a. Hrafn Gunnlaugssons *Odal fedranna* og Torsteinn Jónssons *Punktur komma strik*. Publikum strømmede til biograferne for at se film med islandsk dialog og islandske temaer (240.000 indbyggere sætter dog naturlige grænser for filmenes kommercielle succes), produktions-selskaberne skød op som paddehatte (i 1983 var der 26), og produktionerne blev mere og mere ambitiøse. Således var Eigill Edvardssons *Husid* (1983) en ganske kompleks psykologisk gyser, der endda formåede at vække en vis opsigt blandt britiske kritikere.

Kampen om publikum

Filmene begyndte dog snart at tabe penge i stor stil. Torsteinn Jónssons teknisk flotte filmatisering af Islands nobelprisvinder Halldór Laxness' roman, *Atomic Station* (1984),

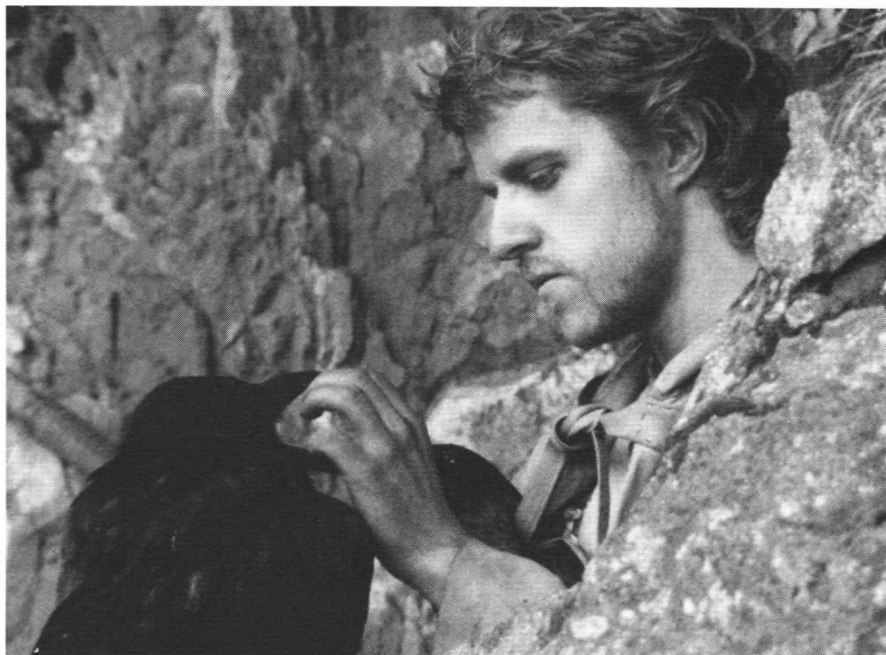
skal angiveligt have tabt omkring 4 millioner dkr. Islandske film havde ikke længere nyhedsværdi, og biograferne var blevet meget ferme til at skaffe nye udenlandske film, faktisk sker det at en Europa-premiere finder sted i Reykjavik. Island har ingen distributionsselskaber, som vi kender dem fra Danmark, istedet har hver biografkæde direkte kontakter til primært amerikanske distributører. Island formodes at have en eksorbitant høj dækningsgrad hvad angår husstande med video, tallet sættes forsigtigt til omkring de 90 %, men kendes ikke nøjagtigt, da de fleste videomaskiner smugles ind i landet. Omtrent på hvert andet gadehjørne i Reykjavik finder man en velassorteret videoforretning og markedet kan byde på langt over 4.000 titler.

Det driftige og velstående lille land har mere end fuld beskæftigelse, og underholdningsindustriens kamp om folks sparsomme fritid er hård. En instruktør har dog klaret sig pænt, nemlig Thrainn Bertelsson, der til dagligt er redaktør for et socialistisk dagblad. Bertelsson er uddannet på Dramatiske Institutet i Stockholm, og hans formular er film for folket. Hans folkelighed er heller ikke gået upåagt hen, men komedierne om de to fidusmagere Thor og Danni, *Nytt líf* (1983), *Dalalíf* (1984) og *Löggulíf* (1985), er umådeligt populære. Størst succes fik *Dalalíf*, der var blevet til under en periode, hvor hans optagelser til den psykologiske thriller *Skammdégi* (1984) var gået i stå. Fra manuskriptet blev påbegyndt til filmen havde premiere gik der *tre måneder*. "Balling havde fortalt mig at hans film *Pigen Gogo* var blevet lavet på tre måneder, så jeg ville forsøge at slå hans rekord," fortæller Bertelsson. Filmen blev set af 90.000 islændinge. Til gengæld blev hans thriller en decideret fiasko. "På Island er det ikke noget problem at rejse penge til en film – problemet kommer i reglen først, når de skal betales tilbage. Det bliver sværere og sværere at få folk i biografen, konkurrencen om deres fritid er blevet meget hård." Siger Bertelsson, der efter en længere pause fra film er igang med manuskriptet til en dramatisk film om alkoholafvænnning.

Islændingene fortsætter dog ufortrødent med at lave film, i 1986 bl.a. Fridrik T. Fridrikssons *White Whales* og Thorhildur Thorleifsdóttirs komedie *The Icelandic Shock Station*. Thorhildur Thorleifsdóttir er netop blevet indvalgt i Althinget, hvor hun skal være "tingmand" for Kvindepartiet. I 1987 gav Film Fonden støtte til to spillefilm-projekter: *Foxtrot* og *Tristan and Isold*.

Foxtrot i rockvideo takt

Foxtrot beskrives som en action-thriller. Det er et low budget projekt til ca. 7 mill. dkr. Bag produktionen står det dynamiske unge foretagende Frost Film. Forventet premiere-dato er medio 1988, dog skulle to musik-videoer og en trailer have ligget klar fra april i år.



Efter et manuskript af Sveinbjörn I. Baldvinsson, en islandsk forfatter, der p.t. studerer manuskriptskrivning på U.C.L.A. i Californien, fortælles i road-movie form om to halvbrødre, der efter års adskillelse genfindes som kolleger, de transporterer penge for nationalbanken. Men der er skygger fra fortiden, og rejsen igennem de guld landskaber udvikler sig for alvor til en dødedsdans, da de myrder en ung pige, de har samlet op på et af den øde landevejs cafeterier.

Frost Film har slået sig op på flot producerede reklamefilm til biografer og TV. Godt 100 stk! Det er også blevet til 5 rockvideoer, som har været distribueret internationalt. Selskabet udgøres af tre unge mænd, alle omkring de 30. Producenten Asgeir Bjarnason, har en alsidig baggrund, der går lige fra computerprogrammering over økonomi til klassisk guitar. Han er medejer af adskillige firmaer og har arbejdet med filmproduktion siden 1984. Fotografen Karl Oskarsson har fire spillefilm bag sig, heriblandt *Atomic Station* (1984). Han er blevet en af Islands mest efterspurgte filmfotografer, og har haft rig lejlighed til at finpolere stilen på reklamefilm og videoer. Instruktøren Jon Tryggvason, der spillefilmdebuterer med *Foxtrot*, har studeret film og teater på The New York University. Hans erfaring herfra er eksperimentalt-teater og obskure studenterfilm, som han selv udtrykker det. I Reykjavik har han primært instrueret reklamer og videoer.

Holdet bag filmen lægger ikke skjul på, at der er tale om en velkalkuleret kommerciel satsning. Velkalkuleret er det simpelthen nødt til at være. Asgeir, Karl og Jon har nemlig personligt måttet stille sikkerhed for et banklån på 2.5 millioner dkr. Den islandske filmfond bidrager med 1.7 millioner, og de resterende 2.8 millioner forsøger Frost

Ravnen i *Når ravnen flyver*.

Film at rejse ved at tilbyde co-produktionsaftaler til udenlandske producenter. Blandt de danske foretagender, der har haft tilbudet til overvejelse, er Kærne Film og Nordisk.

Frost Film har ventet i 2 1/2 år på støtte fra Filmfonden. Oprindeligt havde de forelagt fonden et særdeles ambitiøst projekt *EVO*, en futuristisk musical-action sag. Det var dog et nummer for stort og man kastede sig i stedet over *Foxtrot*. Alle sejl er nu sat til for at sikre succes: Temaet har international appel og er stort set rensat for lokale referencer (udover at den storslåede islandske natur fungerer som bagtæppe), lydsporet dubbles naturligvis i en engelsk version lige fra starten, en amerikansk script-doctor har set manuskriptet efter i sømmene og Frost Film arbejder som et team – ingen "kunstnerisk excentricitet" skal løbe af med det projekt. Instruktøren Lárus Ymir Oskarsson der sidste år markerede sig i svensk film med bl.a. *Den anden dans* fungerer som projektets supervisor.

Selvom ikke alle pengene var skrabt sammen gik optagelserne igang i juli måned sidste år. Der var bl.a. lejlighed til at overvære optagelserne til en dramatisk drømme-sekvens, hvor hovedrolleskuespilleren Steinn Olafsson flygter fra en brændende bil. Da Island ikke har nævneværdige studiefaciliteter foregik disse optagelser i en nedlagt flyhangar fra 2. verdenskrig. "Hver gang vi får noget film i kassen har vi mere at vise frem – det er vores strategi", fortæller Asgeir Bjarnason, og fortsætter: "Vi forbedrer konstant filmen. Og vi har en helt anden tankegang, end de der hidtil har lavet islandske film. Vi har ikke tænkt os at miste hus og hjem!"



Agúst Guðmundssons filmatisering af *Gisli Saga* (1981) var en ganske kostbar sag, der imidlertid er solgt til TV mange steder i Europa. Titelrollen spilles af en af Islands førende skuespillere, Arnar Jónsson.

Tristan og Isolde uden Wagner

"Jeg har drømme: Jeg ser en stor hval ligge i vandkanten, omgivet af isbjerge, der står mænd på den – som fluer på fisk. Jeg ser en enorm kirke stå i dampen fra de varme kilder – den brænder! Jeg ser en hvid hest krydse en klippebro, der er et frådende vandfald i baggrunden. Og én dag gør jeg drømmene til virkelighed."

Hrafn Gunnlaugsson

Tristan and Isold eller *In the Shadow of the Raven* er en uafhængig sequel til saga-filmen *Når raven flyver* (1984), som instruktøren Hrafn Gunnlaugsson høstede en del succes på, særligt i Sverige, hvor han vandt Guldbaggen for bedste instruktion. (Filmen har også været vist i Danmark). *Tristan and Isold* har et tre gange så stort budget som sin forgænger, 10,5 millioner dkr. Det er en coproduktion imellem den islandske Filmfond, Det Svenske Filminstitut, det svenske selskab Cinema Art Productions og Gunnlaugssons eget selskab F.I.L.M.

"Hrafn Gunnlaugsson er en vildmand", hævder hans gamle gymnasie-kammerat filmkritikeren, forfatteren og dagbladsredaktøren Ingólfur Margeirsson. Og henviser formentlig til, at Gunnlaugsson er ikke så lidt af et kunstnerisk temperament. Da vi omsider efter en dags kørsel ad ufremkommelig jordvej nåede frem til hans location, der lå i udkanten af den gigantiske Vatnajökull glet-

scher (den største uden for Grønlands indlandsis), blev vi modtaget af den unge instruktørassistent Daniel, som viste sig at være den 24-årige søn af Ingmar Bergman. Han har arbejdet med film siden han var 14, men debuterer som instruktørassistent på denne produktion. Næste dag fandt Hrafn en ledig stund og afslørede sig som et drevent interview-offer.

Da Hrafn var 20 år og studerede film på Dramatiska Institutet i Stockholm, mødte han på en cafe den argentinske forfatter Jorge Luis Borges. Borges havde spurgt ham, om der var et særligt emne han ville lave film om. "Jeg ville gerne finde en måde, hvorpå jeg kunne overføre de islandske sagaer til film", svarede Hrafn. "Så skal du studere westernfilmen", havde den gamle forfatter svaret. Denne ide begyndte at hemsøge Gunnlaugsson, og han så på film af først Ford, siden Kurosawa og Leone. Endelig en årrække senere resulterede det i *Når raven flyver* (1984). Med elementer fra flere forskellige sagaer fortælles en enkel, stiliseret men også magtfuld historie om en ung mand, der søger hævn over sine forældres mordere. *Once Upon a Time in the North* har Peter Cowie spøgefuldt, men ganske rammende kaldt filmen, der fik de islandske kritikere på nakken grundet dens stærke afmytologisering af sagaerne. "De første islændinge var ikke helte men derimod landflygtige", mener instruktøren.

Gunnlaugsson beskriver *Tristan and Isold* således: "Jeg har taget elementer fra den keltiske myte om Tristan og Isolde og kombineret den med Sturlunga Saga om manden, der forsøger at forene et borgerkrigshærgat Island. Elementerne fra Tristan og Isolde gør, at det ikke kun bliver en historie om magt men også om kærlighed, så man kan sige med det gamle islandske digt: "Enhver ædel

gerning, udført af en mand, skyldes drømmen om en kvindes kærlighed." I mine film er jeg meget interesseret i folk der har en mission. Jeg synes det er sørgeligt med skandinaviske film, at 90 % handler om fiaskoer og meget, meget små problemer...Jeg kan ikke sige om nogen institution, at den har skabt mig, jeg har selv måttet kæmpe mig frem og det har krævet en enorm indsats og medført store depressioner, men der har selvfølgelig også været lyspunkter." Som sagerne står, er han en af Islands mest indflydelsesrige filmfolk: Ikke alene hører han til blandt de mest travle instruktører, men indtil for nyligt var han medlem af Filmfondens bestyrelse, og han bestrider en direktørstilling på TV, hvor han tager sig af al hjemlig produktion, såvel fiktion som dokumentarisme.

Nonni – En international TV-serie

Nonni-serien er seks en-times fortællinger for børn og hele familien baseret på "Nonni"-bøgerne af den islandske forfatter Jón Sveinsson. Produktionen er en tysk, engelsk, norsk og islandsk co-produktion! Instruktionen varetages af "veteranen" Agúst Guðmundsson, som er blevet kaldt en af Islands mest begavede instruktører.

Guðmundsson der er uddannet på National Film School i England fortæller: "Da jeg vendte hjem i 1977, havde jeg forventet at skulle arbejde som skuespiller og måske lejlighedsvis instruere for TV. Men da den islandske filmfond blev oprettet i '78/'79 havde jeg et spillefilmprojekt klar, og modtog derfor støtte til *Land og synir* – der kom til at starte den "nye bølge" af islandske film."

Den næste film blev *Útlaginn* (1981) over *Gisli saga*, den første rent islandsk producerede filmatisering af de sagaer, der nedskrevet i det 12. og 13. århundrede af krønikeskrivere som bl.a. Snorri Sturluson er blevet en så væsentlig del af den islandske kulturarv. "Sagaerne er store episke fortællinger, og de har enorme persongallerier – egentlig ikke ulig en soap opera," siger Guðmundsson. Grunden til at han valgte netop *Gisli saga* var, at "den minder om en græsk tragedie, dramaet udspiller sig inden for én familie. Dernæst indeholder den, i lighed med de bedste af sagaerne, nogle stærke kvindeskikkelser. Og så viser den med al tydelighed hvor absurd hævnmotiv et ender med at blive." Filmen er blevet solgt til en del lande. Guðmundsson er særlig stolt af at have solgt den til fransk TV. Til Danmark "af alle steder" er den blevet solgt som undervisningsfilm.

Agúst Guðmundssons rock-musical fra 1982 *On Top* er med 106.000 solgte billetter den hidtil mest populære islandske film. "Islændingene holder meget af musicals, *High Society* og *Sound of Music* var i sin tid store succeser her", forklarer Guðmundsson. Hans seneste biograffilm er *Gullsandur*,



en satirisk og stærkt symbolsk komedie om den griskhed, der bemægtiger sig et lille samfund på Islands sydkyst, da soldater fra den amerikanske NATO-base begynder at søge efter guld i det sorte sand langs kysten. Filmen blev kritiseret for ikke at tage stilling i spørgsmålet om amerikanernes militære tilstedeværelse på Island. "Jeg ville vise hvordan problemet deler nationen i to grupper, og hvorledes det ofte er pengebegær, der har indflydelse på politiske beslutninger."

I de senere år har Gudmundsson udelukkende lavet TV-film, og med Sjóvarps (TV) lille design-afdeling som hovedkvarter styrer han nu det prestigebetonede *Nonni* projekt.

Aldrig om torsdagen

Sjóvarp er den statslige islandske TV-station, oprettet i 1966. Det vil ikke være helt forkert at opfatte Sjóvarp som en miniaturudgave af DR, dog med den afgørende forskel at man ved siden af licensen (alle husstande abonnerer) lige fra starten har suppleret indtægterne med reklamefinansiering, ca. 34 % af årsbudgettet hentes hjem via reklamekroner. Hver aften køres reklamerne i tre afdelinger på 2 - 7 minutter (disse reklamer er i væsentlig grad med til at holde liv i en lang række islandske filmproducenter). Sjóvarps struktur er dog en del mere enkel end DR's. Her eksisterer kun tre hovedafdelinger: Nyheder, egenproduktion og indkøb. Der er hele tiden blevet produceret et vist antal TV-film, og som noget nyt er man be-

Agúst Gudmundssons satiriske komedie **Gull-sandur** (1984) handler om hvorledes griskhed har indflydelse på politiske beslutninger, samt problemet med den amerikanske militære tilstedeværelse, der deler landet i to: for og imod NATO.

gyndt at opkøbe islandske biograffilm til TV-visning, indtil videre ialt 7 film. Helt frem til 1983 var juli måned helt fri for TV-programmer, og torsdag har traditionelt været TV-fri, men denne sidste bastion faldt så sent som i oktober 1987. Grunden er selvfølgelig den øgede konkurrence på medieområdet og ikke mindst tilstedeværelsen siden oktober 1986 af en privat dekoderfinansieret TV-station, Stöd 2 (Kanal 2), der har videodistributøren Telfi, med videorettighederne på bl.a. Warner Bros. film, i ryggen. Stöd 2, der har Kanal 2 i København som erklæret forbillede, har indtil videre solgt godt 15.000 dekodere og er i stadig ekspansion.

Den nye filmstøtte

Under ledelse af direktør Gudbrandur Gislasen er Filmfonden og Filmarkivet nu blevet slået sammen med henblik på at få en slags Filminstitut à la det svenske. I 1987 er Filmfonden for første gang nået op på fuldt budget: 10.5 millioner dkr. Fondens væsentligste indtægtskilder er afgiften på biografbiller. Men som nævnt har kun to spillefilm-

projekter modtaget støtte. Det er et led i en bevidst politik. I stedet for at støtte en lang række film med små beløb, vil man hellere sørge for at hjælpe nogle få projekter helt igennem. Ikke alle er dog lige begejstrede for denne politik, Thráinn Bertelsson: "Dengang man ikke modtog særlig meget støtte fra Filmfonden, var man nødt til at lave film, som der var en chance for, at folk havde lyst til at se. Nu vil der nok være en tendens til at skrive manuskripter som støtte-komiteen vil værdsætte, og jeg ved ikke om medlemmerne af den komité har en filmsmag, der er sammenfaldende med det brede publikums. Den første energi er brugt, eksperimenterne er forbi, folk forbereder sig mere og mere omhyggeligt og tager det hele meget alvorligt. Det er både godt og skidt, for det fjerner den ansvarsløse, men kreative ånd, der hidtil har været over islandsk film."

Den islandske filmlov er under revidering, og Sømmenslutningen af Filmfolk foreslår en beskatning af det lukrative videomarked til gavn for islandsk filmproduktion. Videobranchen omsætter anslået for 490 millioner dkr. om året, så der vil jo være noget at hente til at sætte gang i den hjemlige produktion. Og så skæves der meget til mulighederne for internationale co-produktioner. Under alle omstændigheder er der ikke mangel på hverken kunstnerisk eller kommerciel fremsynethed hos de bedste af de islandske filmskabere – så mon ikke de finder sig en niche et eller andet sted.

GODT VI HAR KUNSTEN

Lunefulde måne (Moonstruck) USA 1987. I: Norman Jewison. M: John Patrick Shanley. F: David Watkin. Kl: Lou Lombardo. Mu: Dick Hyman. Medv: Cher, Nicolas Cage, Vincent Gardenia, Olympia Dukakis, Danny Aiello.

Cher er den populære attraktion i Norman Jewisons nyeste film, og hun er da også mageløst indtagende som den på en gang resignerede og resolute 37-årige barnløse enke, der siger ja til at gifte sig med det skikkelige 42-årige fæhovede Johnny Cammareri, men som ender i et mere stormende forhold til Johnnys lillebror Ronny, en lidenskabelig bager og operaelsker. Men Cher, om hvem Henrik Lundgren skriver andetsteds i dette nummer, er ikke den eneste grund til at se *Lunefulde måne*, hvormed den nu 61-årige Norman Jewison er tilbage i fuld vigør med en af de senere års mest opmuntrende, medrivende, konservative og livskloge komedier. Og hvis vi ikke allerede for to år siden havde vist 12 af Jewisons film på museet, havde der nu været grund til at kaste blikket tilbage over hans ret ujævne produktion.

Lunefulde måne kan ikke siges at være en film, der bryder ny grund i Hollywood. Tværtimod har den anbragt sig solidt og komfortabelt inden for indtil flere konventioner. Men den udfylder de givne rammer med vid, varme og kløgt, og i og med, at den holder meget af sine personer, får den os til at føle os i ualmindeligt godt selskab, i den tid, man er sammen med den italo-amerikanske velaflagte håndværkerfamilie i et brownstone-hus i Brooklyn.

Lunefulde måne er en lovprisning af familien og familiens sammenhold. Det kan man ellers godt få på huden for hos de toneangivende meningslugdere i dag. Men *Lunefulde måne* dækker sig smart ind ved at lade familien være af italiensk ekstraktion. Så får man lettere absolution hos Europa-snobberne. Og vi ved allesammen, at italienske såvel



som jødiske familier er meget mere livfulde, morsomme og ekscentriske end den gennemsnitlige WASP-ansamling af beslægtede.

Jewison og dramatiker John Patrick Shanley, der har skrevet originalmanuskriptet, har skævet til såvel Capra (*Du kan ikke tage det med dig* og *It's a Wonderful Life*) som til Woody Allen (*Radio Days*), og *Lunefulde måne* er som komedie selv ud af den bedste familie, i slægt med mesterværker som f.eks. Minnells *Meet Me in St. Louis*. Dens historie er nok enkel, men fuld af nuancer, og først og fremmest er den skrevet sammen på et selskab af indtagende karakterer, der præcist er placeret midtvejs mellem det naturalistiske og det teatralisk-stiliserede. De er alle lidt mere kløgtige og charmerende end folk er i livet, men de er ikke så langt fjernet fra hverdagen, at de bliver ganske utroværdige. I virkeligheden ville de måske være en kende utålelige, men at kende dem i kunsten er den rene fryd. Det er da godt, man har den.

Og Jewison har stemt de medvirkende sammen i et ensemble af ualmindelig egalitet. Alle familiemedlemmerne repræsenterer konstant vekslende afskygninger af modsæt-

ninger, mellem fornuft og følelse, materialisme og sværmeriskhed, nøgternhed og henrevethed, pragmatisme og passion. Og selv om Cher ganske vist lyser op som den mest henrivende er de alle stjerner på filmens firmament. Olympia Dukakis som fru Castorini, der går alene på restaurant, mens hendes mand opvarter en elskerinde i operaen, og som møder en midaldrende, pigejagende professor fra New York University, er så livsklog og erfaren, at det er indlysende, at enhver mand ud over sin første ungdom må falde for hende. Omvendt er det ikke svært at forstå, at unge piger lader sig charmere af Vincent Gardenia som hr. Castorini. Og Danny Aiello og Nicolas Cage som de to fjendtlige brødre er med alle deres modsætninger lige venlige og lige forfærdelige. Og over det hele skinner søster måne som et romantisk symbol på den kærlighed, mændene jager for måske at glemme døden, og som kvinderne har et anderledes nøgternt forhold til. *Lunefulde måne* er da som alle gode komedier en komedie om livet og kærligheden, om mænd og kvinder.

Ib Monty

DRÆBENDE

Under mistanke (Suspect) USA 1987. I: Peter Yates. M: Eric Roth. F: Billy Williams. Kl: Ray Lovejoy. Mu: Michael Kamen. Medv: Cher, Dennis Quaid, Liam Neeson, Joe Mategna.

Peter Yates' seneste værk, *Under mistanke*, mangler desværre ganske den dynamiske originalitet, som prægede hans klassiske politifilm *Bullitt* fra 1968 og den charmerende ungdomsfilm *Breaking Away* (1979). Som titlen antyder er der tale om en kriminalfilm. Den udspilles i Washington D.C. og handler om en forsvarsadvokat (Cher), der får hjælp

af et jurymedlem (Dennis Quaid) til at opklare det mord, som hendes klient, en døvstum bums (Liam Neeson), står uskyldigt anklaget for. Selv om gådens løsning er nogenlunde overraskende, og filmen er sat rimeligt effektivt i scene, er det dog svært at oparbejde den store entusiasme. Den udviklede intrige skæmmes (naturligvis, havde jeg nær sagt) af et antal gabende huller og fritsvingende løse ender.

Og hovedrolleindehaverne er ikke gode nok til at redde filmen. Den behageligt øretæveindbydende Quaid er udmærket, men han mangler her den intensitet, som han

gav sine roller i *Mænd af den rette støbning* og *Kærlighed i kugleregn*. Chers valg af rollen som den stilsfærdige, idealistiske og uglamourøse forsvarsadvokat synes at være et bevidst forsøg på at undgå *typecasting*, men hun magter ikke at give rollen nogen dybde. Til gengæld yder Liam Neeson en fremragende præstation i sin forholdsvis lille rolle. Et andet forsonende træk er den satiriske beskrivelse af korridorpolitikken i Washington. Quaid er lobbyist, og hans udfoldelser skildres med humor og præcision. Og så er fortækskerne flotte....

Casper Tybjerg

MAMMA MIA!

Sicilianeren (The Sicilian) USA 1988. I: Michael Cimino. M: Steve Shagan efter Mario Puzos roman. F: Alex Thomson. Kl: Francoise Bonnot. Mu: David Mansfield. Medv: Christopher Lambert, Terence Stamp, Joss Ackland, Barbara Sukowa, Giulia Boschi, Ray McAnally.

Jeg ville så gerne skrive hjem om nok et misforstået mesterværk af den geniale Michael Cimino. Som sædvanlig kommer hans nye film hertil i kølvandet på en stort opslået skandale, rystende budgetoverskridelser, skamklippet af producenten, protester fra folk, der føler sig trådt over tæerne o.s.v. Arrogant og pressesky som han er, får han altid en mægtig presse på sine udskjelser og fortrædeligheder, og det er altsammen helt fint, så længe han også kunstnerisk lever op til rollen.

På Sicilien i 40'erne har han med forfatteren Mario Puzos (*Godfather*) tvivlsomme hjælp fundet et minoritetsbefolket (siciliane-re mod Roms herredømme) no man's land, der kan gøre det ud for vietnamkrigens jungle (*Deer Hunter*), lovløshedens prærie (*Heaven's Gate*) og forbrydersyndikaternes storby (*Chinatown bløder*). Den komplicerede konstellation af modsatrettede magtgrupper, hver især med indslag af ynkværdigt for-dærv og rå kynisme, anes i beretningen om Robin Hood-banditten Salvatore Giuliano som en ciminorsk idealistisk og voldsdyrkende taber, der lægger sig ud med mafia, kirke, adel og myndigheder i et himmelstormende forsøg på at hjælpe de fattige, løsrive Sicilien



Salvatore (Christopher Lambert) og hans elskede Giovanna (Giulia Boschi) på hospitalet efter mas-sakren, hvor han holder hendes døende bror, kom-munistlederen Silvio (Stanko Molnar).

og selv blive en ny Aleksander den Store. En Bjergenes Herre som de højtflyvende ørne, symbolsk klippet ind over hans blodige fremfærd, der retfærdiggøres af hans naivitet og et format, som får både de fattige, kvinderne og den faderlige mafioso til at tage ham til deres hjerter.

Men konflikterne bliver aldrig filmens drivkraft og Salvatore får aldrig format. Dialogen er bøjet i neon og skuespillerne lånt i et vokskabinet, hvilket måske kunne have fungeret som stilisering men ikke gør det. Det vel søsyge kameraarbejde har dog en vis tematisk idé, fra dynamisk koreografi, da Salvatore prøver at bringe ændringer til et stivnet samfund, over gradvis opbremsning til klip på faste indstillinger, da hans felttog går i stå. Og musikken, af Ciminøs hofkomponist David Mansfield, varierer nydeligt i instrumenteringen mellem dominans af fol-

kelige og pompøse elementer, og fastholder f.eks. smukt tragedien, efter Salvatores mænd har mejet en folkelig/kommunistisk demonstration ned, ved at indlægge takter fra den triumferende Internationale i en vemodig ballade, underlagt billederne af ofrene på hospitalet. Men kamera og musik klarer det ikke alene.

Skønne og mindre skønne kræfter spildt i en gang yams, som kun kan glæde auteurfanatikere af den gamle skole, der mente at en auteurs dårligste film i virkeligheden var hans bedste, fordi det personlige univers trådte klarest frem. *Sicilianeren* ligger her pænt i forlængelse af Ciminøs sløjge debut, *Thunderbolt* (på TV Lyn og torden). At *Banditten Salvatore* også har fristet Francesco Rosi, uden filmkunsten blev beriget derved, nævnes blot for en ordens skyld.

Kaare Schmidt

KAMERAET SOM PENNEN SOM GEVÆR

Bestseller (Best Seller) USA 1987. I: John Flynn. M: Fred Murphy. Kl: David Rosenbloom. Mu: Jay Ferguson. Mv: Brian Dennehy, James Woods, Victoria Tennant, Paul Shenar.

At skrive en bestseller er jo godt nok. At bruge den til samtidig at få ram på en morderisk bagmand er endnu bedre. I hvert fald når man er en slags Joseph Wambaugh (*Pan-*

sems beskidte job m.fl.), forfatter og politimand. Og så kan man sikkert også sælge filmrettighederne bagefter.

Nogen har i hvert fald købt dem, selv om *Best Seller* nu ikke er baseret på en bestseller. Filmen er til gengæld selv den beretning, som vor forfatter-politimand skriver. "Bogen" er faktion, fiktion baseret på fakta, som stilles til rådighed af en hævngrig lejemorder, som beviser sin troværdighed ved at lede forfatteren gennem opklaringen.

Ideen er god, og Brian Dennehy og James

Woods som det umage par er også gode. Men så er også det meste sagt. Dennehy bliver hurtigt mere politimand end forfatter, og Woods ofrer til sidst sin umoral og sit liv, så det umage par bliver mere mageligt for den traditionelle politifilms velkendte ingredienser. De er ganske underholdende stykket sammen, men det kan nok ærgre, at det psykologiske element i forfatterens moral og morderens umoral ikke får lov at blive bærende i filmen.

Kaare Schmidt

SINDSOPRIVENDE

Manhunter (..) USA 1986. I + Manus: Michael Mann. Efter: "Red Dragon" af Thomas Harris. Foto: Dante Spinotti. Klip: Dov Hoenig. Mv.: William Petersen, Brian Cox, Tom Noonan, Joan Allen, Dennis Farina, Stephen Lang, Kim Griest.

Det fornægter sig ikke, at *Manhunters* skaber, Michael Mann, er manden bag TV-serien *Miami Vice*. Skønt filmen ikke i så høj grad er præget af musikvideo-stilen som TV-serien, deler de den samme kælen for det æstetiske billede. Imidlertid er tonen i de to

væsenforskellig. I sin beskrivelse af en politimands (Petersen) jagt på en psykopatisk massemorder (Noonan), hvis tankeverden han lever sig mere og mere ind i (*Forbrydelsens Element*-metoden), kommer billedernes smukke overflade til at stå som en elegant, ironisk kommentar til den sjælelige hæsleghed, som filmen skildrer.

På overfladen (igen) er filmen en forholdsvis traditionel krimi. Den har sågar detaljerede beskrivelser af det avancerede high-tech-apparat, som står til rådighed for vore dages detektiver. Sådanne gadget-skildringer er stort set altid søvndyssende, men

Manns aggressive fortællestil, som bortskærer alt overflødig, samtidig med, at personerne altid placeres under et voldsomt tidspres, sikrer intens spænding. Udstrakt brug af ekstreme teleindstillinger skærper yderligere tonen. Og under alt dette skabes ved hjælp af små antydninger, de foruroligende flotte billeder og en fortælleform, som gør, at man aldrig føler sig sikker på, hvad der vil ske, og hvordan personerne vil handle, en atmosfære af afgrundsdyb perversion. *Manhunters* skildring af det helt forvredne sind er en af de mest isnende, jeg har set i lang tid.

Casper Tybjerg

DEN NY VERDEN

Konfrontationen (Shy People) USA 1987. I: Andrei Konchalovsky. M: Konchalovsky, Gerard Brach, Marjorie David. F: Chris Menges. Kl: Alain Jakubowicz. Mu: Tangerine Dream. Medv: Jill Clayburgh, Barbara Hershey, Martha Plimpton, Mare Winningham.

Andrei Konchalovsky har i exilet i Amerika lavet to film, der imponerede i hver sin genre. Den dæmpede, udsøgte *Maria's Lovers* om kærlighed og krigstraumer og den hæsbæsende, effektivt *Runaway Train* om frihedstrang som naturkraft.

Begge dyrkede fundamentale konflikter – kultur/natur, individ/samfund – i såvel tema som frapperende billedprog. Og begge var de Amerika-portrætter af den interessante slags, der kombinerer fascination af det amerikanske

frontier-image – fra den trøstesløse mineby til Alaskas ødemarker – med en let undren over the American Way of Life – fra den stillestående hverdags lænker til de store udfordrings selvmorderiske dynamik. Intens americana med den skæve vinkel – og "uamerikanske" billedvirkninger – som en udlænding, bevidst om sin dobbeltrolle, kan anskue tingene med. Det Amerika, som vi elsker og beundrer, hader og frygter.

Shy People tager tråden op. En sofistikeret kvindelig newyorker journalist begiver sig i højhælede sko og med sin uregelmæssige datter ud i Louisianas sumpe for at finde sin families sorte får, drevet af privat nysgerrighed og jagten på en human interesse historie. Fåret viser sig at spøge i sumpens mytiske tågebanker, mens hans overtroiske slå-på-torsken familie lidt søgt er new-

yorkerfamiliens spejlbillede, også med et sort får, der selvfølgelig er draget til den store by. De kulturelle og sociale barrierer synes uoverstigelige, men de to enlige mødre lærer til sidst af hinanden, sumpfamilien slækker på tærskene og genforenes i mildhed, mens journalisten bringer sin datter til orden med et par flade.

Det er Amerika fra walkman til ædetrug, så ekstremt, at Konchalovsky skræver til bukserne revner. Elegante Jill Clayburgh er plat i sit åh så *følte* spil, stoute Barbara Hersheys debile sønner er bare så primitive, sumpens mystik er en gang røg, og hele historien oser af konstruktion, forudsigelighed og håndkøbsfilosofi. Jeg kom sådan til at længes efter at gense *Louisiana Story*, Robert Flahertys poetiske og menneskevarme dokumentarfilm, men man kan jo ikke skifte kanal i biografen. *Kaare Schmidt*

VERDEN VIL BEDRAGES

Forført. (House of Games) USA 1987. I & Manus: David Mamet. Foto: Juan Ruiz Anchia. Klip: Trudy Ship. Musik: Alaric Jans. Mv.: Lindsay Crouse, Joe Mategna, Mike Nussbaum, Lillia Skala, Steve Goldstein, Ricky Jay. Efter succesen med det elegante manuskript til Brian de Palmas *De Uovervindelige* debuterer David Mamet, der oprindeligt er skuespilforfatter, som filminstruktør med *Forført*. Det er en besynderlig, gådefuld film om en kølig, effektiv kvindelig psykiater (Crouse), der lige har haft stor succes med en bog om kompulsionsneurose og besættelse, men er trykket af et stort arbejdspress. Et forsøg på at hjælpe en patient fører hende ind i en dunkel skyggeverden, befolket af svindlere og tyve. Hun fascineres stærkt af dette mærkelige miljø, men hendes nysgerrighed fører hende længere ind i det, end godt er...

Mere af plottet skal ikke afsløres her. Tilstrækkeligt er det at sige, at det er fuldt af overraskelser og raffinerede drejninger, selv om den garvede biografgænger vil være i stand til at forudse en del af dem. Intet er hvad det ser ud

til, og alle filmens personer forsøger at vildlede og manipulere hinanden. På samme måde manipuleres og vildledes vi af Mamets sindrige plot. Hans billedside rummer dog ikke den samme kompleksitet, og det mindsker mærkbart filmens effektivitet.

Mamets interesse for fupmagere er et gennemgående træk i hans forfatterskab. Skuespillene "American Buffalo", "Glengarry Glen Ross" og det nyeste, "Speed-the-Plough" beskriver alle et USA, som er i hænderne på svindlere og fuskere af forskellig art. *Forført*s con-men repræsenterer dette skygge-USA. "It's only business – the American way," siger en af dem, første gang de fupper psykiateren. Mamet er ikke den første til at trække denne parallel, og fupmagerens popularitet i amerikansk film (*Paper Moon*, *The Sting*, *The Flim Flam Man*, *Only When I Larf* etc. ad infinitum) er sikkert betinget af hans anvendelighed som satirisk spejlbillede for den driftige forretningsmand.

Filmen følger sig også til en af de mere markante tendenser i nyere amerikansk film: pro-

tagonistens rejse ind i et sjæleligt skyggeland af farlig karakter og med seksuelle undertoner. Mamets film er dog væsentlig mere afdæmpet end flertallet af disse film, men er fortalt i et ganske tilfredsstillende, kynisk-sorthumoristisk tonefald. Skuespillernes ekstremt teatraliske diktion er med til at give hele filmen en uvirkelig atmosfære, som passer meget godt til filmens emner – bedrag og opdagelsefærd udi patologien.

Mamets spidsfindige plot ophober så mange lag af snyd og bedrag, at det er uhyre svært at blive klog på, hvad man egentlig skal stille op med filmen. Det er blevet anket mod den, at den snyder publikum og spiller uærligt spil. Dette er sandsynligvis helt bevidst fra Mamets side, og *Forført* bliver et fascinerende og ret bizart puslespil. Den er interessant og seværdig, men det er svært at gøre sig fri af en nagende mistanke om, at det ikke er ulejligheden værd at forsøge at gennemskue dens lag af bedrag. I udlandet er *Forført* blevet kaldt et mesterværk. Er der nogle anmeldere, der er blevet fuppet? *Casper Tybjerg*

KONTURLØST FREMMEDHADINDLÆG

Arilds tid (Vargens tid). Sverige/Danmark 1988. I: Hans Alfredson. M: Hans Alfredson efter Vagn Lundbye. F: Jörgen Persson. Mu: Stefan Nilsson. Medv: Benny Haag, Melinda Kinnaman, Lill Lindfors, Gunnar Ejolfsson, Per Mattsson, Lars Carlson, Baard Ove, Gösta Ekman, Stellan Skarsgård.

Der har været en intensiv slingren mellem Hans og Hasse i Alfredsons produktion siden *Den enfoldige morder* (1981). *Arilds tid* lyder navnet Hans, hvor megen poetisk patetisk relativisme endog er siet fra Lundbyes forlæg. Efter den meget ujævne Hasse – inspirerede dødsfabel for unge sjæle *Jim og piraterne* (1987), kommer nu en romantisk anarkistisk ungdomsorienteret fabel henlagt til middelalderen. Lundbye og Alfredson er ikke nogen umiddelbar god kombination. Lundbyes famlende vege, undertiden raffinerede formuleringer

(som kan aflæses i Borgens romanversion) glider lettere ufordøjede over i barberede filmiske ækvivalenter, med en forgæves dramaturgisk vægt på fredløshedsromantikens fløvs. Hvad der ligner en original struktureret idé hos Lundbye ved at blande en orientalsk/afrikansk eventyrtradition tvillingemotivet med nordisk folkeeventyr, drukner definitivt i Jörgen Perssons demonstrativt naturlyriske cinemascopetegnninger fra de nordiske skove, der ikke rigtigt ved om de skal være Bountyland eller antydet socialrealisme. Tidsbilledet hæmmes i sine mytologiske muligheder åbenlyst af angsten for at repetere Bergmans konkrete oversættelser af den tidlige middelalters kalkmaleriske begrebsverden fra "Det syvende segl". Mytologien kan heller ikke realiseres ved Inges faderdrab uden en navnkundig repetition af den enfoldige morders engleoptog i Tomelilla. Det står derfor kun tilbage som et

diskret bogstaveret postscriptum til filmen.

Skuespillermaterialisationen står det underligt grelt til med. De unge er demonstrativt karakterløse (det bliver de ikke mytologiske af) og traditionelle alfredsonske kræfter (såsom Gösta Ekman og Stellan Skarsgård) står ligeledes mærkeligt konturløse tilbage.

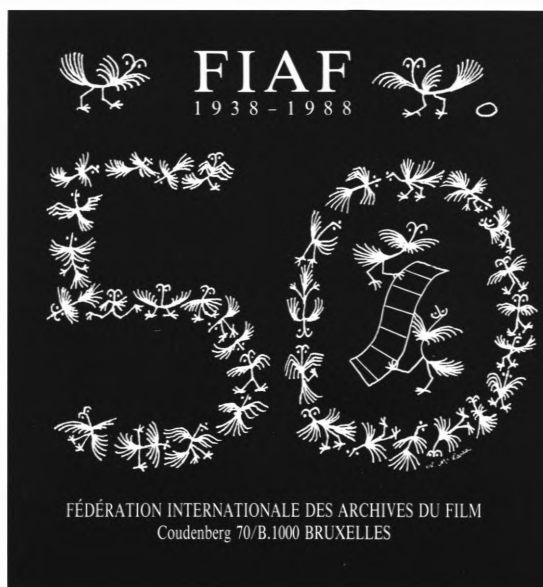
Kombinationen af Lundbye og Alfredson er nok et filmisk engangsfænomen (bogprojektet 7 fortællinger om mordet. 7 fortællinger om Mødet kører stadigvæk), hvor begge parter har gjort hinanden en ulvetjeneste. Hvad der har fascineret Alfredson ved Lundbyes forlæg er åbenlyst: *Arilds tid* som et behageligt velt indlæg mod fremmedhadet, hvilket nok kunne sættes i relief af Clausens bombastiske *Rami og Julie*. Men fascinationen af det antydede har både konturløshed og banalt dyrehavemaleri med Frilandsmuseumstableauer til følge.

Carl Nørsted

Sponsorer efterlyses stadig

Sidste år var der vældig røre om erhvervslivet i rollen som sponsor for kunst- og kulturinstitutioner og det kommenterede vi på dette sted i efterårsnummeret (nr. 181). I april i år er der udkommet en bog "Hvor regnbuen ender. En bog om kultursponsoring" af Erich Karsholt og Peter Kjærgaard. I den fremlægges problematikken omkring sponsering, som man har vedtaget at kalde fænomenet, og SAS, der har støttet publikationen, udnævnes til en af giganterne i den hjemlige sponsering. Derfor har SAS også fået tilstået plads til et forord i bogen, skrevet af informationschef Preben Kjær. Her siges det, at SAS naturligvis først og fremmest vil være et flyselskab for skandinaviske forretningsfolk, men at firmaet også stræber efter at "optræde i rollen som en god, skandinavisk borger og forsøge at udvikle skandinavisk samarbejde, samfølelse og selvfølelse. Det skandinaviske samarbejde og den skandinaviske samfølelse kan SAS styrke ved at stimulere og muliggøre en mere aktiv udveksling af kultur, idræt og videnskab – men også mellem mennesker i almindelighed". Således skriver Preben Kjær så smukt, og i bogen gives der eksempler på, hvor vældig en hjælp SAS har ydet Nordjyllands Kunstmuseum, hvis direktør Else Bülow har vidst at skaffe sig i kridthuset hos "The Businessmen's Airline". Men for nu at give et eksempel på, hvad SAS ikke finder støtteværdigt, vil jeg anføre følgende.

Det argentinske filmarkiv i Buenos Aires Fundación Cinemateca Argentina vil gerne i august-september præsentere en serie af Carl Th. Dreyers film, og det samme vil Cinemateca Uruguay i Montevideo. Der er ingen grund til over for dette tidsskrifts læsere at understrege, hvor vigtig en kulturel manifestation, det vil blive. At det er første gang, der præsenteres komplette Dreyer-serier i Latin-Amerika gør naturligvis ikke begivenheden mindre. Men det er vanskeligt for det argentinske filmarkiv at skaffe penge til transporten af kopierne. I februar henvendte Filmmuseet sig derfor til SAS for at spørge, om SAS evt. i samarbejde med Aerolineas Argentina, som man netop havde underskrevet en hensigtserklæring om fremtidigt samarbejde med, kunne støtte dette vigtige kulturelle arrangement ved f.eks. at transportere de ca. 400 kg. film gratis tur-retur København-Buenos Aires. I betragtning af, at den store danske filmkunstner, hvis mor i øvrigt var svensk, har lavet film i Norge, Sverige og Danmark, ville det vel være vanskeligt at finde en kunstner, der kunne styrke den skandinaviske samfølelse og selvfølelse mere end Dreyer.



Men god morgen, Dreyer. Vor eneste verdensberømt på filmens område er ikke blandt dem, der prioriteres højest i SAS. Og museet fik sit afslag på henvendelsen. Det var formuleret af en PR-koordinator ved navn Steen Ejler, og begrundelsen for afslaget er så kryptisk, at den fortjener at blive kendt af den kreds, der interesserer sig for sponsering. I brevet hed det således, at man af budgetmæssige årsager må "prioritere endog meget hårdt, når vi tager stilling til sponsorhenvendelser, af hvilke vi modtager adskillige hver eneste dag. Hertil kommer, at vi konstant må bestrebe os på ikke at favorisere eet initiativ, medens vi siger nej til at støtte et andet, som kan anses for ligeberettiget". Noget kunne tyde på, at presse- og informationsafdelingen hos SAS burde ansætte en medarbejder, der i hvert fald evner at motivere afslagene med større professionalisme. Medarbejderen vil tydeligvis ikke komme til at sidde med hænderne i skødet.

Ib Monty

FIAF 50 år

Det er i år 50 år siden, at man i Paris stiftede den internationale sammenslutning af filmarkiver, La Fédération Internationale des Archives du Film, kendt i filmkredse verden over som FIAF. De fire grundlæggere var La Cinémathèque Française, The National Film Library, London, Museum of Modern Art, New York og Reichsfilmarchiv, Berlin. Nu er der over 50 full members af FIAF. Det Danske Filmmuseum blev medlem i 1947 og arrangerede allerede året efter kongres i København. Her blev museets daværende leder, Ove Brusendorff, i øvrigt valgt til kasserer i FIAF. Senere blev han udnævnt til et af de få æresmedlemmer i FIAF. I 1960'erne

Den engelsk-canadiske dokumentar- og eksperimental-filmmand Norman McLaren døde i 1987, og hans sidste arbejde blev en plakater til FIAFs 50 års jubilæum. Den er trykt med lyseblå bundfarve og her gengivet med sort bund, så de karakteristiske McLaren-motiver kan ses i den lille størrelse.

havde Ib Monty i flere perioder sæde i FIAF's bestyrelse, og Det Danske Filmmuseum har spillet en aktiv rolle inden for FIAF. Nu afdøde Arne Krogh var medlem af FIAF's Preservation Commission fra dens start og museets ledende bibliotekar, Karen Jones, har været medlem af FIAF's Documentation Commission siden 1969, fra 1971 som næstformand. Karen Jones var den, der fik ideen til og tog initiativet til FIAF's Periodical Indexing Project (PIP), som alle brugere af museets bibliotek kender og værdsætter. Karen Jones var den første redaktør af PIP, i 1972-73 i København og i 1974-75 i London. Både Karen Jones og Ib Monty har også været ansvarlige for FIAF-publikationer, og Det Danske Filmmuseum har været repræsenteret ved næsten alle FIAF-kongresser, der afholdes årligt rundt omkring i verden.

I år blev jubilæumskongressen naturligvis holdt i Paris. Foruden generalforsamling var der et filmhistorisk symposium med titlen "Le Cinéma Français Muet dans le Monde. Influences réciproques". Kongressen blev afholdt i "Musée d'Orsay", hvor der også var arrangeret en udstilling af filmplakater fra stumfilmperioden 1896-1929, og en udstilling med titlen "Filmpionerernes drømme og fantasier". Bidragene til plakatudstillingen blev udvalgt ud fra kunstneriske hensyn og Filmmuseet bidrog med fire plakater, tre af Sven Brach og en af Kurt Wenzel. Ialt var der 80 plakater på udstillingen.

I forbindelse med jubilæet har FIAF samlet to filmserier med bidrag fra medlemmerne. De cirkulerer i henholdsvis Europa og Amerika. Vi har bidraget med en ny kopi af "La Passion de Jeanne d'Arc". Til september fejrer vi selv jubilæet med en FIAF-serie.

Ib Monty

FILMENS VERDEN FOR HELE FAMILIEN

PALADS