DET DANSKE FILMMUSEUM
Biblioteket

KOSMORAMA

190 * 35. ÅRGANG * VINTER 1989 * KR. 45

MONSTRET * AUTEUR'EN * MAKEUP'EN
AGENTEN * KUPLEN * STØTTEN
JARLEN * BARONEN * BJØRNEN

DET DANSKE FILMMUSEUM
Bibliotek

INDHOLD

Baronen

Jarlen

Agenten

Monstret

Stjernen

KLIP 4

MÜNCHHAUSEN
Det er ikke løgn – det er sand fantasi.
Baronens filmeventyr / Carl Nørrested 5

BJØRNEN
Det imaginæres kunst. *Steen Salomonsen om filmdyr og Jean-Jacques Annauds Bjørnen* 8

DANMARK
Halv skade – eller totalt haveri.
Dan Nissen om 50 / 50-ordningen 10

En afgrund (af frihed) / *Maren Pust* 11

Den nye verden – og den gamle. *Jarl Friis Mikkelsen interviewes af Maren Pust* 12

Et blankt stykke papir. *Jørgen Leths Notater om kærlighed / Kassandra Wellendorf* 13

Børn på flugt – *et aktuelt tema.*
Maren Pust og Carl Nørrested 14

Biffens magiske familieterapi / *Maren Pust* 15

OMNIMAX: Visioner under kuplen – *biografen i Tycho Brahe Planetariet / Maj-Britt Lilholt* 17

007
Verden ifølge Bond – *en agents ikke så hemmelige karriere / Palle Schantz Lauridsen* 20

GYS
Skrækfilmen – er vor sidste protestfilm.
Steen Shapiro 32

Angsten og visionerne – *David Cronenberg og horrorgenren / Flemming Kaspersen* 37

Makeup'ens mange ansigter – *i skræk- og andre film / Nicolas Barbano* 40

VÆRD AT SE?
Sensommerdage; Family Viewing; Sex, Lies and Videotape; Rosalie Goes Shopping; Utroskab; Fjerne stemmer, stille liv; Batman 44

TJEK 47

Forsiden: *fra Dario Argentos gyser Chokhouse (Suspiria), 1977.* Til venstre: *Bette Davis.* Herover fra oven: *Milos Kopecky i Karel Zemans Münchhausens fantastiske oplevelser (61). Ole Steffensen og Jarl Friis Mikkelsen indspiller Walter & Carlo i Amerika (89). Sean Connery og Robert Shaw i Agent 007 jages (63). Robert Englund som Freddy i Mareridt på Elm Street (87). Lillian Gish og Bette Davis i Sensommerdage (87).*

KOSMORAMA

190 * Vinter 1989 * 35. Årgang

Kosmorama er et uafhængigt tidsskrift udgivet af Det Danske Filmmuseum. Ansvarshavende redaktør: Kaare Schmidt. I redaktionen: Lene Nordin, Dan Nissen, 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 redaktionens. Kosmorama udkommer med fire numre årligt. Abonnement kr. 150. Enkeltnumre kr. 45. 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.

Film på vej

Mens diskussionen for og imod en Jesus-film bølger frem og tilbage med fornyet styrke, så er Claude Chabrol i ro og mag gået igang med at genindspille Jens Jørgen Thorsens snart 20 år gamle *Stille dage i Clichy*. Forlæget er selvfølgelig stadig Henry Millers roman om egne oplevelser i 30'ernes Montmartre. Chabrols valg af medvirkende forekommer lidt besynderligt i lyset af emnet, vi kommer nemlig til at se enhver svigermors drøm Andrew McCarthy, meget britiske Nigel Havers samt Barbara De Rossi.

I sin aktuelle film *Bag lås og Slå* sidder Sylvester Stallone i fængsel, og her har man tilsyneladende besluttet sig at beholde ham. I den kommende film *Set Up* rusker han stadig tremmer, iøvrigt i selskab med Kurt Russell. Russeren Andrei Konchalovsky får hermed sin sjette amerikanske instruktør-kredit.

Paul Mazursky, hvis *Moon over Parador* netop har fået dank premiere, er ved at lægge sidste hånd på sin næste film *Enemies, A Love Story*. Det er en romantisk komedie baseret på en Isaac Beshevis Singer fortælling. Med på rollelisten er Angelica Huston, Ron Silver og Lena Olin.

Susan Seidelmans næste film *She Devil* er en Fay Weldon filmatisering, der med vægt på det tragikomiske beskæftiger sig med emner som utroskab og hævn. Filmen er indspillet i New York og vi får bl.a. Meryl Streep, Roseanne Barr, Ed Begley Jr. og Linda Hunt at se.

Zalman King var medforfatter på *9½ Uge*-manuskriptet, på filmen *Wild Orchid* er han forfremmet til instruktør. Mickey Rourke dukker såmænd også op i selskab med Jacqueline Bisset m.fl. Filmen indspilles i Rio de Janeiro og er beretningen om kvinde Claudia, som drager til inciterende Rio for at opdage ekstasen med Rourke som tourguide.

I den endeløse strøm af sequels er her en af de mere spændende. Instruktøren Peter Bogdanovich og skuespillerholdet Cybill Shephard, Timothy Bottoms, Jeff Bridges, Cloris Leachman og Randy Quaid vil uvægerligt bringe mindelser om Bogdanovich' legendariske gennembrudsfilm *Sidste forestilling*. Bogdanovich, der siden dengang ofte har været en tur ude i tovene, har nu besluttet at lade det briste eller bære. I den bittersøde komedie *Texasville* lader han persongalleriet fra den oprindelige film genforenes i den lille Texas-udørk Anarene, alle selvsagt mærket af de mellemliggende års tildragelser. Tør man som mulig dansk titel foreslå *Allersidste forestilling!*

Den hollandske instruktør Paul Verhoeven *(Robocop)* har ganske logisk forenet sine kræfter med stjernen fra *Terminator*, Arnold Schwarzenegger. Projektet er science fictionfilmen *Total Recall*, som tidligere har været sat i produktion i Australien med Russell Mulcahy ved roret. Forlæget er en Philip K. Dick roman. Denne off-beat forfatter har som bekendt tidligere forsynet en film som Ridley Scotts *Bladerunner* med historie.

Marlon Brando parodierer efter sigende sin gamle *Godfather*-rolle i Andrew Bergmans gangsterkomedie *The Freshman*, hvor iøvrigt medvirker Matthew Broderick og Maximilian Schell. Brando har ellers på det seneste gjort sig bemærket ved at udvandre fra produktionen *Jericho*, hvor han selv stod for manuskriptet.

Martin Scorsese er igang med endnu en 'New York'-story, denne gang med titlen *Good Fellas*. Blandt de medvirkende er Robert De Niro, Ray Liotta, Joe Pesci og Lorraine Bracco.

Kommende udspil fra Steven Spielberg bliver *Always* med Richard Dreyfuss, Holly Hunter og John Goodman. Filmen er en remake af Victor Flemings *Flyvere dør aldrig*, en af 40'ernes populære romantiske komedier med fantasyovertoner. Dreyfuss gentager Spencer Tracys gamle rolle som flyveren, der vender tilbage fra det hinsides for at blande sig i jordiske affærer.

Danske film på vej

Fra dagspressen vil man utvivlsomt vide at tiden står i folkekomediens tegn. Men der er dog enkelte der vover det ene øje, samt lidt Institutstøtte, på film i andre genrer. Således har Georg Metz bevilget produktionsstøtte til Ole Roos' kommende thriller *Manden der ville være skyldig* efter Henrik Stangerups roman. På rollelisten befinder sig bl.a. Anna Karina og Jesper Klein.

Springflod er en børnefilm instrueret af Eddie Thomas Petersen. Filmen, der er en co-produktion mellem Crone Film og DR, beretter om en adfærdsvanskelig dreng, som sendes i familiepleje. Her opstår der så varme følelser mellem ham og plejefamiliens datter. Hans Hansen har indstillet til produktionsstøtte.

Benjamin og Asfaltprinsessen er en anden børnefilm, der efter sigende skulle genfortælle juleevangeliet i en underfundig og barok form. Filmen har en beskeden spilletid på 55 min. og er indspillet på 16 mm, men blæses op til 35 mm. Det er instruktøren Jesper W. Nielsens håb, at filmen vil kunne blive en tilbagevendende juletradition i biograferne.

Frankenstein

Som også Filmmuseets nyligt afsluttede 'Frankenstein'-serie afspejlede, så er der en fornyet interesse for dette udødelige tema. Det har bl.a. udmønteet sig i film som Ken Russells *Gothic* og Ivan Passers *Haunted Summer*. Go'e gamle Roger Corman har aldrig været den der sad en potentiel filmbølge overhørig og han vender derfor tilbage som instruktør efter en pause på 18 år. Det bliver med filmen *Frankenstein Unbound*, der vist nok udmærker sig ved at være mindre litterær end bølgens øvrige film. En præsidentiel rådgiver foretager en ufrivillig rejse tilbage i tiden fra året 2020 til 1816, hvor han nu befinder sig ved Genovasøen i selskab med poeterne Byron, Shelley et al. Men istedet for mere eller mindre kultiverede diskussioner om livet og døden og alt det midt imellem, møder man en håndgribelig skurk i skikkelse af en gal videnskabsmand: Victor Frankenstein! I løjerne medvirker John Hurt, Bridget Fonda og Raul Julia. I sin lange pause har den nu 63-årige Corman arbejdet som producent, og han har ikke ligget på den lade side (42 produktioner alene i perioden 1987-88). Corman har også en selvbiografi på vej. *Peter Risby*

Bind mig

Spansk films enfant terrible, den 37-årige Pedro Almodóvar, af hvem vi herhjemme kun har set *Kvinder på randen af et nervøst sammenbrud*, er igang med et remake af Ingmar Bergmans *Scener fra et ægteskab*. Almodóvar er mere end nogen anden kommet til at repræsentere *La movida madrilena*, den vanskeligt oversættelige betegnelse for den kulturelle omvæltning eller det ungdomskulturboom der startede i Madrid i begyndelsen af 80'erne, og som er spaniernes udgave af nå-generationen, der bevidst forsøger at være apolitisk og for hvem det er en skam at vide noget om borgerkrigen og frankismen. Dette til trods er Almodóvar ikke nogen bevidstløs provokatør. Han tager udgangspunkt i de sidste tredive års pop-kultur og kombinerer det med en bevidsthed om Spaniens kunstneriske fortid, mere end dets politiske og sociale historie, som vi i mange år har været vant til fra spanske instruktørers side. Titlen på den nye film er foreløbig *Atame* (Bind mig.) *Jens Thomsen*

Det er ikke løgn – det er sand fantasi

Henry Salt (Bill Paterson) optræder som en af illusionsteatret prisgivet baron, omgivet af havfruer (Valentina Cortese t.v. og Uma Thurman). Teatrets utilstrækkelighed råder den virkelige Munchausen (John Neville) bod på, ved hjælp af filmmediets illusionskunst. T.h. en af Gustave Dorés' (1833-83) bogillustrationer.

af Carl Nørrested

Karl Friedrich Hieronymus, friherre von Münchhausen blev født 1720 og døde barnløs i Bodenwerder ved Weser 1797 efter et intensivt rejseliv 1738-50. Perioden 1750-97 repræsenterer således skrønernes afvikling, hvor 18 beretninger allerede kom på tryk i 'Vademecum für lustige Leute', Berlin 1781 og 83 – formodentlig bearbejdet/skabt (?) af Rudolf Erich Raspe. Han samlede historierne til bogudgivelse i England, 'Baron Munchausen's Marvelous Travels and Campaigns in Russia' 1785, hvor de nød deres første store popularitet.

Gottfried August Bürger genoversatte, bearbejdede og forøgede – endog i baronens levetid – disse fortællinger til 'Wunderbare Reisen zu Wasser und zu Lande, Feldzuge und lustige Abenteuer des Freyherrn von Münchhausen' 1785 og atter udvidet 1788. De kunne dengang opfattes som et kærkomment fabulerende modtræk overfor den rådende rationalisme. Fortællingerne udgjorde ingen homogenitet, men blev ordnet efter en charmerende rodet pikaresk tematik omkring diverse emner – rejsemål, jagthistorier og de mange søeventyr.

De pikareske situationer appellerede til filmskabere fra starten, men vi skal helt frem til lydfilmperioden, før vi møder adækvate sammenhængende filmiske bud på Münchhauseniaderne.

Georges Méliès' *Les Hallucinations du Baron de Munchausen* kan i filmhistorisk perspektiv kun bekræfte hvor håbløst forældede hans pantomimiske tableuer var i 1911.

Handlingsplanet er tydeligt inspireret af Edwin Porters *Dream of a Rarebit Fiend* fra 1906. Münchhausen er en fyldebøtte der æder og drikker i venners lag. Efter rokokkogæsterne har gebærdet sig ud af gemakkerne, kvinderne i menuetattituder, bliver han af tjenerskabet slæbt ind i sin seng foran et gigantisk spejl, som derpå åbenbarer mere og mere anmassende tableauer, indledningsvis af kvinder som han afmægtigt begærer: Cleopatra, de tre gratier der forvandler sig til bestier, og efter en opvågnen til en dansende seng, rene delerier såsom en elefant med dinglende snabel og læsebriller der forvandler sig til en vuggende fuldmåne med rullende øjne samt krigskarle der konkret skyder ud på Münchhausens leje med muskedonnere og en kanon. Ingen af tableauerne har noget som helst med Münchhausens fortællinger at gøre. Afslutningsvis kaster den hallucinerende baron sig desperat imod spejlet og havner ophængt på et gitterværk på den anden side af muren. Det er en scene der virker nærmest chokerende i en Méliès-kontekst, idet den undtagelsesvis udspilles i et autentisk eksteriør.

De moderne Münchhauseniade-film kan alle opfattes som eksplicitte udtryk for europæisk kulturs særegenhed, næ-

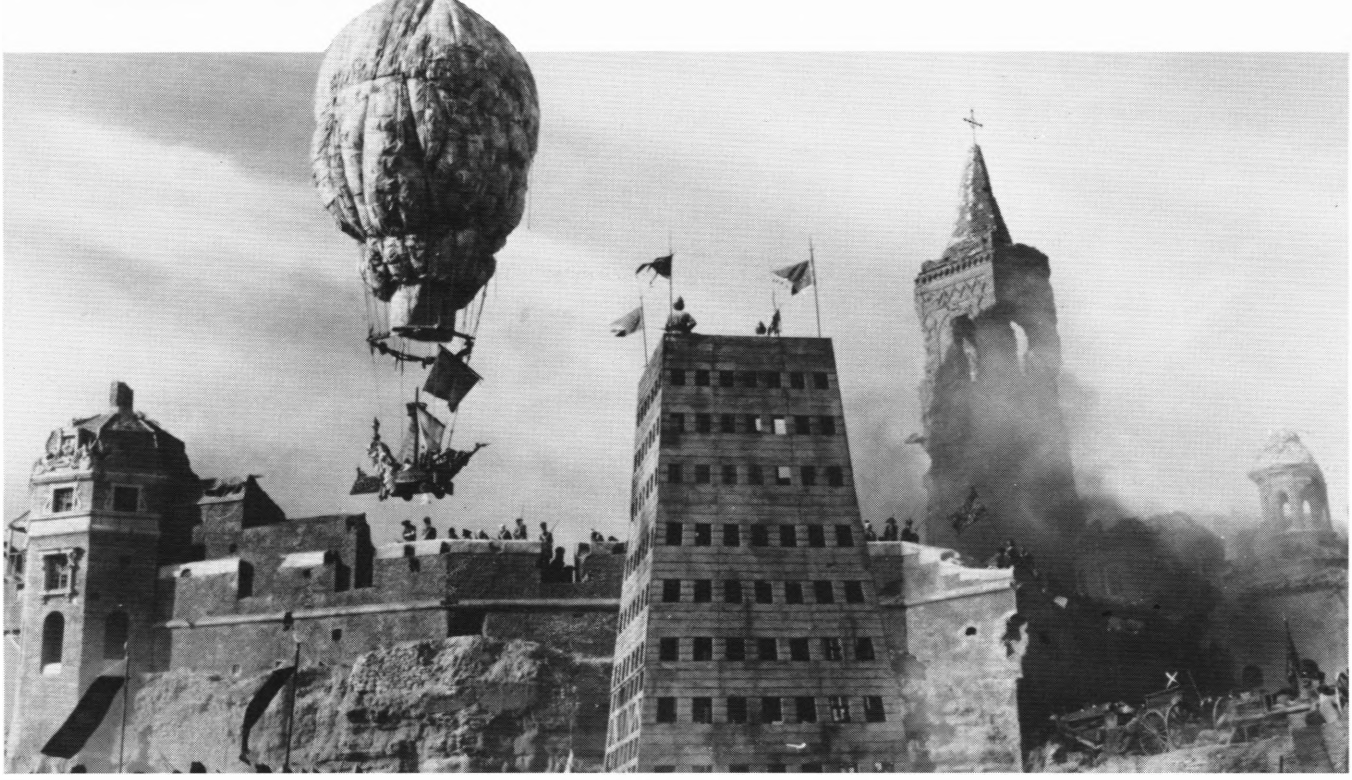
Fra Karel Zemans version. T.h. Hans Albers og nedenfor haremspiger i von Bakys udgave.

sten som et direkte beredskab rettet mod Hollywoods historieløse overflade. Fabuleringens mester bliver bærer af ornamenteret æstetik med historisk indhold. For at Münchhausen kunne opnå en manifest historisk kontinuitet, var det nødvendigt for filmene at forlene Münchhausen med en snert af Don Juan-myten.

Karel Zemans tjekkiske *Münchhausens fantastiske oplevelser* (Baron Prášil, 1961) var ganske vist et mærkeligt uformuleret misfoster, der ufordøjet anbragte baronen (Milos Kopecky) i Zemans gængse – nu kolorerede – pasticher på Jules Verne-xylografier. Den forvrøvlede story der tydeligt bar præg af den rumænske kollegaanimator Ion Popescu-Gopos samtidige platte, tomt fabulerende spillefilm, røbede ingen oplagte ideer ved at forbinde Münchhausen med rumalderen: Kun at det moderne tekniske fremskridt var at foretrække fremfor det attende århundrede.

Det er intet under at den historisk mest interessante Münchhausen-film blev udsendt 1943 som Ufas 25 års jubilæumsfilm i Afga-color med den fremragende Hans Albers i titelrollen og instrueret af ungareren Josef von Baky. *Münchhausen* var en åbenlys gigantisk fortrængning af den samme tids beredskab til den totale krig. Filmens manuskript var med Goebbels' accept skrevet af den vægtigste eksponent for Det 3. Riges 'indre emigration' Erich Kästner under pseudonymet Berthold Bürger (hvis fornavn gav konnotationer til Brecht). Manuskriptforfatteren er påfaldende fraværende i det farvemættede danske filmprogram. Under samme pseudonym lavede Kästner kun manuskript til yderligere en film i Det 3. Rige, *Amor går over grænsen (Der kleine Grenzverkehr,* 1943).

Der er store indholdsmæssige og æstetiske ligheder mellem Bakys og Terry Gilliams Münchhauseniader, der begge har deres stilistiske forudsætninger i *The Thief of Bagdad* (hhv USA 1924 og England 1940). Fantasiens ('Die Erde var ihm zu klein – wie konnte ihm Braunschweig gross genug sein') og den deraf følgende evige mentale ungdom er den centrale ide i begge film. Ja, den bliver hos Gilliam en konkret fortrængning af krigens død og gru. *The Adventures of Baron Munchausen* indledes med etableringsteksterne '18th Century. The Century of Reason', indklip af buldrende kanoner, 'Wednesday'. Krigstematikken er af gode grunde så godt som støvsuget fra den germanske udgave. Tematisk bliver Gilliams film derfor den optimale hyldest til menneskets fabuleringsevne uden hensyn til nationalitet, men med en tydelig rod i Europa, skønt spækket med special effects i indi-



Krigens barskhed erstattes af pittoreske indfald hos Gilliam. Tyrkerne angriber bl.a. med elefanter med gakkede pansertårne, hvis kanonrekyl ville vælte hele menageriet. Belejringstårnet er det flotteste siden Griffiths Intolerance (1916). Baronens ballon er lavet af dameundertøj fra den belejrede by. Til byen er benyttet en spansk spøgelsesby fra barokken, og dens Royal Theatre blev skabt på et ligeledes udbombet studie i Cinecitta. Den fabelagtige production design skyldes Dante Ferretti (Satyricon og Rosens navn) – mon ikke dette bliver hans hovedværk?

Hoveder uden kroppe – t.v. Månekongen (Ray D. Tutto = Robin Williams) med dronningens fødder, mens hendes hoved er på udflugt. T.h. fra von Bakys version.

rekte opposition til Spielberg/Lucas' amerikanske tegneseriehelte-tradition fra *Indiana Jones*-serien.

Fabuleringstematikken har Gilliam rendyrket i sine to foregående film *Time Bandits* (1981) og *Brazil* (1985), hvor han fremstiller selve fantasien som overlevelsesmulighed i direkte opposition til de destruktive kræfter, det centraliserede kommunikationssamfund har udviklet, hvor selve Satan (The Evil One) i *Time Bandits* er ene ophavsmand til den udvikling, mens The Supreme One står for naturen. Det er menenskets lod at udnytte jordelivet med fantasiens kraft.

Fabuleringens gaver indbefatter et vist psykisk beredskab, bestemt et barnligt sind, men også et socialt sindelag. Den infantile nydelse af underholdningen som permanent pirring afskriver Gilliam definitivt med sit ondskabsfulde portræt af Napoleón i *Time Bandits*, hvor generalen under slaget ved Castiglione konsumerer Mester Jakel og udelukkende værdsætter det som konkrete tæsk. Drengen i samme film føler sig i tidsspringsrejserne bundet til faderfiguren Agamemnon (Sean Connery), fordi han lever i samklang med naturen og samtidig forstår at iscenesætte livet, mens hans konkrete 80er-forældre helt er fanget ind af forbrugersamfundets TV-bingokultur og derfor er undværlige.

Det store teater som skærm mod krigens trussel er selve rammen i *The Adventures of Baron Munchausen*, hvor teatret fungerer som folkets konkrete samlingspunkt og som selve udgangspunktet for forløb og illusion under tyrkernes belejring. Ikke nok med det, den autentiske Münchhausen, veloplagt spillet af John Neville, dukker op under Henry Salts opførelser af hans egne eventyr og fornægter det hele som en illusorisk tea-

tralsk løgn og overtager dernæst helt og holdent filmmediet med last minute rescueeffekt for den belejrede by, hvor hans eneste troende lytter seancen igennem er teaterdirektørens lille datter.

Det er gennemgående et virkeligt prægtigt kalejdoskop vi har for øje, der faktisk mindst lykkes hvor Gilliam føler sig nødsaget til at konkretisere de klassiske optrin fra Münchhausens eventyr, f.eks. hvor baronen med hest løfter sig op ved håret. Terry Gilliams film er det bedst artikulerede bud på europæisk kulturberedskab i 80erne.

Spielberg og Lucas har fået noget at tygge på. For der er jo trods alt en kultur før Disney.

Verdens største løgnhals

The Adventures of Baron Munchausen. England 1988. I: Terry Gilliam. M: Terry Gilliam, Charles McKeown. F: Giuseppe Rotunno. Kl: Peter Hollywood. Mu: Michael Kamen. Medv: John Neville, Eric Idle, Sarah Polley, Oliver Reed, Uma Thurman, Jonathan Pryce, Robin Williams (ucrediteret).

Det imaginæres kunst

Eller: dus med dyrene. Om Jean-Jacques Annauds 'Bjørnen'

af Steen Salomonsen

Dyr på film – rigtige dyr, ikke tegne- og animationsfilmens dyr – har man kendt i lang tid. De har optrådt i skiftende roller og forskellige genrer – fra hunden Lassie og delfinen Flipper til æslet i Bressons *Hvad med Balthazar.* Der er blevet lavet dyrefabler, eksempelvis Jean Touranes *Un fée pas comme les autres* og den helt aktuelle japanske børnefilm *Buller og Fister på eventyr,* hvor hovedrollerne udelukkende befolkes af dyr. Der er naturligvis lavet en rad af autentiske film og fabulerende dokumentarfilm, hvor dyrene mere naturligt hører hjemme, naturens forunderlige verden – Disneys *Bæverdalen,* Francois Bel og Gerard Viennes *La Griffe et la dent* om rovdyrenes liv på den afrikanske savanne, eksempelvis. Og egentlig burde man også nævne film, hvor det af gode grunde er mennesker, der spiller dyr som i *Abernes planet,* ellr den realistiske monstermovie, hvor det autentiske dyr af andre gode grunde er erstattet af det rene maskineri som i *Dødens gab.*

Alt dette har imidlertid kun lidt med Annauds film at gøre. For *Bjørnen* fremstår snarere som en slags forening af dyrefilmenes forskellige bestræbelser. Den besidder nemlig tilstrækkelig af dokumentarismens 'ægthed' til i sin egenskab af ren fiktion af påføre et stærkt virkelighedsindtryk noget af fabelens eventyrlighed.

På den måde er den bemærkelsesværdig. For én ting er naturligvis at bruge kunstige dyr, noget andet er som Annaud gør det, at bruge virkelige dyr: Kan fiktionen være ligeglad, blot kopien overbeviser, så er dette dog af afgørende betydning for virkelighedsindtrykket. Særlig da der er tale om dyr i hovedroller (hvilket ingen kopi næppe – og endnu – ville kunne slippe fra med troværdigheden i behold). For én ting er at lade et dyr optræde som et enkelt element i en komplet menneskelig verden (såvel Lassie som hajen, omend på hver deres måde), noget andet er at lade dyr optræde i deres eget element, i deres 'egen ret' som selvstændige væsener på lige fod eller overordnet menneskene, som hos Annaud. Endvidere er det unægtelig én ting rent faktisk at gengive dyrenes eget element, dvs. som et spor af en virkelighed, der tilføjer den fabulerende dokumentarfilm dens særlige magi; noget andet er, som Annaud gør det, at lave et simulakrum, hvor troværdigheden helt slipper virkeligheden for istedet alene at næres af forestillingen. Og endelig: én ting er ved hjælp af montage, andre optiske effekter og tricks at stykke en fortælling sammen, som i dyrefablerne, – at fortælle 'billede for billede' som den franske filmteoretiker, André Bazin, der viede filmens virkelighedsindtryk en særlig spirituel opmærksomhed, formulerede det; noget helt andet er at bygge fiktionen op fra grunden, som Annaud gør det.

Også *Bjørnen* er fyldt med tricks, den er faktisk ét stort trick, og Annaud har i diverse interviews og tv-udsendelser om 'The Making of...' beredvilligt fortalt om alle de sikkerhedsforhold og iscenesættelser, filmholdet måtte tage og ty til – om domptører bag klippestykker der gav bjørnene 'stikord', om usynlige tråde og dykkere i vandet i scenen, hvor den lille bjørn hvirvles ned ad en strømstærk flod mm. Men det er tricks, som forbereder optagelserne; de er, som man kalder det, pro-filmiske, og for så vidt der findes andre tricks, så spiller de ingen rolle for repræsentationen, hvor montagens fiks-fakserier derimod er alt afgørende i en film som nu *Fister og Buller på eventyr.*

Som Bazin skrev: 'Hvis filmen skal fungere æstetisk tilfredsstillende, er det nødvendigt, at vi tror på det, vi ser, samtidig med at vi ved det er manipuleret. Et dogme enhver Hollywood instruktør givetvis ville skrive under på med det samme: selvfølgelig kan Superman flyve, blot tilskueren ikke kan se snorene,

der bærer ham, og systemet af bagprojektioner, som løfter ham til skyerne. Men det er en ægte illusion, der udelukkende tjener fiktionen. Bazin gik nemlig videre i sine spirituelle fordringer til filmen ved at hævde om filmens repræsentation, at hvis denne skal fremstå som en sandhed for vor forestillingskraft, 'så må den dø og blive født pånyt ud af virkeligheden selv'. Dvs. en helt anden og overgribende illusion om virkeligheden givet i et nærvær og da som psykologisk realitet: verden og bevidstheden om den smelter sammen. Altså det ægte imaginære, hvori forestillingerne om verdens iboenhed af essens og mening umiddelbart træder frem og dokumenteres af verden selv.

Det er en sådan kæmpeillusion, der fylder lærredet i Annauds film: Den er et rigtigt flot blændværk, der virker, netop i det omfang, Annaud ikke forbryder sig alt for voldsomt mod de bazinske normer om at fastholde indtrykket af en homogen verden, hvor tingene taler selv. I scenerne derimod, hvor jægernes våben udæskes for deres potente destruktion i grelle frøperspektiver og en montage-vignet, eller scenerne, hvor der understregende og sentimentalt klippes til nære indstillinger af bjørnenes favntag, for slet ikke at tale om de drømmescenerier bamseungen bliver påduttet mm., dér brydes illusionen: Her formes verden udefra og manipulerende, hvilket undergraver det virkelighedsindtryk, som forbliver filmens force.

Resultatet er imidlertid gribende et langt stykke hen ad vejen. For det er da gribende når den lille bjørn mister sin mor, når den slikker kæmpe-grizzlyens blødende skudsår, når samme kæmpebjørn skåner den ene bjørnejægers liv – og her falder så moralen, når denne jæger undlader at skyde bjørnen, da lejligheden lidt senere byder sig: han har opdaget sin hemmelige side, nemlig menneskeligheden eller simpelthen anstændigheden, og han har opdaget den via disse naturvæsener. Altså en historie, hvor bjørnene efterhånden bliver mere menneskelige end menneskene, der i rollen som jægere kommer til at tage sig ekstra umenneskelige ud. Man tager ved lære af disse bjørne, der i deres fremtoning forener så forskellige dimensioner som grusomhed og myndighed med det totalt kluntede.

Men det kan heller ikke blive andet end gribende. Enhver naturudsendelse, der vil mere end oplyse, ved, at det den skal gøre, er at præsentere kendsgerningerne så de kan overrisles af følelsernes vilje til at ville tingene det så godt. Og Annauds film baserer sig i den grad på denne strategi, hvis vigtigste redskab er antropomorfismen, dvs. projiceringen af menneskelige egenskaber på ting og væsener. Et fænomen, hvis sproglige sidestykke kunne være analogien: den slutning, hvormed det ene udledes af det andet, og hvormed dette andet så i sidste instans reduceres til det samme. En ren natureffekt. Det er eksempelvis en analogisk bedrift, der får en moder til at insistere på at sønnen ligner faderen helt ind i sjælen, skønt han kun har arvet dennes næse. Og følgelig er det antropomorfismen og analogiens forenede kræfter, der omformer naturen i menneskets billede. En proces, der forlængst har afsat sine faste former, således at naturen forekommer at være ordnet på helt strukturel vis: årstidernes skiften føjer sig lydigt under de skiftende sindsstemninger, dyreriget har sine faste helte og skurke, og ethvert pattedyr, der på mindste måde kan aspirere til husdyrene derhjemme (hunden og katten) er som skabt til at bekræfte et eller andet.

Hvis man vil vide noget om mennesker, så skal man altså (lade dem) se på dyrene. Naturen har ingen skjulte hensigter, eller rettere, den har ingen hensigter og kan derfor i *Bjørnen* fungere som en ren implosionsskive; den absorberer næsten enhver betydningstillæggelse. Her får naturen altid ret uanset om den det ene øjeblik opfører sig grusomt, det andet komisk og det næste igen med utroligt retsind, så er der ingen modsætning i dette, alene af den grund af det altsammen er natur.

Så ligesom den mindste livsytring fra hundehvalpen forvandler sig til alskens egenskaber og dyder i hovedet på dens ejer, så er et enkelt blik på Annauds bjørne nok til at sætte tilværelsens grundvilkår i bevægelse og på plads: natur og kultur, liv og død, det gode og det onde. Det er simpelthen vanskeligt ikke at læse sig til et moralsk svendestykke, direkte givet fra naturens hånd i scenen og filmens højdepunkt, hvor kæmpebjørnen skåner jægeren. Langsomt og truende rykker den nærmere mod den menneskelige og bævrende lidenhed for så til slut, i en slags opgivende gestus, der synes at udtrykke en hemmelig visdom, at trække sig tilbage.

I et interview har Annaud fortalt, at denne scene (som filmen iøvrigt) hviler på videnskabelige kendsgerninger. Flere hundrede tilfælde er registreret af den slags, hvor bjørnen skånende mennesket. Forklaringen (ifølge Annaud) skal imidlertid søges i bjørnenes egen psykologi; bjørne reagerer på faren og ikke på farens kilde. Så snart faren er drevet over er der ingen grund til at reagere længere. Havde jægeren sat sig til modværge, f.eks. kastet den sten, han i filmen knuger i hånden, ville den have dræbt ham (og ekstra mange forholdsregler måtte faktisk tages i denne scene). Hovedsagen er, at bjørne slet ikke opererer med begreber som hævn, nåde, moral og barmhjertighed. Og her står så videnskaben på den ene side, tilskuerens antropomorfe tilbøjelighed på den anden, der blæser på naturens egen væren og enhver dyrepsykologi, og Annaud i midten, som netop har valgt at vise denne scene fremfor et af de antageligvis mange andre registrerede tilfælde, hvor bjørnen labbede til.

Kampen om ilden er den af Annauds foregående film, *Bjørnen* psykologisk og ideologisk slægter mest på. Også her rekonstrueres naturmytens store referent; denne gang med antropologiske midler, hvor det handler om urmenneskets første kulturelle erobringer på vej mod civilisationen. Men her synes jeg, at kendsgerningens hykleri trådte åbenlyst frem i spillet mellem den omhyggelige rekonstruktion og iscenesættelsen af dens sandhed. For det kan godt være, at det var fremskridt, da primaten gik fra bagfra til missionærstilling; da han lærte at orientere sig mod partneren som eneste ene, frem for disse spring på må og få på det modsatte køn; da han lærte at udtrykke sin undren i gråd mm. Men det lignende bombastisk bevisførelse for det traditionelle familiemønster, borgerlig ideologi på atavistisk formel. Anderledes i *Bjørnen*, hvor den naturalistiske utopi, Annaud tydeligt stræber efter (og som gør ham til lidt af en excentriker i en post-moderne sammenhæng), lykkes alene i kraft af de agerende. For med filmens æstetik bliver det mere end blot en vittighed at sige om disse bjørne, at de ikke blot spiller bjørne: *de er bjørne* De mindsker den afstand, det aldrig lykkes at overvinde i *Kampen om ilden*, hvor menneskene, trods al illusionskunst, er dømt til at postulere deres oprindelse og dyrene ligeså, idet den forhistoriske Mammut blev spillet af elefanter og Sabalkatten af løver med Dracula-gebis.

Bjørnen er til gengæld virkelig eventyret realiseret, det imaginæres store kunst; den der intet flytter, men kun bekræfter, i en uendelighed og her til bristepunktet, forestillingen om en guddommelig verden, skabt i menneskets billede.

Bjørnen

L'Ours. Frankrig 1988. Instr: Jean-Jacques Annaud. Prod: Claude Berri. Manus: Gerard Brach. Foto: Philippe Rousselot. Klip: Noëlle Boisson. Musik: Philippe Sarde. Bjørnemodeller: Jim Henson's Creature Shop. Bjørnetrænere: Doug Seus, Lynne Seus, Clint Youngreen, Mark Wiener, Keith Bauer, Madeleine Klein. Medv: Tcheky Karyo (Tom), Jack Wallace (Bill), André Lacombe (Hundehandler).
Udl: Camera Film. 92 min. Prem: 18.8.89.

HALV SKADE –
eller totalt havari

Fifty-fifty ordningen hedder den mest markante nyskabelse i Filmloven der blev vedtaget i foråret. Den har foreløbig resulteret i 'Den røde tråd', En afgrund af frihed' og 'Walter og Carlo'. Senere kommer 'Jydekompagniet' og 'Pallesen og Pilmark'. Er det dansk films fremtid?

af Dan Nissen

1. maj i år trådte nye den filmlov endelig i kraft efter flere års forsinkelse og evindelige udskydelser pga. skiftende regeringer og kulturministre. Men nu er den der. Uden de store ændringer. Dvs. een markant ændring er der, og den er så markant at den helt kan vende op og ned på dansk films image. Biografudbuddet af danske film ser nemlig ud til i de kommende år at ville ændre sig så radikalt, at den kulturelle fane, der i hvert fald formelt har været ført frem når man har talt dansk film og filmstøtte, fremover vil være sværere at få øje på. Kritikere af den forhenværende lov, eller rettere af administrationen af den, kan pessimistisk og med rimelig grund hævde, at nu har man endelig ført loven á jour så den passer til det der har været virkeligheden i flere år.

Fifty-fifty ordningen hedder den markante nyskabelse, der er resultatet af producenternes længe nærede ønske om at komme om ved 'dørvogterne', dvs. de filmkonsulenter som de private konsulenter har følt sig overflødiggjorte af. I realiteten har konsulentsystemet fungeret sådan, at ingen producent har sat en film, ja bare et manuskript, igang uden at en konsulent var blevet hørt. 'Producenterne har følt sig til fals for konsulenterne', siger Filminstituttets direktør Erik Crone, der godt forstår hvorfor producenterne har følt deres identitet mere eller mindre udvisket.

Ordningen går i al sin enkelhed ud på, at hvis en producent møder op med et færdigt projekt med budget og det hele grydeklart, så kan han få halvdelen af omkostningerne betalt af Filminstituttet. Der er ingen kvalitetsvurdering, ingen snavsede konsulentfingre, blot en vurdering af om økonomien ser ud til at hænge sammen og om man skønner at filmen kan blive færdiggjort indenfor de opstillede rammer. Der kan gives offentlig tilskud op til 3.5 mio kr.

Den røde tråd – hvis der er en.

De gode gamle dage

Da film blev et anliggende for støttepolitik, var branchens situation den, at der stadig blev produceret en række folkelige film, der kunne løbe rundt uden støtte. Støttepolitikken blev derfor naturligt formuleret som en støtte til de film der ikke kunne forventes at have branchens interesse: smalle film, eksperimenterende film og film på et kulturelt og kunstnerisk niveau som ikke ville tiltale de producenter der først og fremmest så filmproduktion som en forretning.

Sådan har det ikke været i mange mange år. Selv den sidste film i den ellers folkekære serie om *Olsen Banden* har ikke kunnet løbe rundt uden offentlig støtte, og siden har der kun været ganske få film der har set dagens lys uden. Et par af dem er produceret af Ragner Grasten, der har profileret sig som leverandør af vandede vittigheder hængt på stribe og kaldt en spillefilm, ofte med populære TV-stjerner som centralt trækplaster.

Resultatet af den tidligere eksisterende filmlov, der på papiret var formuleret som en kunststøttelov, har været, at dansk film har produceret en række film, der uanset deres kvaliteter eller mangel på samme, har været tænkt som kunstneriske film. Branchen, dette mærkelige dyr, må have opfattet dette som et af problemerne i dansk film, som een af årsagerne til at biografbesøgstallene er faldet og faldet. Flere folkelige film, har nødskriget lydt, og derfor er dette nye element i filmloven da også i vejledningen præciseret som en ordning der skal tilgodese film der forventes at have et stort publikum – altså film der kan holde liv i biograferne og de øvrige hjul i branchen.

Kunststøtteloven er altså blevet en industrilov, en branchestøttelov.

Færre penge til konsulentfilm

Samtidig er bevillingerne til dansk filmproduktion blevet øget, men alt i alt er resultatet, at der fremover er færre penge til rådighed for den kunstneriske voksen-film, for nu at bibeholde den skelnen der er i loven hvor der tales om børnefilm.

Regnestykket ser sådan ud:
Der vil i 1990 være afsat ca. 78 mio kr. til filmformål. Men en pæn del heraf er øremærkede. 50%-ordningen sætter sig på 18 mio, det europæiske samarbejde (Eurimages) på knap 1 mio, en Nordisk fond til samproduktioner m.m. æder godt 3 mio, kopifonden, der skal investere i et større antal kopier af populære film og dermed altså hjælpe de betrængte biografer får 1 mio. I alt altså 23 mio. Til rest er der 52 mio hvoraf 25% af det samlede beløb – altså 17 mio er øremærket til at blive investeret i børne- og ungdomsfilm. Således er der kun 35 mio til det formål der var det oprindelige i hele arbejdet med at skabe en filmlov overhovedet: støtten af kunstnerisk og kulturelt værdifulde film.

Det er igen baggrunden for, at Filminstituttet fremover klarer sig med een konsulent i stedet for to. Havde man to

ville pengesækkens størrelse betyde, at de hver kunne sætte 2-3 film i værk på årsbasis. Erik Crone mener, at konsulenternes villighed til at eksperimentere ville være mindre, hvis de kun kunne sætte et par film i værk. Ved kun at have een konsulent der skal forestå det samlede voksenfilm-output, vil der nok være større motivation for at tage en chance med en film, siger Crone. I branchen ser man dog også et problem i indskrænkningen: får man et nej, er der ingen anden at vende sig til, ikke en anden chance, ikke andre øjne til at vurdere. Der hviler unægteligt et stort ansvar på den enlige konsulent.

Stor filmnation

For producenterne var 50%-ordningen åbenbart ventet med længsel. Knap var der åbnet for pengeposen før de stod i kø. De 18 mio forslog ikke, så instituttet har taget hul på næste års bevilling, således at der nu i alt er garantier ude på 24 mio til forventede publikumsvenlige film. Og kø er der stadig væk, så der er allerede lagt billet ind på næste års finanslovsbevilling.

Pludselig har de hensygnende branche altså fundet 25 risikovillige millioner at putte i 50% film. 7 film er i produktion, foruden de film der er igang under de andre støtteformer. Resultatet er en katastrofal overophobning af film i dette efterår. 11 danske film er premieresat fra 22. september og frem til jul – hvorefter det fortsætter med 5-6 film i første kvartal af 1990. 17 danske film på et halvt år, hvor der normalt har været omkring 10 premierer på et år. Hvis alle skal spille sig ind betyder det at der skal sælges omkring 6 mio billetter til danske film. I 1988 blev der solgt knap 2 mio. Sagt på en anden måde, betyder det, at dansk film, der normalt tegner sig for omkrign 20% af de solgte billetter, nu skal op på over halvdelen af antallet af solgte billetter.

Samtidig kan man konstatere, at de film som nu produceres lægger sig helt i kølvandet på den nye type folkekomedie der blev igangsat med Walter og Carlo, og at den type film har solgt et støt dalende antal billetter. Mens *Op på fars hat* solgte 1 mio billetter, solgte W&C opus 2 kun 600.000, ligesom *Jydekompagniet*. Foreløbig er tallet landet på 250.000 billetter til *Elvis Hansen – en samfundshjælper*. Og det er jo tal der kun kan glæde, hvis man altså interesserer sig for film som andet end forretning.

Om 'Den røde tråd' kunne Det Fri Aktuelt d. 4. november berette, at den i 3. spilleuge havde spillet for en tom sal ved en eftermiddagsforestilling i en af premierebiograferne i København. I dag, 10 dage efter, spiller filmen kun i een af de oprindelige københavnske premierebiografer og har i perioder været skåret ned til kun to aftenforestillinger. Efter 2 uger, kunne Det Fri Aktuelt videre oplyse, havde kun 10.000 københavnere fundet at de ville bruge tid og penge på den første film efter den nye 50%-ordning. Og kurven var stejlt faldende idet 9.000 af de 10.000 havde set filmen i den første uge, mens kun knap 1.000 havde set den i anden. Efter 3 uger i 30 biografer landet over har kun 60.000 danskere fundet vej til denne film og det er ikke engang halvdelen af hvad der er nødvendigt for at filmen skal blot løbe rundt økonomisk. Det er altså ikke kun pressen der gav filmen fingeren.

Så alle kan se at den er rivende gal, at der er nogen der kommer til at brække nakken. 'Alle er enige, men indbyrdes kan de ikke blive enige', siger Erik Crone. 'De tror alle på at den der kommer først er den der først tjener pengene, og alle tror at det er de andre der vil brække nakken. Så derfor vil ingen vente med premieren på deres film. Ved at vente mister de også deres producentidentitet. Producenterne opfatter jo sig selv som igangsættere og idemænd, som projektmagere. De kan ikke bryste sig af filmpriser og flotte anmeldelser, de kan kun bryste sig af at have set rigtigt på det rigtige tidspunkt, og altså lave en film der tjener penge.'

Man kan så under sig over, at fantasien tilsyneladende har været så stækket, at alt tegner til at vi får en række ombæringer af samme historie, efter samme koncept: man tager et par kendte navne, nogle ideer fra TV-sketches, og hæfter det sammen under benævnelsen 'en spillefilm'. Hertil siger Erik Crone, at det ikke har været muligt for Filminstituttet at gøre andet. 'Den nye lov har været den liberale branches ønsker. Den eneste fornuftige konsekvens må så være, at lade tingene ske som branchen ønsker det, altså lade de film komme frem som branchen vil producere og når man vil producere dem.'

'Man kan sige, at Danmark i øjeblikket leger en stor international filmnation', siger Crone. 'Internationalt i de store lande, har branchen jo altid produceret et stort antal underholdningsfilm, en mindre gruppe kunstneriske film, og så de sjældne få der er både underholdende og kunstneriske'. Erik Crone mener også det i høj grad kan diskuteres om det har været grødefuldt for dansk film, at man i de sidste 10-15 år kun har skullet producere kunstneriske film. Men tilbage på filminstituttet sider den enlige konsulent Georg Metz og administrerer det system han har kaldt en ruinhob efter den nye lov. Til Information har han udtalt, at det kom helt bag på ham, 'at man ved at opbygge fifty-fifty-ordningen bevidst svækkede konsulent-institutionen'. Det er den institution der har grundlagt dansk films p.t. internationale succeser som *Pelle Erobreren* og *Babettes gæstebud*. Det er samtidig nogle af de få film man i det hjemlige landskab har kunnet kalde både kunstnerisk og underholdende.

Håbet har man som bekendt lov at have, og man kan håbe på, at filmproducenterne hurtigt vil indse, at det er økonomisk selvmord for i hvert fald en del af dem at være så fantasiløse som de foreløbige fifty-fifty-film tegner til. Så nøjsomme er det danske biografpublikum forhåbentlig ikke. Men indtil videre kan det konstateres, at det der engang blev kaldt for verdens bedste filmlov nu er historie. Nu er det blevet en branchestøttelov.

En afgrund

De fire unge hovedkræfter i *Alle elsker Debbie* prøver nu kræfter med filmmediet. TV-stykket var slemt, men dette er værre! En ungdomsfilm, der lefter for de unges pengepung ved brug af tidens 'rigtige' musiknavne og reklamefilmæstetik. Det ville nu være synd og skam, om de unge spildte penge og dyrebar tid på denne film – at de ikke gør det, burde filmen være indforstået med, idet et af de begavede budskaber i den er: 'Spild ikke tiden!'

En afgrund af frihed er ufrivillig komisk – uden at være morsom; og den er ufrivillig parodisk – uden at være en parodi. Replikkerne udtales deklamatorisk og lyder mere som en første læseprøve end som et færdigt produkt. *Indholdet* af replikkerne topper al banalitet, al den stund det overhovedet er muligt at høre, hvad der bliver sagt: Lydmixningen er elendig – stumfilm med underlægning af terrorstøj. Dodo and the Dodos ville få et sagsanlæg på halsen, hvis det ikke netop var deres egen *Sømand af verden*, de havde plagieret. *Maren Pust*

En afgrund af frihed. Danmark 1989. I: Peter Eszterhas. M: Efter en roman af Bo Green Jensen. F: Tom Elling. K: Thomas Gislason. Mu: Dodo and The Dodoes og Moonjam. Medv.: Christine Skou, Jeppe Kaas, Anne Herdorf, Jørn Lendorph.

Den nye verden – og den gamle

Walter & Carlo møder Tony Curtis, og Maren Pust møder Jarl Friis Mikkelsen, der snakker fra leveren.

af Maren Pust

Jarl Friis Mikkelsen fortæller i det følgende interview om det nye lystspil fra hans og Ole Steffensens hånd 'Walter og Carlo i Amerika' – og han fortæller om filmæstetik, hård kritik under bæltestedet, knivstikkeri i filmbranchen og meget mere.....

Men hvad går den da ud på, den nye film?

Det er noget med, at nogle russere skal have en ordre over til et amerikansk våbenselskab for at få nogle komponenter lavet til deres angrebsmissiler – så det er faktisk 3. verdenskrig, det handler om. Vi skulle jo ha' et emne, der er nogenlunde stort! Filmen hedder *Walter og Carlo i Amerika* – vi har villet lave en levende tegnefilm, det er jo faktisk næsten en 'Tintin'-titel. Og den er også hen i den stil. Verden kommer til at se mere og mere mærkelig ud – folk opfører sig mere og mere underligt; og vi har gjort meget, meget mere ud af bi-figurerne – dvs at Walter og Carlo kun er halvt så meget med som i de forrige film.

Sker der en udvikling af figurerne Walter og Carlo fra 'Yes, det er Far' og frem til 'Walter og Carlo i Amerika?'

Jeg må – som det eneste – undskylde *Yes, det er Far*, den film kalkulerer vi ikke med. Da vi var færdige med den, havde instruktøren ikke timet filmen; den var 2 timer og 20 minutter, og den skulle være 80 minutter, så der måtte bare skæres 40 minutter ud. – Og så bliver det noget lort, man kunne ligeså godt smide produktet ud eller lave det til skosværte! Den færdige film havde noget, som vi ikke syntes om selv – nemlig sketch på sketch, og da kunne man jo ligeså godt lave et TV program. Men med hensyn til figurerne Walter og Carlo, så er de udviklet en del i den nye film; de er blevet mere tegneserie-agtige. Carlo bliver helt ego-centreret, hver gang der er noget, han ikke forstår; han har fx også sit eget sprog – og han løser nogle ting uden at vide det. I denne her film redder han ligefrem Walter – ganske vist uden at ane det. Han er jo et legebarn – et stort, latterligt, ynkeligt, tøffelhelt-agtigt 'macho-legebarn' – det er, hvad han er!

I er jo blevet skældt en del ud for Jeres film-produktioner – det nogle kalder folkekomedie, kaldes af andre – måske i særdeleshed anmeldere – 'foragt for folket...'

Der lades lidt hånt om almindelige regler for filmæstetik i de to af filmene – og det var sådan set også noget af meningen med dem; for de opstod som resultatet af subjektivt kamera, fordi Carlo er gift med Elly, som *er* et kamera. Dvs at grunden til vi startede på dem var for at lave parodi på filmvidenskaben – vi gjorde jo ting, man ikke må gøre: Der er overspring – det er der altså ikke, når der er almindeligt kamera – men når der er Elly-kamera, kan du springe fra den ene side til den anden. Det er sjovt at sætte et spejl op foran en videnskab, og så gøre det til noget, som læg-folk kan forstå. De gik ret bredt ind, og dvs at folk tænker ikke over, hvis fx en cigaret er blevet længere eller kortere – hvis du ser på Woody Allens seneste film, så er der masser af fejl i – det skider de på; det er mærkeligt – det forstår *jeg* ikke. Så vi tænkte: 'lad os gøre en fidus ud af det – lad os ridse det op, så det bliver helt klart.' Så skete der bare det, at så gik det hen og blev folkeligt. Men der er jo den fare, når du arbejder med en ironisk distance – også til dig selv som skuespiller – at nogle kritikere kaldet det selvglæde, arrogance og højrøvethed. Og det må man leve med; derfor kan vi også leve med, at folk sagde, at det var noget lort. Vi kan *ikke* leve med, når folk siger, at det er foragt for folket, for så mener vi, at det er deres *egen* foragt, der skinner igennem i den kritik. Vi tænkte, at vi ville holde os iagttagende på afstand af alt det dér, dvs vi har aldrig blandet os i debatten. Det er jo filmen i sig selv, der bør kunne forsvare sig – og man må tage for gode varer, om folk synes, at det er noget lort – for så er det fordi man selv ikke er lykkedes i det.

Hvis du har den effekt i en bif, at du siger: 'Gud, der grinede de allesammen samtidig...' – da har du virkelig nærvær og samhørighed blandt publikum – ligesom hvis alle sidder og snøfter samtidig. Højere kan du ikke nå. Og der kan man sige, at *grinet* i hvert fald ikke er noget, man skal pege fingre ad og sige, det er mindreværdigt. Men der er mange, der gør det – ofte har man fornemmelsen af, at fx anmeldere tænker: orv for satan, der kom jeg til at grine – hvordan skal jeg nu forholde mig til det? Nå, det kan jeg lige skrive mig ud af!

Bygger I på nogle principper om, at Jeres produktioner 'skal' være folkelige på linje med tidligere danske film-komikerpar a la Fy og Bi!

Der har jo været mange danske komikerpar op gennem tiden – Fy og Bi, som du nævner, og fx også Storm og Stille. Vores humor ligger vel tættest op ad Storm P., der dannede par med Chr. Arhoff. Ligesom Storm gjorde det, skriver vi jo vores tekster selv. Da jeg gik på universitetet undrede det mig stadig mere – i takt med at jeg lærte at forholde mig fortolkende til alting – hvor bredt fx Dirch Passer og Kjeld Petersens humor gik ind; jeg har altid beundret deres rytme. 'Folkelighed' forekom mig som et vældig interessant begreb, og samtidig er det optimal 'ufolkelighed' at gå på universitetet. Da jeg skulle til at skrive speciale, satte jeg mig for, at jeg ville finde ud af, hvad 'folkelighed' er for noget – så jeg studerede længe både film og trivialliteratur. Jeg fandt frem til, at der findes et helt univers omkring dise ting, som efter min mening er betydelig mere intellektuelt end det, man lærer på universitetet.

Men det er vel ikke kun i den medieskabte massekultur, I henter inspiration – det folkeliv, der findes udenfor medievirkeligheden, fx grisefester osv – ?

Da vi lavede *Op på Fars hat* tog vi selv en charter-rejse – netop til alt det der grisefest-halløj. Og virkeligheden overhaler een indenom nogen gange! Vi tænkte derfor med denne nye Walter og Carlo film, at vi ville gøre alting mere underligt, så alle figurer er mærkelige. De er blevet instrueret til at spille, som om det her var en 'rigtig' film – altså spille så man *tror* på dem – men det de siger og gør 'is out of this world'.

I har til stadighed valgt at holde Jer i den humoristiske boldgade – ikke noget med sørgelige endsige socialrealistiske film hos Jer...

Nu siger jeg noget, der er helt skrækkeligt – jeg var mere rørt over *E.T.*, end jeg var over *Pelle Erobreren*. Jeg ved, at *Pelle* vil nogle ting – og bogen er fænomenal, den holder jeg meget af – men det var nemmere at græde, da E.T. rejste

hjem, end over den skæbne Pelle får. Det er måske fordi, jeg er barnlig, og jeg synes, at hver gang noget er fantasifuldt og eventyrligt, så kan man sidde og le eller græde, fordi man ikke rigtig ved, hvordan man skal forholde sig til det. Der sker nogle mærkelige ting med een – man kommer ind i en tredie bevidsthed, hvor man ikke kan formulere sig. Det øjeblik man skal forholde sig fortolkende til det, man ser, så er noget af oplevelsen ødelagt.

Vi har ikke haft andre ambitioner med vores film, end at det skulle være film for hele familien. Og det kan man sige er en lavpandet holdning – sådan syntes vi bare det måtte være, fordi vi selv var store fans af Morten Korch filmene, som man så sammen med sine forældre. Der er noget særligt ved at gå i biffen med sin mor og far og så få nogle oplevelser sammen. Det kan være lidt svært idag, for de fleste film handler om bumser og de problemer, man har, når man har dem. Eller de handler om nogle meget afsondrede emner, hvor man ikke kan få mange ind og se det.

Derfor tænkte vi, at det vi var bedst til, var at lave humoristiske film. Så er det en gambling om folk griner af dét, du griner af – men du kan kun gå ud fra det, du selv synes er sjovt. Vi var heldige, for der var også andre, der syntes, at de samme ting var sjove.

Hvordan er det af befinde sig i den danske filmbranche i modsætning til fx Danmarks Radio?

Det danske filmmiljø er sundt, fordi der er en stor bredde. Ikke mange steder finder man så varieret et udbud. De lange knive hænger imidlertid meget løst i denne branche. Jeg har været popmusiker og været i musik-miljøet – jeg har været journalist og været i journalistmiljøet og jeg har arbejdet på TV, men det værste miljø overhovedet, det er film-miljøet! De, der laver 'seriøse' film, har ikke meget tilovers for dem, som laver 'morsomme' film. Og de, der laver 'morsomme' film, er slet ikke 'kloge' nok til at lave 'seriøse' film. Derfor er der lejre – men jeg synes, at man må holde sig uden for det dér, det er simpelt hen for barnligt.

Hvordan tror du din egen udvikling indenfor mediet vil udforme sig?

Jo mere humoristisk man er indstillet, jo mere sørgelige bliver visse ting også – dvs du får en stadig større trang til at vise tragiske begivenheder. Min udvikling bliver hen i retning af, at mediet ikke bruges til at fremhæve og afsløre den illusion, som mediet i sig selv er; men snarere at benytte mediet og dets illusion til at vise noget af virkeligheden – og først da er man en rigtig god filmmand....

Et blankt stykke papir

Jørgen Leths nye film *Notater om Kærlighed* handler ikke så meget om kærlighed som om menneskets eller rettere en filmfortællers søgen efter en kropslig identitet, en identitet eller helhedsfølelse, der er forudsætningen for at selve filmen kan skabes.

Hovedpersonen, denne filmfortæller (spillet af Jørgen Leth selv) henvender sig direkte til kameraet i filmens første indstilling med ordene: 'Ulyst', 'Jeg er dum, jeg ved ingenting', og viser sig som et menneske der har tabt kontakten til sin krop og dermed også lysten til at skabe. Herefter præsenteres vi for fortællerens alter ego, en ikke mindre frustreret forfatter (Claus Nissen), der hele filmen igennem sidder ved sin skrivemaskine ude af stand til at få sin hånd i bevægelse og hamre bogstaver ned på sit blanke stykke papir. Han mumler ord, smager på stavelser, lytter til stemmer fra en båndoptagelse og prøver famlende men forgæves at skabe helhed og betydning ud af alle de mange 'notater' af erindringsglimt og tanker, der omgiver ham.

Men omsider tager filmens hovedperson en beslutning ud fra konceptet 'et sted skal man jo begynde' ved at tage sit filmhold med ud til øgruppen Trobiard ved New Guinea med det formål at gå i Bronislaw Malinowskys fodspor, antropologen, der for 60 år siden besøgte øerne og her fik inspiration til sit mesterværk 'The Sexual Life of the Savages'. Filmholdet filmer så sig selv filme øens indfødte, og ved denne konfrontation genfinder fortælleren forholdet til sin krop: 'Jeg finder min krop på floderne', hvorefter han kan smelte sammen med sit alter ego, forfatteren derhjemme og overtage hans plads ved skrivemaskinen for med et brændende begær at fylde det blanke stykke papir ud. En film i en film, der prøver at blive til en film.

Filmens pointe er netop, at billederne aldrig når at samle sig til en helhed i tilskuerens bevidsthed, fortællingen når aldrig at komme igang. Fragmenterne fremstår som løsrevne notater til en film, der endnu ikke er påbegyndt. Disse notater præsenteres for os i tableauer, der viser os lidende eller elskende par fra den vestlige verden. Smukt fotograferede øjebliksglimt. At se, at føle, at sanse et øjenbryn. En pige, der føler på sig selv gennem kjolens silke, en kvinde, der ruller sig i efterårsbladene, mennesker der går rundt om hinanden uden at opnå kontakt. En hånds skælvende greb om et bundt pengesedler. Alt dette krydsklippet med forfatterens blyant, der med akkurat lige så stærk sanselighed forgæves prøver at fastholde og overføre disse billeder til det hvide papirs blanke overflade.

På et tidspunkt ser vi en mand, der i ekstrem mani klynger sin jakke af og på i en uendelig frustration. Tøj som tegn og kommunikation eller som adskillelse af kroppe. Heroverfor har vi kontrasten med de indfødte af begge køn, der ihærdigt barberer deres hår af ned til det bare skind.

Kontrasten mellem disse indfødte og vestens mennesker er desværre bare meget svag i filmens univers. Materialet om vesterlændingene er rammende og præcist både i dets betagelse af og i dets udlevering af vores forkvaklede kærlighedsliv, mens materialet om de indfødtes kærlighedsliv virker temmeligt spinkelt. Vi ser kameraet foran dem, baggrundstæppet bag dem, vi ser dem forholde sig til kameraet og hører de evindelige instruktioner om at se i den eller den retning, om at vaske sig, pynte sig eller om ganske enkelt at rulle en smøg. Vi kan ikke finde os selv i disse attituder eller bliver fascineret heraf. Filmen formår aldrig at fange en gnist af liv i deres ansigter eller at løfte en flig af hemmeligheden i deres kærlighedsliv. Hertil er den blotte iscenesættelse gjort alt for stærk.

Det er helt klart antydningens kunst, Leth har efterstræbt med billederne i denne film. Men hans gentagne brug af ekstrem iscenesættelse og de mange metalag filmen opererer med, forvandler antydningerne til tommetykke tegn, der hamres i hovedet på os. Vi er ikke frie til at tolke billederne, vi udelukkes fra at lege med.

Kassandra Wellendorf

Notater om kærlighed. Danmark 1989. I & M: Jørgen Leth. F: Henning Carme og Dan Holmberg. K: Camilla Skousen. Medv.: Jan Nowicki, Stina Ekblad, Claus Nissen.

Børn på flugt

– et aktuelt tema i 300 mil til himlen, En verden til forskel og Landskab i disen.

af Maren Pust og Carl Nørrested

300 mil til himlen er en polsk-dansk coproduktion (Tor/Lise Lense-Møller) i den socialrealistiske tradition instrueret af debutanten Maciej Dejczer. Handlingen tager sit udgangspunkt i Polen 1985. De polske locations domineres af is, sjap, skrotbunker og ugræs. Sekvenser udspillet i sol forekommer som scriptfejl.

To drenge stikker af fra deres forældre i Polen og kommer som uledsagede børneflygtninge til Danmark. Motivationen er længslen efter Vesten og ellers bitterhed over lærerens forurettelser, fordi han foragter børnenes far, der selv som lærer talte systemet imod og blev afskediget. Forældrene lever udskudt af systemet som selvforsynende teglbrændere i dybeste armod.

Historien bygger på en faktisk hændelse i 1985, og det giver filmen nogle ubehagelige implikationer i koldkrigen. De børn, der var modeller for de fiktive, lever idag i Sverige. De er prisgivet til og protegeret af den mangel på presseetik, der reducerer dem til gode historier. De kan ganske vist lukrere lidt herpå, men de politiske følgevirkninger – afhængige af pressens vilkårlighed – kan sidenhen give psykisk bagslag. De polske myndigheder har frakendt de virkelige forældre retten til børnene, i et forsøg på at dysse sagen ned overfor den polske presse. Dette aspekt har den fiktive historie ikke med: De fraskriver sig forældreretten for at sikre børnenes tarv!

Hvad vil man da stille op med sådan en film i Polen? Virkeligheden er alt for nær. Børnene har vitterligt opgivet deres forældre. Forældrene lever i konflikt med systemet. Systemet skal vise sig åbent for selvkritik. Selvkritik og censur er relative størrelser i den kolde krig. Filmen kommer nok nærmere til at bekræfte den smittende polske selvforagt, mere end den kommer til at udgøre en breche i censuren.

Her i Vesten fungerer *300 mil til himlen* ikke udelukkende systembekræftende. Nej, den er bestemt nuanceret, og det er ikke noget entydigt positivt billede, den giver af de danske integrationsmuligheder. Skildringen af den danske flygtningehjælp er dog gennemgående sporadisk, impressionistisk og af sekundær karakter. Vægten ligger på det trøstesløse Polensbillede og den stemningsmættende, minutiøse, spændende skildring af selve børnenes flugt, som er fortalt med ekstremt barsk sansede detaljer. Da filmen netop har sin styrke i det barske, må den sige at være uegnet for mindre børn.

Nordisk Film (nu Pathe-Nordisk) er et af de firmaer, der giver de film, de ikke tror på, en mindre end stedmoderlig behandling. Således var det tilfældet med Leif Magnussons *En verden til forskel.* Den faldt, og det var meningsløst. Hvorfor ikke lancere med den nødvendige energi som Warner-Metronome udviser angående *300 mil til himlen* – en film med nøjagtig samme appel, hvortil der blev udsendt fyldigt skolemateriale til lærerne sammen med tilbud om skoleforestillinger.

Vi skal ikke spille de to film ud mod hinanden, vidt forskellige som de er. Men faktisk er det også af pædagogiske grunde umagen værd at sammenholde netop disse to danske spillefilm omkring flygtningeproblematikken. Det giver æstetisk mediebevidsthed hos det yngre publikum samt lærerne. Det skader som bekendt ikke.

I *En verden til forskel* flygter den 12-årige Jens med sin jævnaldrende kammerat, Hassec, fra en skole i et ikke nærmere angivet sydøstligt land. En drøm om familiær omsorg og velstand giver drengene mod til at forlade det skolehjem, hvor trist mad, evindelige drillerier fra kammeraterne og hård afstraffelse fra læreren er daglig kost. Jens sigter mod Danmark, hvor han har boet før, og hvor han ved, at hans far stadig bor. Hassec vil til Tyskland for at opsøge sin onkel.

Magnusson udnytter fra filmens første minut mediets suveræne mulighed for at lade billedsproget anslå en anderledes, men supplerende, toneart end den, der gælder for det egentlige handlingsplan. Således står drengenes lidelser på skolehjemmet i stærk kontrast til de farve- og lysmættede og meget smukke billeder af det naturskønne land, som danner rammen om lidelserne. Fint fotografisk arbejde kendetegner ligeledes den del af filmen, der udspilles i København. Vi følger Jens på en dannelsesrejse, hvor storbyen og dens lurendrejere, misforståede stakler og andet godtfolk udgør det farlige og fremmede land, som han nærmest på riddervis må udforske og sluttelig besejre. Jens lykkes i sit projekt, og dermed bekræftes den lune og følsomme tone, filmens billeder lægger op til. En pointe er det, at drengen rent faktisk opnår velstand i Danmark – omend en velstand af bevidsthedsmæssig karakter. Med sin dybere indsigt i forhold til sine egne behov forstår han, at mulighederne fra starten så at sige var for næsen af ham; han vender tilbage til det smukke land, han oprindelig flygtede fra. Hos en ældre bonde finder han den familiære omsorg, han søgte, idet de to til fælles gavn 'adopterer' hinanden som bedstefar/barnebarn. Og landskabet kan udnyttes til at skabe smukke, skulpturelle formationer, hvori drømmene lever.

En verden til forskel er præget af en række flotte, troværdige skuespillerpræstationer – den populære, polske skuespiller, Buguslaw Linda (kendt fra fx Andrej Wajdas *Danton* og *Jernmanden*) spiller Jens' far. Jens selv spilles af den 12-årige Adam Kozlowski, der ligeledes er polak. Lars von Trier medvirker i en lille rolle som taxachauffør og gør det godt. Kirsten Lehfeldt er blevet tildelt rollen som Jens' onde stedmoder – og den føler hun sig tydeligvis ikke rigtig tilpas i.

Tiden byder på en veritabel bølge af film om børn på flugt. Om filmene nu også handler om børn på flugt kan der sættes spørgsmålstegn ved. De voksne stjæler fra børnenes verden – de sætter børnenes univers op imod de voksnes – de placerer børnene pladask midt i voksenskabte problemer. Som forsøgskaniner betragtes børnenes adfærd gennem briller, der nok har respekt for *ideen* om børnene; men samtidig udnyttes de virkelige børn til at skabe stor, filosofisk kunst for voksne. Mange af scenerne i de her nævnte film må have betydet hårdt arbejde for de involverede børn.

I den græske film *Landskab i disen* må kravene til de medvirkende børn have været enorme. Den store instruktør Theo Angelopoulos har atter spundet en ende på sin privatmytologiske historie. Denne gang sendes to små børn ikke

blot på rejse men faktisk på en selvvalgt flugt. Tidligere sendte Angelopoulos en gruppe skuespillere ud på rejse *(Skuespillernes rejse)* i tid, rum og bevidsthed. Børnene i *Landskab i disen* møder selvsamme skuespillertrup – den rejser med det samme teaterstykke og omfatter ligeledes den tilbagevendende figur, Orestes. Han har mere rod i Angelopoulos' private mytologi end i den græske. Orestes repræsenterer for de to børn dels kærligheden dels '*far*-ligheden'. Kærligheden er ikke så svær at få øje på: Han drager omsorg for deres sult, træthed og generelle, forkomne tilstand. Han ved, at de er på vej – ja, på flugt – og han respekterer deres viljer. Farligheden opstår i og med, at han sin indsigt til trods lader børnene jage efter en håbløs drøm, der efter al sandsynlighed vil føre dem i døden. Drømmen, der har drevet en 12-13 årig pige og hendes noget mindre lillebror på flugt, handler om en unavngivet far et unavngivet sted i Tyskland. Deres mor har fortalt dem, at de har en far, der lever et sted i Tyskland. Deres morbror siger imidlertid, at det er det rene opspind, der blot skal dulme sorgen over den totale mangel. Primært på grund af den lille drengs tilbagevendende natlige drømme om faderen springer børnene en dag på et tog, der ifølge stationens højtalerstemme går til: 'Udlandet og Tyskland'.

Angelopolous' floromvundne terminologi lægger op til noget, der godt kunne vær en skabelsesberetning – men ligeså godt kunne være en destruktionsberetning. I begyndelsen af filmen ligger de to børn renvaskede, lyserøde og uskyldige i deres senge; pigen fortæller drengen en historie, der netop handler om skabelse – om hvordan der ud af kaos opstod orden. Siden drager børnene på rejse gennem Grækenland – de lærer om det gode og det onde og bliver sluttelig meget vise. Som en slags Adam og Eva vender de tilbage til Edens Have, hvor livets træ står og venter på dem. Kundskaben har de erhvervet sig ved egen hjælp og uden at miste troen.

Nu plejer det tyske jo ikke ligefrem at have paradisiske konnotationer i Angelopoulos-universet, og det modsatte kan udmærket gælde. Børnene oplever først og fremmest kropslig fornedrelse og opløsning – pigen bliver voldtaget af en lastbilchauffør og som følge deraf syg. Deres tøj er konstant vådt og stadig mere snavset. Det Grækenland, de møder, er tilsvarende i opløsning: En døende hest trækkes formålsløst gennem snedækkede gader; et fragment af den antikke arv trækkes op af havnen i form af en itugået hånd fra en kæmpestatue; jordbunker flyttes tilsyneladende uden grund rundt i lastbiler. Skuespillernes trup, der ellers havde eksisteret i umindelige tider opløses: Orestes svigter og kostumerne bliver solgt. Samme Orestes giver børnene en ramme fra en gammel filmstrimmel, men der er ikke noget billede at se. Børnene kommer til grænsen, de finder en båd og bevæger sig ud på en flod (Styx?), der lyder skud, og alt bliver sort. Drengen træder ud af en skarpt oplyst sky og siger til pigen, at nu er de i Tyskland (Hades?).

Mon ikke Angelopoulos trods sin kryptiske form er den af de tre flygtningefilm-magere, der mest tydeligt får sagt: Hvis vi ikke kan byde vore børn et værdigt samfund – hvis vi driver dem på flugt – da har vi intet håb, hverken for os selv eller dem!

300 mil til himlen. Polen/Danmark/Frankrig 1989. I & M: Maciej Dejczer. F: Krzysztof Ptak. K: Jaroslaw Wolejko. Mu: Michael Lorenc. Medv.: Wojciech Klatka, Rafal Zimowski, Kama Kowalewska.
En verden til forskel. Danmark 1989. I & M: Leif Magnusson. F: Steen Veilborg. K: Janus Billeskov Jansen. Mu: Torbjörn Tuvom. Medv.: Adam Kozlowski, Boguslaw Linda, Kirsten Lehfeldt.
Landskab i disen (Topio stin omihli) Grækenland/Italien/Frankrig 1988. I: Theo Angelopoulos. M: Angelopoulos, Tonino Guerra & Thanassis Valtinos. F: Giorgos Arvanitis. K: Yannis Tsitsopoulos. Medv.: Tania Paleologou, Michalis Zeke, Stratos Giorgioglou og truppen fra *Skuespillernes rejse.*

Biffens magiske familieterapi

Film for ungerne og deres forældre: Tarzan Mama-Mia, Miraklet i Valby, Fister og Buller på eventyr, Snedronningen og Landet for længe siden.

af Maren Pust

'Har du talt med dit barn idag?' – sådan står der på nogle fine labels, der ses påklistret nogle bilers bagruder. I bilerne sidder stressede forældre, som drøner osende gennem byen og forpester selvsamme luft, som de kære små skal indånde. Hvis jeg var labelfabrikant, ville jeg spørge: Hvornår har du sidst siddet i 90 minutter og holdt kæft sammen med dit barn – i mørke – hånd i hånd?

Hvis man som forældre føler sig kaldet til at benytte biffens magiske familieterapi – eller måske bare godt kan lide at se film sammen med sine børn, er der i dette efterår mange gode tilbud at hente. Både mindre og større børn og forældre og bedsteforældre kan ved det rigtige valg af film finde underholdning og holdning, der rækker langt ud over den fysiske oplevelse, der gives i salens mørke. Poser med 'labre larver' og hænder, der mødes og knuger hinanden, er blot begyndelsen af et fællesskab. Børne/familiefilm kan desuden være en kærkommen afveksling for nogle voksne – ofte hører man, at folk bruger børnene som undskyldning for at se en eller anden film, de ikke synes, man kan være 'bekendt' at se alene. Man skal imidlertid være lidt varsom i sit valg af film, det er ikke nødvendigvis børnevenlige film, der får prædikatet at være det.

Tarzan Mama-Mia, instrueret af Erik Clausen, er en sjov og positiv historie om en pige, der vinder en hest. Pigen bor på Vesterbro i København; hendes far er håndværker og hendes mor er død – så miljøet kan ikke just siges at være glamourøst eller problemfrit; og beretningen er da heller ikke fuldstændig støvsuget for druk, bumser og menneskelig sump. Men, som vi før har set det hos Erik Clausen, fokuseres der på det positive i individet – det enkelte menneskes værdi i *fællesskabet* med andre er nøglemetaet. Man kan da sagtens have en hest hjemme i lejligheden, hvis man ellers får lidt hjælp af de venner, der potentielt findes overalt – lyder budskabet.

Man skal have meget tykke briller for ikke at kunne se, at Clausen har været underforsynet med billeder og derfor har måttet klippe sig til nogle løsninger af vaklende kvalitet. Det gør heldigvis ikke budskabet ringere, og den totale filmoplevelse forbliver god. I en tid, hvor den direkte kommunikation stadig oftere er ensbetydende med voldelige sammenstød, er det rart at se den medieformidlede kommunikation slå et slag for den fredelige sameksistens. Voldens fravær medfører bestemt ikke spændingens fravær. Omend lidt gumpetungt er spændingselementer placeret flere steder i *Tarzan Mama-Mia.*

Den elegante spændingsopbygning ses til gengæld i Åke Sandgren og Stig Larssons *Miraklet i Valby* – og igen er volden dejligt fraværende. En campingvogn omdannes på mystisk vis til en tidsmaskine, og tre unge i konfirmationsalderen samt en noget yngre char-

metrold drager tilbage til riddertiden. Spænding, mystik og især humor er tilsat i perfekt mål. Og på musiksiden har man modigt droppet Kim Larsen til fordel for det mere internationalt klingende band Roxette i deres nummer Dangerous. Iørefaldende rockmusik på ghetto-blasteren og drøn på cyklerne ud ad landevejen – det er bare fedt! – selv fossile voksne vil forstå det, når de ser indledningssekvensen af filmen. Mediets suverænitet i forhold til tid og rum gøres – i tidens ånd – til en pointe. I betragtning af post-moderne filosoffers prædikener om historiens død spiller kalkmalerierne i Gl. Valby kirke en interessant rolle, for ikke blot er de betydningsbærende i forhold til forståelsen af historien (både den 'store' og den 'lille'), de er i deres udformning direkte afhængige af de nutidige hovedpersoners handlinger. Der er rimeligt langt mellem fejlene i *Miraklet i Valby* – kun en enkelt gang ser man en mikrofon på en boomstang tværs over et billede! Og det kan man leve med, når lydsiden ellers er god, og det er den...

God lydside kan man mildest talt ikke beskylde den japanske film *Fister og Buller på eventyr* for. Den japanske zoolog og forfatter Masanori Hata har skabt denne dyrefilm – et eventyr om dyr med dyr i hovedrollerne. Den elendige lydside skal delvis tilskrives den danske versionering af filmen. En kommentar indtalt af Søren Kragh-Jacobsen og udarbejdet af Ulrich Breuning ledsager publikum gennem forløbet. Lad det være sagt med det samme: den danske kommentar er under al kritik! Den savner varme, humor og pædagogisk indsigt – og af samme grund vil det *ikke* være tilrådeligt at bringe alt for små børn med til denne film.

Der forekommer i katten Fisters og hunden Bullers eventyrlige rejse ned ad en flod meget dramatiske situationer, hvor bl.a. bjørne og slanger truer vore to dyre-venner og identifikations-objekter. Man kunne godt have taget brodden af uhyggen ved dels at gøre kommentaren mere vedkommende og mere nu-skal-I-bare-høre hyggelig – dels kunne man rent teknisk have sørget for en bedre mixning af lyd. Dog trods den jammerlige lydside er filmen et godt udgangspunkt for samtaler om dyrenes verden. Især er katten ikke blot smadder sjov men også nysgerrig, uartig, klog og kærlig – med andre ord ikke ulig vore egne unger.

Bortset fra den danske *Valhalla* ses det kun sjældent, at en tegnet spillefilm kommer helt op i Disney-lagene – og desværre er dette heller ikke tilfældet for hverken den russiske udgave af *Snedronningen* eller den amerikanske *Landet for længe siden*.

Førstnævnte af tegnefilminstruktøren Atamov har tidligere været udsendt i Danmark i en tekstet version; nu ses den i dansk versionering, hvilket fungerer glimrende. Filmen er smuk og gribende, men mangler det glimt i øjet, som en tilsvarende Disneyproduktion altid ville have. En mild antydning af humoristisk distance ville have gjort filmen mere oplagt som familieudflugtsmål; og en god syng-med sang i stil med fx den fra *Valhalla* så populære ville have gjort filmen mere mindeværdig for børnene.

I *Landet for længe siden* gentager den amerikanske tegnefilmkunstner Don Bluth sig selv i forhold til sin tidligere *Rejsen til Amerika*. I sidstnævnte følger vi nogle små mus i deres søgen efter lykken i det forjættede Amerika; og i Bluths seneste film møder man nogle nuttede fortidsøgler og deres søgen efter 'den lykkelige dal' (= Amerika). Hovedpersonen/øglen – en dinosaurus – der fra starten er faderløs, bliver moderløs i løbet af filmen; men sammen med andre øgletyper når den til sidst målet. Filmen savner gennemarbejdede detaljer og virker i det hele taget sjusket og uoriginal. Igen mangler der gode melodier og sange – måske af pædagogiske grunde har man undladt at lade øglerne synge; ligesom man tydeligvis af pædagogiske grunde har været meget nøjeregnende med at få de enkelte øgletyper korrekt gengivet. Flyveøglen siger ganske vist ligesom Søren Spætte, men noget skal børnene jo trods alt have med hjem.

Landet for længe siden lever højt på den flotte amerikanske dinosaurus-forestilling, der sidste år blev vist i Tivoli i København, men alle, der har set de livagtige kæmper i Tivoli, vil blive skuffede over de sirupsøde tegninger.

Når man har mindre børn er de tegnede spillefilm ofte at foretrække, fordi børnene tilsyneladende lettere kan affinde sig med mediets spilleregler, når det er et tegnet univers, de skal forholde sig til. Et barn i 5-6 års alderen sluger uden at kny temmelig voldsomme tegnefilm, men til gengæld er vold eller for megen uhygge bandlyst i fra de 'levende' film. Det børnene tager med hjem – og det gælder formodentlig også mange af de voksne – er melodiøse sange, der kan synges med på, og humor, der bestemt ikke behøver at være plat for at blive forstået.

Men børnene får uden at vide det også noget andet med hjem – de får meget ofte præsenteret en familiestruktur, der i sin brudte form svarer til den, de fleste børn af idag kender. Enlige forældre er snart ligeså rigt repræsenteret i medierne som udenfor dem. Således er filmene med til at danne et billede af, hvorledes en 'normal' familiestruktur udformer sig; barnets smertelige oplevelser i forbindelse med skilsmisse eller lignende er ikke længere krydret med fornemmelsen af at være unormal og ord som 'uægte' og 'bastard' bruges ikke om mennesker længere.

Familiestrukturen i de ovenfor nævnte film er således anderledes end den gængse 'far-mor-og-børn' struktur. I *Tarzan – Mamma Mia* består familien som udgangspunkt af far og datter; drømmen om en mor og en vovhund går delvis i opfyldelse i form af en almoderlig skolelærerinde, der går i seng med faderen, samt en hest, der er lille nok til at gøre det ud for hund. I *Miraklet i Valby* er forældrene skilt, og for at gøre det helt galt er moderen på hospitalet og faderen på langfart på de 7 verdenshave. *Fister og Buller på eventyr* byder ganske vist på familier med både far og mor, men udgangspunktet er alligevel en ufrivillig adskillelse fra moderen. I *Snedronningen* figurerer kun en bedstemor. *Landet for længe siden* viser et identifikationsobjekt der aldrig har haft en far, og som siden mister sin mor.

Visse film frarådes visse aldersklasser – og ikke uden grund; her tænkes specielt på biografsituationen – film set på en videoskærm i en oplyst stue med en 'fast-forward-knap' indenfor behændig rækkevidde er noget helt andet.

Videofilmen er måske lidt billigere og måske af og til mere bekvem, men effekten udebliver altså bare også. Nogle kan have fornøjelse af at gense film på video, men første gangen skal være i biffen – og helst med en voksen.

Større børn, der kan læse undertekster selv, kan have ligeså stort behov for at følges med en voksen som de små kan. Mine egne ser frem til en vinter med bl.a. *Walter og Carlo i Amerika*, *Indiana Jones and the Last Crusade* og *The Adventures of Baron Munchausen* på programmet.

Tarzan Mama-Mia. Danmark 1989. I & M: Erik Clausen. F: Morten Bruus. K: Leif Axel Kjeldsen. Mu: Kim Larsen. Medv.: Christina Haagensen, Michael.Falch, Tammi Øst, Leif Sylvester Petersen, Erik Clausen.
Miraklet i Valby. Danmark 1989. I: Åke Sandgren. M: Sandgren og Stig Larsson. F: Dan Lausten. K: Darek Hodor. Mu: Wlodek Gulgowski. Dek: Henning Bahs. Medv.: Jakob Katz, Troels Asmussen, Lina Englund, Amalie Ihle.
Fister og Buller på eventyr. (Koneko monogatari) Japan 1986. I & M: Masanori Hata. F: Heido Fugii & Shinjo Tomita. K: Chizuko Osada. Mu: Ryuichi Sakamoto. Dansk bearbejdelse: Ulrich Breuning og Søren Kragh-Jacobsen.
Snedronningen (Sneznaja Koroloeva) Sovjetunionen 1957. I: Atamanov. M: Atamanov, Grebner og Erdman efter H.C. Andersens eventyr. F: Drujan. Danske Stemmer: Kristian Boland, Anne Marie Helger, Ove Sprogø.
Landet for længe siden (The land Before Time) USA 1989. I: Don Bluth. Danske stemmer: Henning Moritzen, Susse Wold, Anders Schoubye, Natasja Belli.

Visioner under kuplen

Omnimax i Tycho Brahe Planetariet

af Maj-Britt Lilholt

Med åbningen af Tycho Brahe Planetariet i København den 1. november er der mulighed for at opleve verdens største filmformat, som Omnimax i nyhedens interesse markedsføres som.

Men allerede her starter den store illusion, for Omnimax er ikke verdens første, største filmformat. Allerede Lumiere eksperimenterede i år 1900 med en råfilm, der var 75 mm bred – Lumiere Wide Film, en lille kuriositet for filmhistorisk interesserede.

Planetariet vil fungere som kulturelt center for amatørastronomi og rumforskning. Centerets formål er at fremme kendskabet til og forståelsen for det omgivende univers ved folkeoplysning, nyhedsformidling, undervisning og seriøs underholdning, og foruden selve planetariesalen rummer centret bibliotek, udstillingsrum med eksperimentarium og en restaurant.

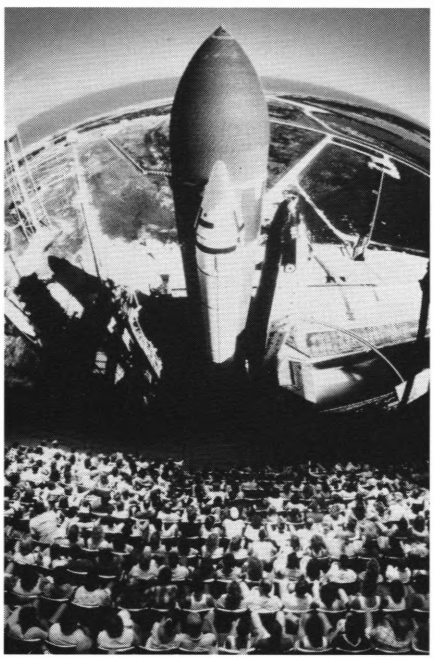
Prototypen på dette planetarium er Reuben H. Fleet Space Theater i San Diego fra 1973. Der eksisterer knapt 50 tilsvarende planetarier på verdensplan, i Europa dog kun i Paris og i Haag i Holland. Om et par år åbner endnu et i Stockholm.

I kraft af den tidligere så omdiskuterede gave fra Uraniafonden er ca. halvdelen af investeringerne til bygninger og udstyr dækket ind, og Tycho Brahe Planetariet kan i fremtiden køre selvfinancierende på non-profit basis, hvor driftsomkostningerne dækkes via entré-indtægterne. Et eventuelt overskud kan muligvis tænkes anvendt i en europæisk Omnimax coproduktion.

Det koster planetariet ca. en million kroner i kopier og forevisningsrettigheder at hjemtage en film i et halvt år. Man vil køre seks daglige forestillinger på en film og regner med et årligt besøgsgrundlag på 350.000. Til sammenligning kan nævnes, at Omniversum Theater i Haag kører fint på kommerciel basis med 450.000 besøgende det første år. Dette har givet overskud til i 1986 at producere en 15 minutters Hollandsfilm, Picture Holland, som viser nogle af landets kontrastrige seværdigheder.

Universel illusion

Planetariesalen er, som bygningens form, cirkulær. Kuplen har en diameter



på 23 meter og en dybde på 11 meter. Den er 30° skråtstillet i forhold til vandret plan, og stolerækkerne følger denne hældning. Ved således at placere publikum amfiteatralsk opnår man en stærk illusion af at befinde sig i universet. Illusionen støttes af at publikum anbringes i komfortable flysæder. Der er 274 pladser.

For at vise Omnimax film er selve planetariekuplen bygget op som et filmlærred. Den består af 23% perforerede aluminiumsplader, bag hvilke seks enorme højttalere er placeret. Se illustration. Perforationen øger akustikken og luftcirkulationen i rummet. Dette 'lærred' har alene en pris på 3 millioner kroner. Lydanlægget har kostet 2,5 millioner og filmprojektoren 10 millioner.

Zeiss stjerneprojektoren til 14 millioner kroner er placeret centralt i salen. Projektoren har en kapacitet på 9000 fixstjerner, hvilket er det antal stjerner, mennesket kan opfatte med det blotte øje en stjerneklar nat på et øde sted uden bymæssigt genskin. Man kan se 4500 stjerner på nordhimlen og det samme over jordens sydlige halvkugle. Projektoren er frit bevægelig i 360°i tre ortogonale akser og kan således vise et hvilket som helst vilkårligt sted på nattehimlen. Sammen med 10 separate teleskopprojektorer med zoomeffekt for sol, måne og 8 planeter kan den endvidere illudere bevægelser lysår frem og tilbage i universet.

Desuden er der 25 diasprojektorer, hvoraf 6 projicerer i specielt panoramaformat, hvilket muliggør særlige effekter. Stjerneprogramerne styres af en avanceret IBM-computer, som sikrer astronomisk korrekt gengivelse af alle stjernebilleder.

Omnimax systemet er udviklet af et privat canadisk selskab, Imax Systems Corporation i Toronto. Firmaet har monopol på patentet, er involveret i samtlige faser inden for fremstilling af filmkameraer og projektorer til de særlige bredformater, Imax og Omnimax, har kontrol med 'Dome Theaters' verden over og har netop solgt de sidste Omnimax projektorer til København og Stockholm. For fremtiden ser man en bedre indtjening og markedskontrol i udlejning af udstyr.

Imax Systems Corporation er også den største producent og distributør af Omnimax film, men der produceres endvidere film i USA, Japan og Mexico. Oftest produceres en film på bestilling og i samarbejde med et naturvidenskabeligt forskningscenter eller museum, som jo i USA har ganske andre økonomiske ressourcer end her i Danmark.

Reuben H. Fleet Space Theater and Science Center of San Diego har produceret en del film. Som det første af sin slags måtte man nødvendigvis involvere sig i filmproduktion for overhovedet at have noget program at vise.

Omnimax

Hvor Imax vises på et fladt kæmpelærred, vises Omnimax på en hvælvet kuppel, men forudsætningerne for begge filmformater er udviklingen af et kamera og en projektor, som kører den 70 mm brede filmstrimmel horisontalt i stedet for traditionelt vertikalt. Dette giver et langt større billedfelt med 15 perforationshuller per billede mod 5 perforationer for standard 70 mm.

For at gengive så stort et billede roligt kræves et mere stabilt filmfremføringssystem end det traditionelle vertikale system, hvor filmen trækkes rykvist frem. I Omnimax projektoren skubbes filmen frem via en sløjfe nærmest som i et klippebord. Nøglen til stabiliteten i billedgengivelsen er det såkaldte 'Rolling Loop', hvor filmen fremføres i en glidende bølgebevægelse, og hvert enkelt billede fikseres på nogle faste gribere og suges mod linsens bagelement i et vacuum fra en luftkompressor.

En anden specialitet ved Omnimax projektoren er, at den er todelt. I et 'Dome Theater' må projektoren nødvendigvis placeres tæt på auditoriets centrum. Men en fysisk placering af et operatørrum her ville fjerne en stor del af salens publikumspladser. Derfor har man smidiggjort projektoren ved at placere den tunge teknik og selve filmspolerne i et lavere plan under salen. Herfra transporteres kun selve lampehuset med optikken og det vitale Rolling Loop via en elevator op til en åbning i det skrånende gulv.

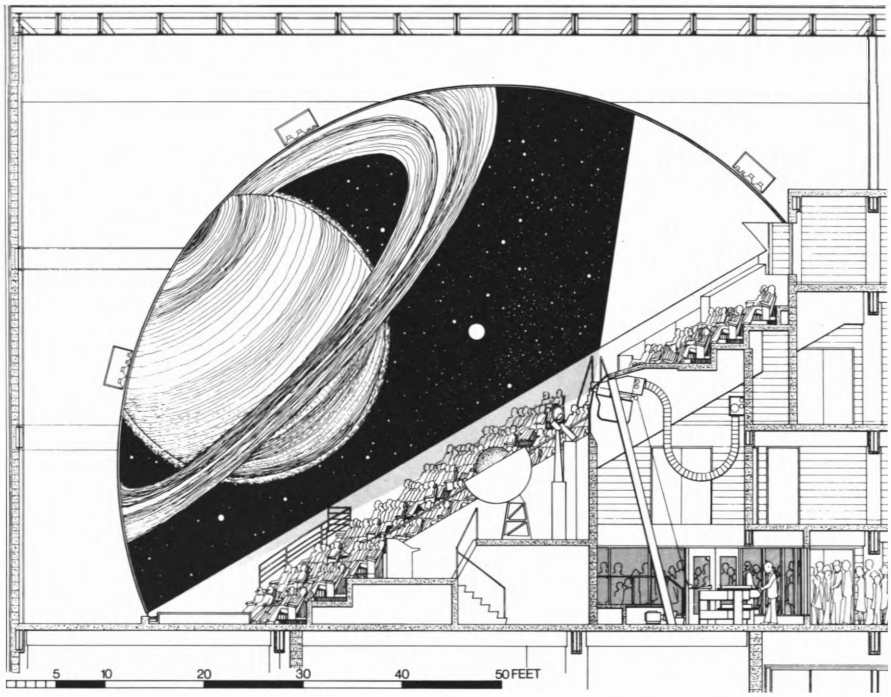
Omnimax optikken er en 29 mm linse med 'fisheye' brændvidde og kan derfor ikke placeres bag en glasplade, men må være inde i selve forevisningsrummet. Adskillelsen af optikken fra den øvrige teknik har altså yderligere den funktion at forebygge maskinstøj i salen. Omnimax projektoren dækker et billedfelt på 180° × 120°, hvilket svarer til 86% af kuplen.

Selve filmstrimlen er gjort af et meget hårdt polyestermateriale, som er særlig modstandsdygtigt over for ridser og slitage og næsten brudsikker. Statistisk sker der kun brud ved 1 ud af 90.000 forevisninger, svarende til én gang hvert andet år på samlet internationalt plan. Skulle det utænkelige ske her i København, har man dog været så forudseende at anskaffe sig et lille splejseapparat, som splejser stumperne sammen med ultralyd.

Slitagen sker hovedsagelig ved at farverne langsomt falmer på grund af den kraftige lyspåvirkning i filmprojektoren. Der er ingen lydspor på selve filmstrimlen. Lyden kører separat på 35 mm perftape. Til Omnimax projektionen er der udviklet et særlig avanceret sekskanalers, firvejs lydsystem med separat subwoofer. Anlægget, der har en forstærkerkapacitet på 3600 watt og en maximum udgangseffekt på 110 decibel, muliggør meget specielle lydeffekter til filmenes naturfænomener.

Lyden bevæger sig rund i rummet mellem de seks højttalere bag kuplen. Den kommer nedefra og ovenfra, forfra og bagfra og fra begge sider. Subbassen er fysisk mærkbar som trykluftbølger, der giver rystelser i rummet – en effekt der er kendt fra sensurround lydsystemet, der blev anvendt i begyndelsen af 70erne, blandt andet i filmen *Earthquake*.

Publikum omsluttes af billedet og indhyldes i lyd.



Universel intregration

Repertoiret i Tycho Brahe Planetariet er sammensat af et lille tremandsudvalg bestående af direktør Niels A. Pedersen, som har en forretningsmæssigt administrativ baggrund, planetariets advokat, samt redaktøren af tidsskriftet Astronomi og Rumfart.

Disse tre personer har været en tur i Chicago på Space Theater Consortium, der fungerer som årligt forum for distribution af Omnimax film. Her har de ladet sig overvælde af gennemsynet af ca. 30 film og fastlagt repertoriet for det næste år.

Udvalget opfatter sig selv som repræsentativt for planetariets fremtidige brede publikumsskare og har valgt filmene ud fra devisen: 'Det, vi bliver grebet af, vil også interessere publikum'. De kommende film er altså ikke hentet hjem på baggrund af en filmisk professionel vurdering, men ud fra en personlig oplevelse.

Der vil være en forestilling hver fulde time fra klokken 12.00 – 22.00, og der bliver to forskellige former. Den ene viser 30-40 minutters film og 10 minutters stjerneprogram. Den anden viser omvendt 30 minutters stjerneprogram og 10 minutters film.

Den første 10 minutters sag er en dokumentarfilm om Haleys Komet optaget i 1986 med ekstremt fiskeøje og optimal zoom fra Ayers Rock i Australien. *Sacred Site* er produceret for Reuben H. Fleet Space Theater.

Den egentlige premierefilm har den poetiske titel *The Dream is Alive*, hvilket bliver til den mere realistiske danske, *Rejsen i Rummet*. Filmen er produceret af Imax Systems Corporation for The Smithsonian Institutions National Air and Space Museum og The Lockheed Corporation i 1985. Det er en dokumentarfilm om astronauternes arbejde i rummet.

Det ydre rum er ideelt for optagelse i Omnimax formatet. Her kan bredformatet udnyttes fuldt ud. Med rumoptagelserne i denne film præsenterede planetariet sig flot på åbningsdagen. Ved at vise astronauterne frit svævende i rummet kobles mellem menneske og univers, og i kraft af Omnimax formatet integreres publikum i det universelle. Som astronauterne selv udtaler: *The Dream is Alive is the closest thing to being there.* At skabe en folkelig forståelse for det universelle er netop en af planetariets primære opgaver.

Filmen giver også mulighed for at demonstrere den fulde udnyttelse af det sekskanalers stereofoniske lydanlæg, når rumfærgen letter.

Sommersæsonens film hedder *Beavers* og er en dyre- og naturfilm om bæveres dæmningsbyggeri med mange flotte undervandsoptagelser. Her bevæger vi os som kontrast til premierefilmen den modsatte vej fra jordens overflade.

Science eller Science Fiction?

Udbuddet af Omnimax film på verdensplan begrænser sig til omkring 60 film produceret inden for de sidste 15 år. Der produceres årligt 4-5 film, som nødvendigvis må have universel interesse på grund af de stærkt afgrænsede distributionsmuligheder. Der findes omkring 50 Omnimax biografer i verden, hvilket ikke giver økonomisk basis for produktion af spillefilm. Der skal være op mod 100 forevisningssteder for at en spillefilm i dette format kan tjene sig ind.

På grund af den økonomisk bundne internationale distribution må Omnimax film ikke være bundet af tid og sted eller til et bestemt kulturmønster. Der findes ingen snævert defineret målgruppe. Emnet må være universelt, skildringen spektakulær og narrationen minimal. Men selvom økonomien og distributionsmulighederne er bestemmende for, hvilke slags film der produceres på Omnimax, er det selve formatet og forevisningsformen, der er afgørende for filmens indhold.

De eksisterende film er hovedsagelig dokumentariske og viser fantastiske landskabsformationer og naturfænomener, som i sin spektakulære fremstilling taler for sig selv. Der er undervandsoptagelser fra oceanets dybder, og der er rumoptagelser fra det ydre univers.

Der er flyveture hen over et vulkanudbrud i *The Eruption of Mount St. Helen* fra 1980. Der er *Darwin on Galapagos* fra 1983, og der er dagens eller årstidernes skiftende vejrlig, beskrevet ved den i dette medie hyppigt anvendte timelapse teknik, i *Atmos* fra 1980 og *Seasons* fra 1987. Det er elementernes rasen og naturens kræfter, der gør sig bedst på dette hvælvede kæmpelærred.

Der gives også en skildring af menneskets forskellige måder at transportere sig på i *A Freedom to Move* fra 1985, hvilket giver mulighed for en masse bevægelig kameraføring.

Foruden at virke bedst på lærredet, fungerer selve optagelsen også bedst med store vidder og rummelighed. Således betinger også produktionsmåden sin del af indholdet. På grund af den ekstreme vidvinkel er fotografen i konstant fare for at få enten sig selv eller kamerastativet med i billedet. Solen må han nødvendigvis have i ryggen, men da risikrerer han at komme i karambolage med sin egen og kameraets skygge.

Der er enkelte dokudramaer med ganske få skuespillere, men endnu er der ikke rigtig lavet fiktionsfilm – de skulle da lige være science fiction i *Tomorrow in Space* fra 1982.

Forevisningsformen involverer publikum næsten fysisk. Det er fordybelse, en meditativ oplevelse på det fysiske plan. At se Omnimax film er en næsten fysisk oplevelse, men uden psykiske identifikationsmodeller. Det er fysisk integration, hvor distancen til mediet ophæves. Det er sansepirring og informativ oplevelse, der formidles. Verdens skønhed og fascinerende naturfænomener skildres ensidigt. Der vises ingen grimme ting, selv et vulkanudbrud er jo smukt på film.

Civilisationens ødelæggelser ville virke for overvældende på publikums åbne sanser. Det ville skabe distance. I fiktionen er man nødt til af dramaturgiske årsager at spille mere på kontrasterne. Men mediet er yderst velegnet for positiv promotion, som f.eks. *Picture Holland*, eller som naturvidenskabelig forskningsformidling fra kommercielt afhængige forskningscentre.

Omnimax er et medie med mange begrænsninger, men sikkert også med mange endnu uafprøvede muligheder.

Omnimax contra video

Både i format, forevisningsform og æstetik repræsenterer Omnimax og video ekstremerne inden for levende billeder.

Video er et minimedie, med hvilket man kan lave snævre programmer helt uafhængig af, om der overhovedet er et publikum til dem. Video ses på en minimal skærm og med distance til oplevelsen og budskabet. Video udtrykker sig i nærbilleder, fragmenter og hurtig klipperytme – ingen landskaber eller totaloptagelser. I video ligger tilskuerens fixpunkt 2/3 oppe i billedfeltet, og hele billedet er aflæst i løbet af få sekunder. Skærmens størrelse betinger en hurtig kliperytme, der giver flest mulige informationer hurtigst muligt.

Omvendt er klipningen af en Omnimax jfilm faktisk en begrænsningens kunst. Her gælder det om ikke at overvælde publikum med unødvendige effekter. På Omnimax ligger fixpunktet i den nederste tredjedel af billedet. De øverste 2/3 er ofte ren himmel. Det tager op mod 20-30 sekunder for tilskuerens øjne at feje hen over himmelhvælvningen og opfatte det totale billede. En forceret klipperytme ville slet ikke fungere uden at forstyrre tilskuerens oplevelse, og på Omnimax er den spektakulære oplevelse lig med selve budskabet.

Som kompensation for den træge klipperytme bevæges kameraet i lange rolige indstillinger. Action skabes i kameraet, ikke i klippebordet. Samtidig er lydens bevægelse i rummet med til at styre publikums focus på det store lærred. Øjet vil følge lyden tværs hen over kuplen. Lyden kan guide publikums opmærksomhed rundt på lærredet.

Man kan heller ikke uden videre klaske et kæmpenærbillede i synet på publikum. Det ville åbenbare sig som en surrealistisk gud på himmelhvælvingen eller som modellen til et Picassoportræt. Det ville ikke være muligt at få 'øjenkontakt' med begge øjne samtidig eller fange næse og mund i samme blik. Tilskueren ville suges ind i billedet og måske føle sig som den nøgne kvinde i Freuds ansigt eller som penis på kinden i Vilhelm Freddies surrealistiske objekt, Sex-paralysappeal fra 1936, hvilket uden tvivl kunne give interessante effekter, hvis det anvendtes bevidst.

Ja, det bliver sikkert først rigtig spændende, når der engang om føje år bliver råd til at eksperimentere med mediet og nedbryde publikums oplevelse i forsøg på at finde nye muligheder.

Hidtil har man, delvist forårsaget af den økonomiske afhængighed, stimuleret publikums oplevelse med sikre stileksperimenter eller eksperimenter betinget af en teknisk udvikling som den computergrafiske 3D Omnimax film, *We are Born of Stars*, der blev produceret af Imax Systems Corporation til Fujitsu på verdensudstillingen i Japan 1985.

Det er ikke de store kunstneriske udfoldelser, der får lov at boltre sig på det hemisfæriske lærred. Man har endnu kun lært sig at beherske dette medies æstetiske regler, og ethvert uovervejet brud herpå ville fremstå som fejlagtige æstetiske brud. For eksempel vil personer projiceret på kuplens øverste halvdel på grund af krumningen komme til at se ud som om, de står på hovedet. Man må være meget fortrolig med sine virkemidler for bevidst at kunne bryde dem.

Der er stadig et stort både økonomisk og æstetisk spring til spillefilm i Omnimax, hvis det da overhovedet er i den retning, udviklingen skal gå. Men det er dog sikkert, at filmoplevelsen på dette kæmpelærred er værdig til atter at trække publikum gennem byens regn og sjap og ind i en stor, magelig biografsal. Tendensen til, at de små biografsale med minilærred nedlægges, bestyrkes. Skal folk i biffen, må distancen til TV-mediet øges. Ellers kan man lige så godt spare entreudgiften og barnepigen og vente til filmen kommer på video for at slænge sig foran flimmeren derhjemme.

Men alle oplevelser i Tycho Brahe Planetariet er visioner og illusion. Vil man studere rigtige ægte stjerner på nattehimlen over København, skal man stadig bevæge sig op til stjernekikkerten i observatoriet på toppen af det rigtige Runde Tårn.

Verden ifølge Bond

Der er 'saa meget tempo, at der ikke bliver tid til at reflektere over eventuelle sandsynligheds-uhyrligheder.
Det er en film, der skal sluges hel, saa er den en lækkerbidsken for liebhavere.
I tilgift er personlisten garneret med en hel del kvindelig skønhed!

Børsen 6. april 1963 om Agent 007: Mission Drab

af Palle Schantz Lauridsen

James Bond er død. Han døde i foråret. Den amerikanske ornitolog, der lagde navn til forfatteren Ian Flemings fiktive agent fra den britiske efterretningstjeneste, deler nu i sandhed skæbne med den uden sammenligning mest populære, imaginære figur i efterkrigstiden: Agent 007, James Bond – licensed to kill. For nu er både fugleforskeren og hans umådeligt berømte navnebror udødelige.

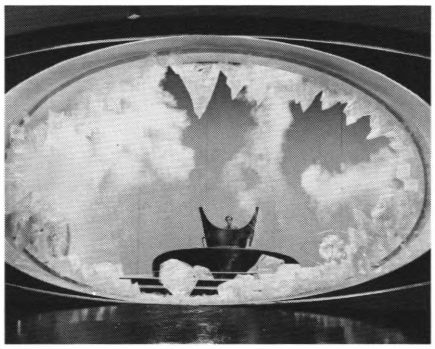
James Bond – og det er fra nu af Ian Flemings og filmenes Bond, jeg taler om – så dagens lys første gang i 1953 i bogen 'Casino Royale'. Fra da af udkom der med næsten manisk præcision en Bondbog om året til og med 1965. I alt blev det til 12 romaner og to novelle-samlinger. To af bøgerne udkom efter Flemings død i 1964, men dermed var det ikke slut. Andre overtog romanskriveriet. Bond-kenderen Kingsley Amis udgav under pseudonymet Robert Markham i 1968 bogen 'Colonel Sun'. Den var den første i rækken af officielle Bond-bøger. På det seneste har forfatteren heddet John Gardner. Om han duer til noget, kan enhver checke. For flere af hans Bond-eventyr er netop kommet ud i kioskerne – på dansk. Når Amis og Gardner overhovedet kan skrive officielle Bond-bøger, skyldes det, at Bond ophavsretmæssigt ikke er knyttet til Ian Fleming, men til selskabet Glidrose, som Fleming oprettede kort tid før sin død. Den, der får tilladelse fra Glidrose, kan publicere rigtige Bond-bøger. Det er fiktionsfiguren Bond, der skal sælge, ikke forfatteren Fleming. Det er ligesom med Anders And og de andre superhelte. Det handler med andre ord om penge – hvis nogen skulle være i tvivl.

Læser man i dag de Bond-bøger, der bærer Flemings navn, vil man opdage, at ganske mange af dem afviger radikalt fra filmene. *The Spy Who Loved Me* har – og det tjener den til ære – fx kun titlen til fælles med Flemings roman. Spørgsmålet om, hvad der afviger fra hvad, stiller sig naturligvis anderledes, hvis man ser kronologisk på tingene, men i bevidsthedslivets fiktive verdener lønner det sig ofte at se omvendt på det. Jeg vil påstå, at ingen i dag kan læse en Bondbog uden at se den gennem filmens optik, uden at se den med de briller Bondfænomenet generelt har forsynet os med. Jeg kan i hvert fald ikke.

Fra bog til film

Lad os dvæle lidt ved, hvordan bøgerne blev til film. Ikke ved forskelle (selvom der er rigtigt mange af dem) og ligheder mellem bog og film, ikke ved filmatiseringsproblematikken, men ved nogle få facts. Fleming forsøgte tidligt at få Bond til filmen. I 1955 blev *Casino Royale* sendt på amerikansk TV, uden at det fik nogen mærkbar effekt på Bond-interessen. Der var tale om et en-times program i CBS-serien 'Climax Mystery Theater'. Det blev sendt direkte, hvorfor det ikke findes bevaret. Den amerikanske skuespiller Barry Nelson havde æren af at blive den første Bond-fremstiller, og Peter Lorre var den første skurk, Le Chiffre. Siden gik det lidt trægt med at sælge Bond til film og TV. Bøgerne udkom en gang om året, fra 1955 også som paperbacks, den engelske avis *The Daily Express* bragte i 1957 Flemings femte Bond-bog, *From Russia With Love*, som føljeton og præsenterede senere samme år dagligt Bond som tegneseriefigur samtidig med, at avisen afholdt en læserafstemning om, hvem der skulle spille Bond, ifald han skulle komme til filmen. Fleming arbejdede på kortere TV-manuskripter, der ikke blev til andet end novellesamlingen *For Your Eyes Only* fra 1960, og først i 1961 fik han solgt rettighederne til alle eksisterende og kommende Bond-fortællinger til de amerikanske producere Harry Saltzman og Albert 'Cubby' R. Broccoli.

At filmrettighederne blev solgt på det tidspunkt, hang sammen med, at Bonds popularitet var kraftigt stigende samtidig med, at læsergruppen havde ændret sig. Tony Bennett og Janet Woolacott påpeger i *Bond and Beyond – The Political Career of a Popular Hero* (1987), der er langt den bedste af bøgerne om Bond, at Bond startede sin karriere med at blive læst overvejende af den 'litterære by-intelligentsia'. Fra og med *Daily Express*' Bond-interesse begynder bøgerne at sælge mærkbart bedre. De første to ordinærudgaver af *Casino Royale* solgte i England 12750 eksemplarer på de første to år, og det var slet ikke så ringe endda, men allerede i 1955 solgtes den i 41000 paperback-eksemplarer. Årligt steg det samlede salg af paperbacks i England nærmest eksponentialt: 41000 i 1955, 58000 i 1956, 72000 i 1957, 105000 i 1958, 237000 i 1959, 323000 i 1960 og 670000 i 1961. På det tidspunkt, hvor kontrakten mellem Saltzman/Broccoli og Fleming blev underskrevet, var der altså solgt lige godt 1½ million paperbacks af de seks titler, der indtil da var på markedet. De var naturligvis ikke



Nej, det er ikke Batmans gebis, men Woody Allen som en lidt fortabt skurk i Casino Royale.

blevet købt af den litterære byintelligentsia, der udgjorde de første bøgers kernelæser-gruppe, men – antager Bennett og Woolacott – af folk, der kendte Bond fra *Daily Express*, nemlig 'lower middle class'-læserne.

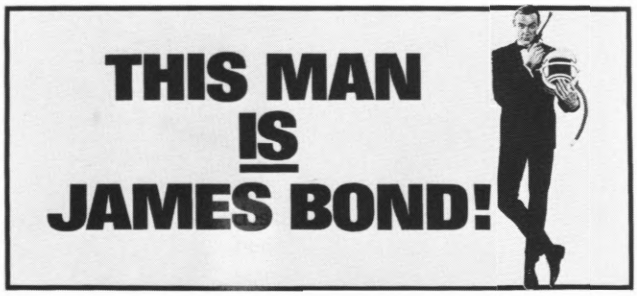
To bøger var ikke med i handlen: 'Casino Royale' og 'Thunderball'. Den første var allerede blevet solgt een gang. Den anden var ikke med, fordi Fleming ved kontraktens indgåelse lå i retslig strid med manuskript-forfatteren Kevin McClory. Denne hævdede korrekt, at han og en anden manuskriptforfatter, Jack Whittingham, havde været med til at skrive det filmmanuskript, der lå til grund for Flemings bog.

Casino Royale blev til en mammutproduceret Bond-parodi i 1967 og i 1983 kom McClorys remake of *Thunderball*, *Never Say Never Again*, men fraregner vi disse to film, er der indtil nu produceret 16 Bond-film i Saltzman/Broccolis officielle regi. Efterteksterne til den nyeste, *License to Kill*, lover, sådan som efterteksterne til Bond-film altid har gjort det, at Bond vil vende tilbage. Han er altså ikke færdig endnu. Man kan mene, og det gør jeg, at *License to Kill*, selvom den langt hen ad vejen er tro mod Bond-formlen, betegner et stort skridt væk fra den. Timothy Daltons aggressivt hævnende selvtægts-udøver ligner, på trods af at han har sin elegance og sine evner som kvindebedårer i behold, mere Dirty Harry eller Rambo, end han ligner den britiske agent, der sendes på mission af sin overordnede. Og filmen ligner mere en hvilken som helst action-film, end den ligner en Bond-film. Jeg tvivler ikke på, at de næste par Bond-film nok skal blive ligeså store pengemaskiner, som Bond-filmene altid har været, men jeg ser noget symptomatisk i, at den første Bond, den 'rigtige' vil nogle mene, nemlig Sean Connery, er på banen i Spielbergs tredie film om Indiana Jones, *Indiana Jones and the Last Crusade*. For hvis der er nogen, der i dag kan lave charmerende adventure-filmserier, sådan som Saltzman/Broccoli kunne, da Bond-bølgen toppede i midten af 1960'erne, er det Spielberg og hans makker George Lucas.

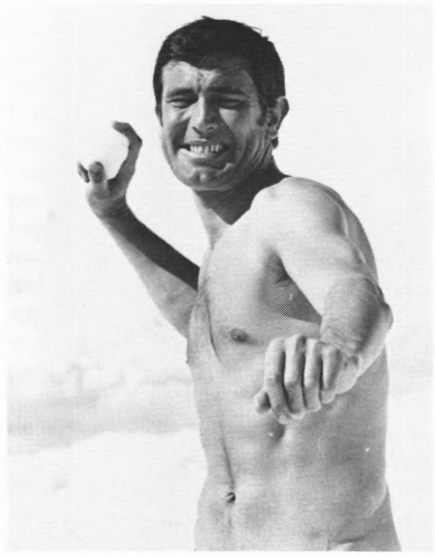
På film startede Bond i 1962 med *Dr. No*. Det er svært at se det i dag, men samtidige øjenvidner som fx en af Kosmoramas redaktører og den ikke helt uvildige Timothy Dalton beretter om fornemmelsen af at stå overfor noget nyt, noget moderne. Dét er vigtigt at holde fast i, for hvor bøgerne ofte – og dét med rette – er blevet beskyldt for at være bagstræberiske både ideologisk i deres mandschauvinistiske, koldkrigeriske og racistiske drømme om verden, som den var engang, og i forhold til spionromanens generelle udvikling, har filmene – uanset hvilke ideologiske fejltrin man måtte mene, de har begået – som oftest været meget moderne. Siger man, at 60'ernes film-Bond var en mandschauvinist, der ved sit behårede bryst nærede maskuline fantasier om smukke kvinder i overflod, turistens drøm om fjerne himmelstrøg og forbrugerens lyst til eksklusivt konsum, har man ret. Men så må man ikke glemme, at 60'erne var en tid, der fx frisatte begge køns seksualitet og satte familiens opløsning igang: Bond var et led i den tendens og som sådan moderne. *Moderniseringens helt* kalder Bennett og Woolacott denne 60'ernes Bond. Turistindustriens og forbrugersamfundets mand, kunne man tilføje. Og teknologiens. Men lad nu det fare, og lad mig se på den fiktive Bond.

Agenten

Man siger, Bond er spion. En sådan er i flg. Nudansk Ordbog en 'person, der ulovligt udforsker (især militære) hemmeligheder; jf. *dørspion*'. Og det er jo slet ikke Bond. Han er snarere agent, en handlingens mand (jf. latin: *agare*: handle, gøre). Tilsvarende er filmene agent-film, ikke spion-film, i den forstand at deres hovedperson er en handlekraftig superhelt og ikke en stille mand i overfrakke, der på regnvåde efterårsaftener leverer kodede oplysninger videre. Bonds mange handlinger har stor indflydelse i fiktionerne, men også i virkelighedens politiske verden har han sat sine spor. Det er i hvert fald en af pointerne i Alexander Cockburn artikel *Den hemmelige Agent*, der står at læse i tidsskriftet Fredag (nr. 17/1988). Han hævder, at vi uden Ian Fleming ikke havde haft 'noget OSS (Office of Strategic Services) og derfor heller ikke noget CIA. Den kolde krig kunne være afsluttet i begyndelsen af 1960erne. Vi kunne være skånet for Vietnam, Nixon, Reagan og Stjernekrigsprojektet'.



Lois Maxwell, Bernard Lee og Sean Connery. At denne mand ***er*** *James Bond bekræftes ad absurdum t.h.: George Lazenby.*



Det blev vi som bekendt ikke. Altsammen 'på grund af' Bond-teksternes og Flemings personlige indflydelse på de storpolitiske beslutningstagere. Selvfølgelig var det ikke Bond, der startede Vietnam-krigen, men Cockburn kan have ret i, at han ikke har været ganske uden indflydelse på de fjendebilleder, der har domineret vesten det sidste kvarte århundrede. Fleming skulle således ved en middag hos John F. Kennedy i 1960 have fostret en fantasifuld ide til, hvordan man kunne slippe af med Fidel Castro. Den havde den cubanske leders karakteristiske skæg som sin genstand, for Fleming mente, at revolutionen ville 'gå i stå uden cubanere med fuldskæg'. To år senere forsøgte Kennedy, der imellemtiden var blevet præsident 'at finde gangstere, som mod betaling skulle medvirke til enten at myrde Castro eller at gøre ham til grin, dette sidste ved hjælp af et pulver, som kunne få hans skæg til at falde af'. Cockburn nævner flere pudsige, men også skræmmende eksempler, og har han ret, er der ingen tvivl om, at Bond-fiktionens fantastiske verden har haft større indflydelse på den virkelige verden, end den virkelige verden har haft på Bond. Men lad os nu for alvor kappe jordforbindelsen og se fiktionerne selv.

Fra Bond til Bond

Filmhistorisk er det enestående, at '007 altid vender tilbage', som den finurlige tekniker Q (hvis navn hidrører fra hans ansættelse i Secret Service's Q-branch, equipment-branch) siger i *License to Kill*. Indtil videre er han vendt tilbage med jævne mellemrum i 27 år – og det er længe for en filmhelt.

Det er selvfølgelig ikke den samme Bond – hverken skuespilleren eller figuren – der har været på banen i alle årene. Men flere af folkene bag og nogle af dem på scenen har været med – om ikke i alle årene, så dog i mange af dem. Producenten *'Cubby' Broccoli* har været med hele tiden. Til at begynde med sammen med Harry Saltzman, men nogle uoverensstemmelser mellem dem i midten af 70'erne endte med, at Saltzman solgte Broccoli sine rettigheder efter *The Man With the Golden Gun*. Først på de sidste tre film har den nu firs-årige 'Cubby' fået en medproducer i Michael J. Wilson, der i øvrigt inden han nåede så langt, havde været med i manuskriptarbejdet på flere af filmene.

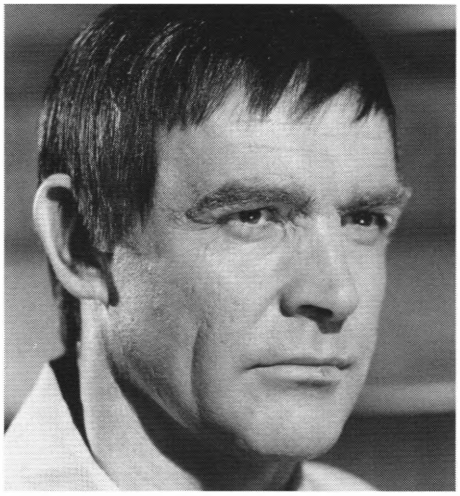
Bliver vi et øjeblik *bag* scenen skal det nævnes, at komponisten *John Barry* har skrevet musikken til 11 af filmene, at *Maurice Binder* har designet alle titelsekvenserne og, at *Richard Maibaum* – ofte sammen med andre – har skrevet de fleste af manuskripterne. Der har indtil nu været fem instruktører, af hvilke kun Peter Hunt *(On Her Majesty's Secret Service)* har nøjedes med en film. Terence Young og Lewis Gilbert har hver instrueret tre film, mens Guy Hamilton har svinget pisken fire gange, hvad den nuværende instruktør, John Glen, har gjort fem gange. Men så har han også inden da været klipper og second unit director på et par af de tidligere Bondværker. *På* scenen kender enhver Bond-fan 007's back-up team hjemme i London: chefen M, der i årenes løb oftest er blevet spillet med træt autoritet af *Bernard Lee*, Mirakelmageren Q, der stadig spilles lige underfundigt af *Desmond Llewelyn* (walisisk-kyndige venner fortæller, at det dobbelte 'l' skal udtales som noget, der ligner vort 'k') og sekretæren Miss Moneypenny, der til og med *A View to a Kill* blev spillet af *Lois Maxwell*.

En sidste genkommende figur og skuespiller er den sovjetiske General Gogol *(Walter Gotell)*, der i forskelligt omfang har arbejdet sammen med Secret Service siden *The Spy Who Loved Me*. Alt dette 'genbrug' på produktionerne giver en hold-fornemmelse, der sammen med filmenes indre formelkarakter, som jeg vender tilbage til, er med til at stabilisere dén Bond, der ellers af Bennett og Woolacott karakteriseres som en *mobil signifiant*, dvs. et bevægeligt udtryk, der kan knyttes til forskellige indhold. Derfor har Bond-figuren også kunnet overleve udskiftninger på titelrolleplan, hvor indtil nu fire herrer har forsøgt sig: Sean Connery, George Lazenby, Roger Moore og Timothy Dalton.

Bond ifølge Connery

Men altså: Bond skrev filmkontrakt i 1961. Saltzman/Broccoli endte med at vælge den ikke ganske ukendte Sean Connery til titelrollen. 'He looked like he had the balls', skal Broccoli have sagt efter deres første møde. Det var Connerys første fem Bond-film, der lagde grunden til seriens umådelige succes. Det var dem, der satte hele Bond-fænomenet i gang, og det er dem, der, når man ser dem i dag, står sig bedst i kampen mod tidens tand.

Det begyndte med *Dr. No* (1962, 'Agent 007: Mission Drab'), som de fle-



Ursula Andress i Dr. No. Connery japaniseret i You Only Live Twice.

ste vel husker for den scene, hvor Bond møder den yppige Honeychile (Ursula Andress), der som en anden skumfødt Venus viser sig for ham på en caraibisk strand. I *From Russia With Love* (1963 – 'Agent 007 Jages') møder vi første gang Q, der her forsyner Bond med noget så tilforladeligt simpelt som en standard attachémappe med indbyggede knive, bomber, gas og guld. Filmen var i 1963 den mest sete i England – og den mest indbringende nogensinde. *Goldfinger* (1964 – 'Agent 007 contra Goldfinger'), der er min absolutte favorit, præsenterer den første Bond-bil, Aston Martin'en, og den giver os i tilgift det berømmelige golfparti mellem Bond og Goldfinger (et parti, der hos Ian Fleming fylder 22 sider), Goldfingers hattekaster af en tjener, Odd Job, og den lesbiske pilot med det flemingske navn Pussy Galore, 'Masser af Fisse'. Før-titelsekvensen, der absolut intet har med den øvrige historie at gøre, er et lille mesterværk, og pudsigt og humoristisk afvæbnende er det, at tælleværket på den atombombe, Bond til slut skal have hjælp til at standse, slutter sin nedtælling på tallet '007'. *Thunderball* (1965 – 'Agent 007 i ilden') fører Bond ned under vandet, hvor han kæmper med og mod dykkere i frøers mængde om atomare ladninger. I *You Only Live Twice* (1966, 'Agent 007 – Du lever kun to gange') highjacker ærke skurken, Ernst Stavro Blofeld, som man her *ser* for første gang, med base i en udslukt, japansk vulkan rumkapsler fra de to supermagter. Dette sker i Bond-seriens første rumsekvenser i en film, der – vistnok – indeholder filmhistoriens første ninja-krigere.

Som eksempel på Bonds enorme popularitet i midten af 60'erne kan man nævne paperback-udgavernes salgstal. Som nævnt var der til og med 1961 solgt godt 1½ million bond-billigbøger. I 1962 var salget på 1,3 millioner, i 1963 på 4,5 og i 1964 på 5,9 millioner. Salgskurven toppede i 1965 med 6,8 millioner solgte Bond-bøger. På fire år blev der m.a.o. solgt knap 20 millioner paperbacks.

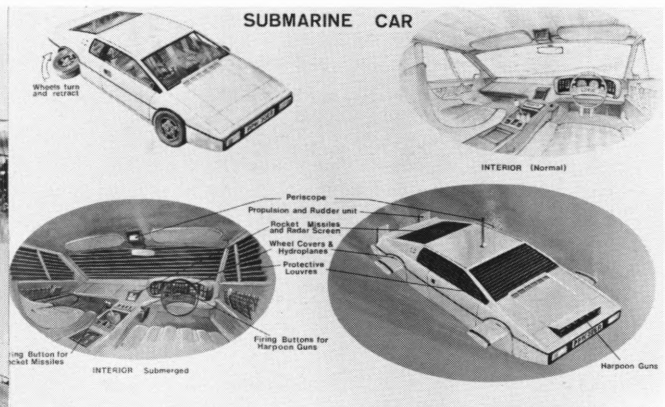
Det var også de fem første film, der gjorde den atletiske, skarpskårne Sean Connery med den skotske accent og de lakoniske bemærkninger så berømt, at producenterne havde stort besvær med at finde en afløser, da han takkede af for at slippe ud af Bond-figurens spændetrøje. Da de endelig fandt frem til den australske reklamefilm-skuespiller George Lazenby, havde de ikke heldet med sig. Skønt den sjette Bond-film, *On Her Majesty's Secret Service* (1969, 'Agent 007 i Hendes Majestæts Hemmelige Tjeneste') er fyldt med fabelagtige ski- og bilstunts, har et glimrende og morsomt manuskript, er rappere klippet, mere hårdtslående og fremviser flere piger end nogen tidligere film i serien, blev den et flop. Ikke at den gav underskud. Det har en Bond-film aldrig gjort. Men der var noget galt. Måske det var Ian Flemings idé om at lade bogens Bond optræde forklædt som skotsk adelsmand i kilt med speciale i genealogi. Måske det var, fordi filmen som den eneste i serien var en tragedie: den slutter med, at Bonds nye kone bliver skudt, ca. 10 minutter efter hun og agenten er trådt ind i den hellige ægtestand. Måske det slet og ret var, fordi Lazenby ikke kunne agere. Han nåede ikke en millimeter ud over lærredets flade rampe og var nøjagtig ligeså charmerende som en lukket dør.

Under alle omstændigheder intensiverede Saltzman/Broccoli deres forsøg på at overtale Connery til at spille rollen igen. Anstrengelserne kronedes med held, så Connery fik sit første comeback i *Diamonds Are Forever* (1971, 'Diamanter varer evigt'); en film, jeg husker mest for Bonds indledende, interkontinentale jagt på ærkeskurken Ernst Stavro Blofeld og for den usmagelige bøsse-parodi med forbryderparret Mr. Wint og Mr. Kidd, der taler ligesom Rip, Rap og Rup: den ene begynder sætningen, den anden fuldfører den. Og så er det her Bond har denne gudbenådede replik til diamantsmuglersken Tiffany Case, da de mødes første gang. Hun er iført en kort, halvgennemsigtig natkjole, hvilket naturligvis får Bond til at sige: 'That's quite a nice little nothing you're almost wearing'!

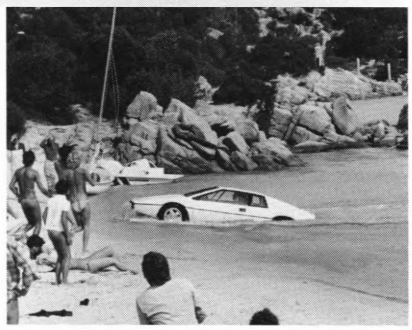
Bond ifølge Moore

Diamonds ... blev Connerys sidste film for Broccoli/Saltzman, der endnu engang måtte se sig om efter en ny Bond. Efter en offentlig interesse, der bragte diskussionen om, hvem der skulle spille Scarlett O'Hara i *Borte med Blæsten* i erindring, faldt valget på Roger Moore, der var – og er – tre år ældre end Connery. Moore havde allerede været inde i billedet, da man skulle besætte rollen første gang, men først nu, hvor serien langsomt ændrede sig til at blive en parodi på sig selv, kunne man bruge hans særlige evner for lettere komedie og hans overklasse-agtige, noget feminine fremtoning. Moore var allerede kendt og populær fra især sine TV-roller. Han havde bl.a. spillet titelrollerne i den britiske *Ivanhoe* og Simon Templar i 1963-68 serien *The Saint*. Den første Moore-film, *Live and Let Die* (1973, 'Lev og lad dø') – fra hvilken især huskes den grovkornede falden-på-halen komik, der fulgte i kølvandet på den fjogede Louisiana-betjent J.W. Pepper, den dobbeltdækkerbus, hvis overdel ryger af, da Bond kører under en lav bro og Bonds heltemodige spring på krokodillerygge – markerede et afgørende brud med de tidligere films relativt begrænsede brug af tekniske dimser, spektakulære stunts og vandede vittigheder.

Denne tendens fortsatte i Moores øvrige film. *The Man With the Golden Gun* (1974, 'Manden med den gyldne pistol') er den mest apokryfe af filmene,



Roger Moore, Richard Kiel og Barbara Bach; bilstunt'et og undervandsbilen i The Spy Who Loved Me.



hvilket illustreres glimrende af det ekspressionistiske spejl- og rædselskabinet, hvor skurken Scaramanga, manden med den gyldne pistol og de tre brystvorter, trænes af sin hjælper, dværgen Nick Nack. J.W. Pepper fjoller med igen, men er denne gang så heldig, at han er med i et af seriens flotteste bilstunts: på vej over en bro, der tilfældigvis mangler midtersektionen, roterer Bonds bil en hel gang om sin egen længdeaksel. *The Spy Who Loved Me* (1977, 'Spionen der elskede mig'), der var den første, Broccoli producerede alene, sætter for første gang Bond til at arbejde direkte sammen med *Komitet Gosudarstvenoj Berzopanosti* (Komiteen for Statens Sikkerhed), bedre kendt som KGB. Hans partner er nemlig den kvindelige, sovjetiske agent Anya Amasova (Barbara Bach). Udover hendes yppige præsentationer er filmen erindringsværdig, fordi den introducerer manden med stålgebisset, Jaws (Richard Kiel). *Moonraker* (1979, 'Moonraker' – ordet betyder 'molbo', 'månefisker') holder fast ved Jaws og fører for første gang Bond selv ud i det ydre rum. Det er i *Moonraker*, Bond gør Venedigs kanaler usikre i sin motoriserede gondol; den, *bondolen*, der til akkompagnement af turisternes måben, transformeres til en bil, da Bond kører i land på Marcus-pladsen.

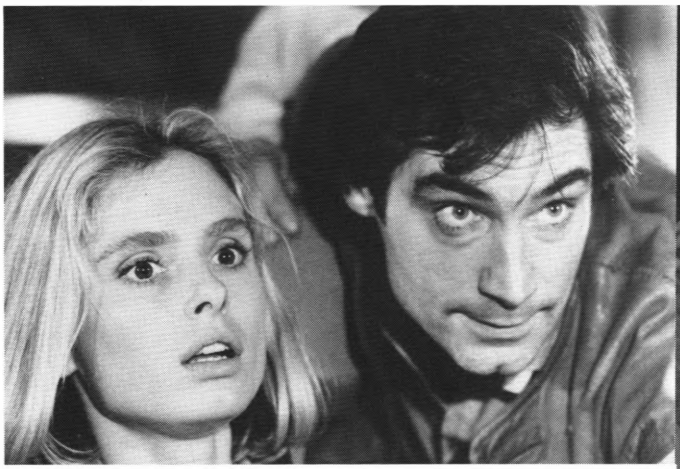
I *Four Your Eyes Only* (1981, 'Agent 007 – Strengt fortroligt') ligger intrigen på kanten af min fatteevne, men jeg kan godt more mig over en biljagt i en Citroën 2 CV og over den afsluttende, omend noget misogyne, gøren-grin med Margaret Thatcher. Filmens britiske embedsmænd og ministre ryster i bukserne, bare de hører hendes navn, men da en papegøje, som hun tror er Bond, gentagne gange siger: 'Give us a kiss', er det mandeforskrækkeren Thatcher, der bliver den lille. Hun smiler piget, retter generet på frisuren og siger: 'Well really, Mr. Bond, Aha'.

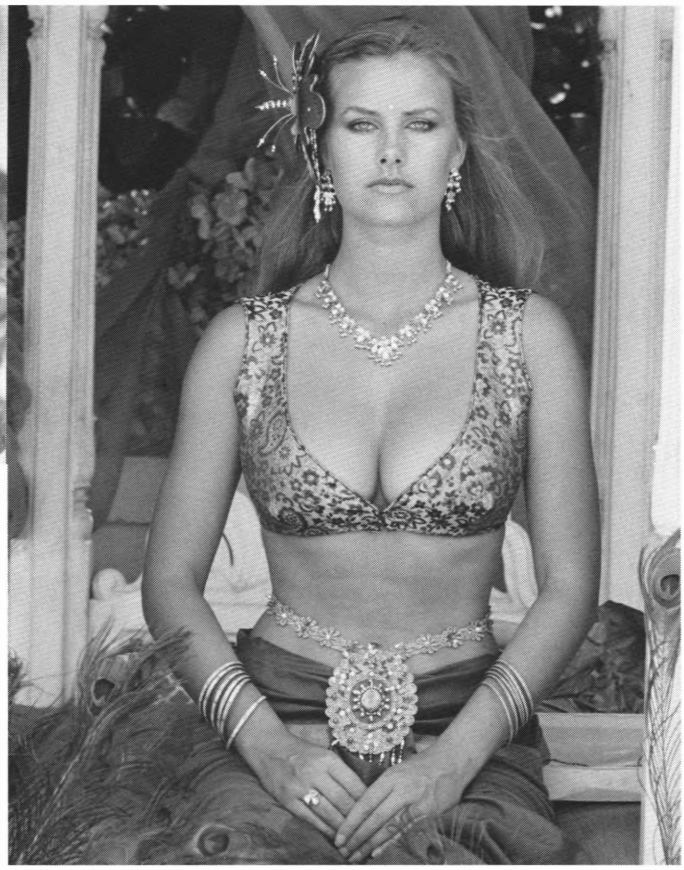
Fjollerierne toppede i *Octopussy* (1983, 'Octopussy'), hvilket alene fremgår af titlen, der er hentet fra en af Ian Flemings noveller. Fleming, og med ham filmene, dyrker de signifikante navne, der i kort form fortæller, hvem deres bærere er. Octopussy betyder derfor sådan noget som 'Den ottearmede fisse', men det er jo ikke helt så mundret som den engelske original (de danske videoundertekster har den ikke ganske uefne oversættelse 'putte-sprutte'!). *Octopussy* kan på grund af sin selvreferererende, ironiske genredistance alt efter synsvinklen ses som Moore-filmenes største mester- eller makværk.

Samme år kom *Never Say Never Again* (1983, 'Never Say Never Again'), Kevin McClorys remake af *Thunderball*. Da filmen var produceret udenfor den officielle række, var der visse af de faste elementer, temamusikken og dens visuelle signatur fx, der ikke kunne benyttes: de er belagt med copyright. Men Sean Connery var tilbage som Bond. Max von Sydow spillede Blofeld (det skulle han have ladet være med), og Klaus Maria Brandauer formåede at give skurken Maximilian Largo psykologisk troværdighed uden samtidig at sætte den stereotype psykopati, han *skal* have, over styr. Kim Basinger blev introduceret som Bond-pigen, og i instruktørstolen sad Stjernekrigs-instruktøren Irvin Kershner. *Never Say Never Again* formåede bedre end Moore-filmene at balancere på grænsen mellem action, humor og selvreferencer. Det kom fx til udtryk i et lille replikskifte på en åben caraibisk havne-bar. Kvinden Fatima, der er en af Blofelds håndgangne folk, står på vandski og oversprøjter Bond, der står med sin Martini og kigger efter hende. Hun ender – efter at være kørt op ad en slidske – i favnen på Bond med ordene: 'I made you all wet'. 'Yes', svarer Bond, 'but my Martini's still dry'!

Bond ifølge Dalton

Efter Connerys sidste comeback og *Octopussys* fjollerier kunne det ikke undre, at Moore var ved at være færdig som Bond. Typisk var det for første gang i serien den kvindelige hovedkraft, Grace Jones, der trak reklamelæsset i Moores sidste Bond-opus, *A View to a Kill* (1985, 'Agent 007 i skudlinjen'). Da Moore stoppede, fandt man frem til den engelske Shakespeare- og TV-romanceserieskuespiller Timothy Dalton, der i foreløbigt to film har været med til at bringe Bond væk fra komedien, tilbage til action-filmen. Først i *The Living Daylights* (1987, 'Spioner dør ved daggry'), der handler om dobbeltspil og om krigen i Afghanistan og siden i *License to Kill*, der viser mennesket bag Bond, for så vidt vor agent denne gang er ude i sin egen mission. Denne action-mættede slå-på-tæven film, der bringer flere kulisser til sprængning end nogensinde før, berøver – sandsynligvis på bag-





Miriam d'Abo og Timothy Dalton i The Living Daylights. T.h. Kristina Wayborn i Octopussy.

grund af en markedskalkulation – Bond noget af hans charme. *License ...* er den første film siden *Dr. No*, hvor vi ser Bond i rollen som koldblodig dræber. I øvrigt er den den første i rækken, der ikke deler titel med en Fleming-tekst. Dog er der elementer fra hans tekster: historien om Bonds ven Felix Leiter, der får det ene ben ædt af en haj, er fra bogen *Live and Let Die*, scenerne på casinoet med skurkens pige, Lupe Lamora (Talisa Soto) er fra *Diamonds are Forever*, og skurkens håndlanger, Milton Crest, stammer fra novellen *The Hildebrand Rarity*.

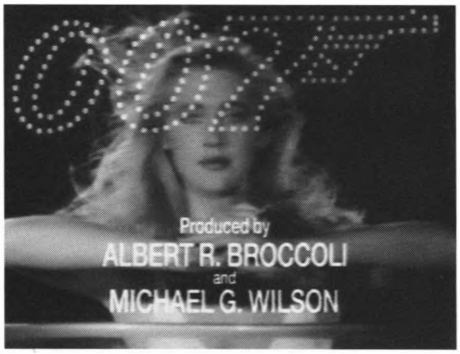
Fra form til formel

Når Bond har kunnet overleve titelrolle-udskiftningerne og de øvrige ændringer, skyldes det udover 'familiesammenholdet' på produktionssiden, at ganske store dele af filmene kører efter en særlig formel, hvis konkrete udfyldning synes relativt uafhængig af, hvem der spiller Bond og af, hvordan historien i øvrigt udspiller sig. Det er også denne formel, der gør det vanskeligt at holde filmene ude fra hinanden. Tro mig, jeg ved det. For filmene er egentlig ens; de er formelfilm. Det er det samme, man ser hver gang, men dog på en ny måde. Her ligger nøglen til filmenes fortsatte succes. Er man først hooked på Bond, forventer man det samme en gang til ... og én gang til. Med variationer. Som John G. Cawelti skriver i bogen 'Adventury, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture' fra 1976: 'Hver formel har sit eget sæt grænser, der bestemmer, hvilke nye og unikke elementer der er mulige, uden den når bristepunktet. Vi kan påpege mindst to særlige kunstneriske evner, som alle gode formel-skribenter i et vist omfang synes at besidde: evnen til at give stereotyper ny vitalitet og egenskaber, der gør det muligt at finde på delvist nye handlinger eller omgivelser, der stadig ligger indenfor formlens grænser'.

Umberto Eco har fat i den samme ide. I 'Fortællestrukturerne hos Ian Fleming' skelner han mellem et antal *grundtræk*, der er med i samtlige Flemings bøger, og nogle *sidetræk*, som 'beriger historien med uforudsete elementer uden dog at ændre det fundamentale mønster'. I en senere tekst, 'Innovation and Repetition: Between Modern and Post-Modern Aesthetics' fra 1985 diskuterer samme Eco begrebet *skema*, hvilket svarer til Caweltis formel. Han bruger Rex Stouts bøger om den fede, orkide-elskende og kvindehadende hjemmedetektiv *Nero Wolfe* og Conan Doyles *Sherlock Holmes*-fortællinger som eksempler, men han kunne lige så godt have brugt Bond. Eco mener, at 'læsningen af en traditionel detektiv-historie forudsætter nydelsen af et skema [...]. Ydermere spiller skribenten på en fortsat serie af konnotationer (fx detektivens og hans umiddelbare 'omgivelsers' særheder) i en sådan grad, at deres genopdukken i hver eneste fortælling er en grundlæggende betingelse for læselysten [...]. Laster, gestus og vaner hos den skildrede karakter gør det muligt for os at genkende en gammel ven. Disse velkendte træk tillader os at 'komme ind' i hændelsen [...]. For at gøre den tiltalende må forfatteren hver gang opfinde en 'ny' forbrydelse og 'nye' bipersoner, men disse detaljer tjener kun til at bekræfte den vedholdenhed, der er over et begrænset repertoire af *topoi* [...]. Bogens tiltrækningskraft [...] ligger i det forhold, at læserne [...] til stadighed, punkt for punkt, opdager dét, de ved i forvejen, og som de ønsker at få at vide en gang til. Det er grunden til, at de har købt bogen. De nyder ikke-fortællingen (hvis altså en fortælling er en udvikling af hændelser, der skulle føre os fra et begyndelses-punkt til et slutpunkt, vi aldrig havde drømt om at nå frem til)'.

Som formel-fiktioner skal Bond-filmene m.a.o. forstås i vekselvirkningen mellem *konstanter* og *variabler*. Sådan er de tænkt, sådan bliver de opfattet, sådan er de. Variablerne er kort fortalt de elementer, der adskiller den ene film fra den anden. Dem har jeg nævnt nogle af i gennemgangene af de enkelte film. Resten må enhver selv forsøge at komme i tanke om. Konstanterne derimod er de elementer, der får filmene til at ligne hinanden. Eco havde fat i flere konstanter, nemlig *skemaet*, der omfatter både handlingsgangen og persongalleriet, og de faste *konnotationer*. Men også fx filmenes afvikling er skematisk: alle har de en signatur, en før-titelsekvens og en titelsekvens, før filmen egentlig begynder; alle lader de bestemte, kendte scener udspille sig og alle slutter de på noget nær samme måde.

Men lad os løse billet og indtage vore



pladser i biografen. Dagens film er den generelle Bond-film, den vi ser hver gang, *Bond Forever.*

Signaturen

Det første, man oplever, når man bivåner forevisningen af en Bond-film, er den billed- og lydmæssige *signatur.* På lydsiden hører vi Monty Normans karakteristiske Bond-tema, der er blevet beskrevet som 'sofistikeret, sexet og insisterende energisk'. På billedsiden ser vi de hoppende cirkler – eller er det nuller, måske – og Bond, der kommer ind fra højre og fyrer pistolen af mod publikum. Signaturens funktion er fundamentalt grænseritualets. Den markerer forskellen mellem det, der lige har været, nemlig dagligverdenen, og det, der kommer, nemlig filmen; men indenfor grænseritualets rammer udfylder signaturen flere funktioner, der alle virker styrende på vor oplevelse af filmen. Signaturen fortæller først og fremmest, at det er – endnu – en *Bond-film*, der kommer. Det kan vi kalde *serie-præsentation.* Dertil kommer, at den sætter genren (krimi, agent) og grundstemningen (action): *genre-præsentation* – og, at den sammenknytter to udtryksplaner, Manden på billedet og musikken, således, at musikken siden kan fungere som ledetema til figuren: *tema-præsentation* –'når man kommer ind i biffen og hører den dér musik, så ved man, at nu sker der noget', som en af mine venner præcist formulerede det. Endelig præsenterer og karakteriserer den titelpersonen. Det var det med det sofistikerede, sexede og insisterende energiske: *karakter-præsentationen.*

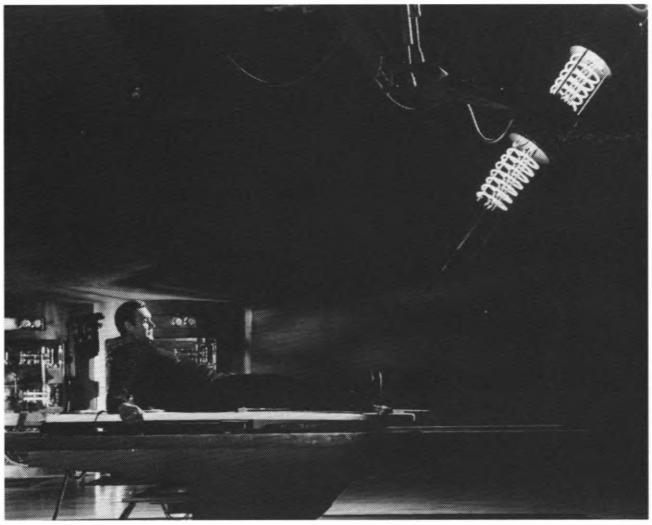
Før-titelsekvensen

Det er m.a.o. slet ikke så lidt, vi ved, inden filmen overhovedet er gået igang. Bond-film går imidlertid aldrig direkte igang. Som en filmisk pendant til Flemings litterærer teknik, der ofte starter in medias res, for først senere at gå tilbage til dengang for en uges tid siden, hvor Bond fik sin mission hjemme i London, følger alle filmene signaturen op med en handlingsmættet *før-titelsekvens.* Her sætter 'produktions-brigaden' alle sejl til for – i en lille, afsluttet sekvens, der kan have, men ikke altid har, relation til hovedhandlingen –, at præsentere det, der efter dens mening er det særlige ved Bond-filmene: action, vold, humor, stunts. En lille privat rundspørge har bekræftet mit indtryk af, at det synes at være en udbredt opfattelse, at før-titelsekvenserne skulle være uden sammenhæng med resten af filmen. Det er imidlertid forkert, for sådan er det kun i fem af filmene.

En af før-titelsekvensernes funktioner er at præsentere Bond som *trickster.* Dette gælder selvfølgelig kun i de 13 tilfælde, hvor Bond overhovedet er med (her medregnet *Never Say Never Again*). Godt nok spiller han – og det er det, der gør filmene sjove – også denne rolle i selve filmen, men kun i slut-sekvensen gør han det lige så intenst som i før-titelsekvensen. En 'trickster' er en 'lurendrejer', en 'svindler', og begrebet bruges oftest om en stereotyp i nordamerikanske indianermyter, men også den europæiske tradition kender typen især fra skæmte-fortællingen og grotesken; Till Eulenspiegel, Rabelais' Gargantua og Grass' Oscar Matzerath fra *Bliktrommen* er tricksterе. Englænderen Joseph Henderson beskriver den indianske myteskikkelse i sin artikel *Ancient Myths and Modern Man* fra 1964: 'Tricksteren er en figur, hvis fysiske appetit dominerer hans opførsel; han har barnets mentalitet. Da han mangler ethvert formål udover opfyldelsen af sine egne primære behov, er han ond, kynisk, ufølsom [...]. Denne figur, der i begyndelsen antager dyrets form bevæger sig fra den ene skælmske bedrift til den næste. Mens han gør det ændrer han sig imidlertid. Til slut begynder han fysisk at ligne en voksen mand'.

Det klassiske eksempel er den herlige indledning til *Goldfinger*; en mørk nat svømmer en måge mod land. Den viser sig at være monteret øverst på Bonds dykkerdragt og tjener derfor kun een funktion, nemlig vitsens. Bond lægger sine ilt-flasker, uskadeliggør et par vagter og lægger plastisk sprængstof over nogle tønder med nitroglycerin. Derefter tager han sit dykkerudstyr af og afslører under det en smoking med hvid jakke. Han sætter en rød nellike i knaphullet og går ind på den lokale natklub, hvor han med stenansigt lytter til den eksplosion, han selv har bragt i stand, modtager lykønskninger fra en derværende medsammensvoren og lover denne, at han nok skal tage afsted med det næste fly. Først har han dog 'some unfinished business to attend to'. Han har nemlig øjet med natklubbens mavedanserinde, som han følger ind i hendes garderobe, hvor hun er ved at tage karbad. Da hun spørger ham, hvorfor han *altid* (kender de hinanden i forvejen – eller har hun mon set en af de to tidligere Bond-film?) går med pistol, svarer han: 'I have a slight inferiority complex'. Bond tager sit skulderhylster af, og i den efterfølgende omfavnelse ser han i hendes øjne genspejlingen af en mand, der nærmer sig med en kølle i hånden løftet til slag. Bond er dog åndsnærværende nok til at dreje rundt og lade pigen tage af for slaget. Den efterfølgende kamp ender med, at køllesvingeren lander i badekarret, hvorfra han er på nippet til at få fat i Bonds pistol. Bond svarer igen ved at kaste en elektrisk ventilator ned i karret, mellem modstanderens ben. Manden stivner og Bond kommenterer: 'Shocking'. Da han er på vej ud af døren, giver pigen lyd fra sig, og mens han tager sin jakke på, fortsætter han: 'Positively shocking'. Her har vi humor, action, sex, slagsmål, retfærdigheden, der sker fyldest, den kølige, excessive og velklædte Bond, og vi har tunget i kinden: det her er godt nok en agent-action film, men 'vi laver lidt sjov med det'. Men vi har også tricksteren Bond: det er pointen med mågen på dykkerdragten, med smokingen under den, med nelliken i knaphullet og med de lakoniske bemærkninger, han fyrer af. At han samtidig nærer en 'fysisk appetit' og er 'ond, kynisk og ufølsom', viser hans behandling af kvinden.

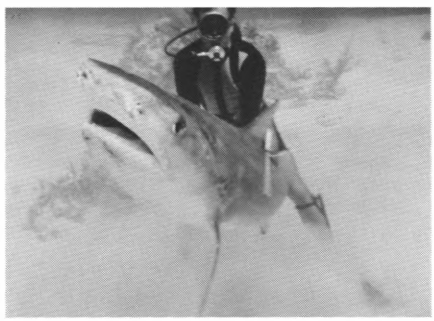
Tricksteren stikker også hovedet frem i de spektakulære måder, hvorpå Bond i andre før-titelsekvenser undslipper skurken: den raket, han spænder på ryg-



gen i *Thunderball*, faldskærmen med Union Jack i *The Spy Who Loved Me*, mini-jetflyet i *Octopussy*, fx. Det samme gør den i hans måde at fange skurke på: han hælder Blofeld, der er lænket til en rullestol, ned i en skorsten i *For Your Eyes Only* og lægger med ordene 'Let's go fishing' en stålwire om roret på Sanchez' privatfly i *License to Kill*. At Bond faktisk opfylder andet end sine egne 'primære behov' ved at være på mission, på arbejde, kunne tale for det modsatte, men husker man, hvor ofte han udsætter sit arbejde for at kurtisere – og det, der er værre – en smuk kvinde, falder tricksteren på plads igen: i før-titelsekvensen til *The Living Daylights* fx lander Bond til slut på en luksus-yacht og flår den trådløse telefon ud af hånden på den ensomme kvinde, der ligger på soldækket. Han ringer M op og fortæller, at han vil aflægge rapport en time senere. Men med et blik på kvinden ombestemmer han sig og siger så: 'Better make that two'.

Titel-sekvensen

Næste trin er titel-sekvensen: hvem er med, hvem har lavet filmen m.v. Karakteristisk for Bond-filmene er, at denne sekvens visuelt altid er animeret design (af Maurice Binder), og at den ledsages af en titel-sang, der altid – med undtagelse af *Dr. No* – synges og/eller spilles af en kendt kunstner, hvilket – som så meget andet med Bond – peger på filmenes multimediale varekarakter: film- og pladeselskaber, musik-, bog- og tegneserieforlag søger alle – sammen med forskellige, i dag mindre talrige, følgeindustrier – at slå mønt på Bond. Da Bond-bølgen toppede kunne man købe alskens Bond-rekvisitter: legetøjsbiler, -pistoler, -bolde og -dukker, selvfølgelig; men også parfumer, beklædning, fanblade og nogle af Q's opfindelser: kufferten fra *From Russia With Love* fx. De



Til lands, til vands og i luften: Connery i Goldfinger og Never Say Never Again, og Moore i Octopussy.

mærkevarer, Bond brugte (Rolex ure, Martini og Vodka ...) solgte mere end før. Det mest ekstravagante var, at man til sin bil kunne købe et stykke selvklæbende plastic-film med bond'ske skudhuller! Det er selvfølgelig det rene ingenting i tider, hvor indtægterne ved rekvisit-salget til *Batman* er større end billetindtægterne. Men i de dage var det højst usædvanligt.

Sekvensens visuelle side er stærkt koloreret. Man ser først og fremmest silhouetter af nøgne kvindekroppe, der bevæger sig. Men ofte potenseres disse visualiserede striptease-variationer over maskuline drømmebilleder med silhouetter af Bond og hans pistol, der bemestrer kvinderne. Humoren, den ironiske afstand, der også var at finde i før-titelsekvensen, er væk. Tilbage er en æstetiseret udformning af de mest elementære mandedrømme. Det understreges af titelsangenes oftest aggressivt pågående arrangementer; de titelsange, der med deres kalkulerede hit-kvaliteter uløseligt er knyttet til Bond-formlen.

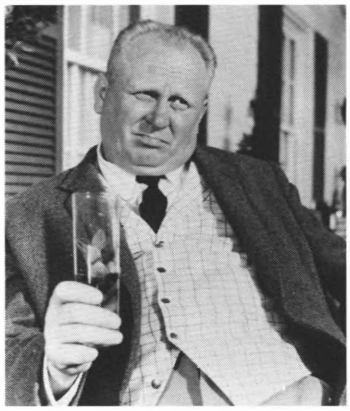
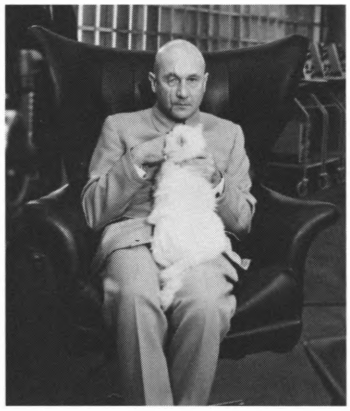
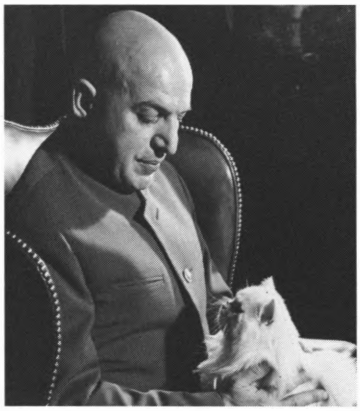
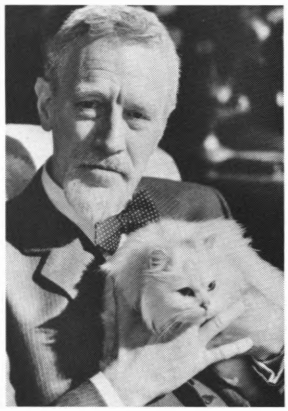
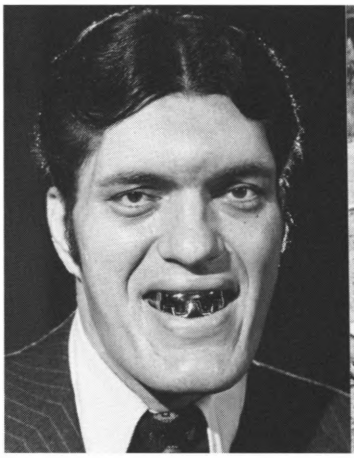
I *Dr. No* introduceres det tema, der siden skulle blive tæt forbundet til signaturen, og som meget ofte bruges i filmenes løb som et musikalsk tegn for Bond: spiller underlægningsmusikken dét tema, kan man være sikker på, at nu skal Bond i fysisk aktion. Temaet er blevet synonymt med action-film og med de særlige karaktertræk, der kendetegner Bond. Det fremgår bl.a. af, at netop Bond-temaet bliver brugt af den københavnske lokal-TV-station, *Kanalen*, når det annonceres, at nu kommer der spillefilm, og af at en af mine venner (det er ikke ham fra før) har et Bond-bånd i kasetteafspilleren i sin bil. Det spiller han hver morgen på vej til arbejde, for så føler han sig, som han siger, 'loadet med selvtillid de første fem minutter'.

Da først Monty Normans tema (eller er det John Barrys? Sekundærlitteraturen – og selv John Barry – er i tvivl) var slået fast som seriens musikalske grundtegn, begyndte man med sangsolisterne; kendtest er nok stadig Shirley Basseys *Goldfinger*, men også Tom Jones' *Thunderball*, Paul McCartney og Wings' *Live and Let Die*, Duran Durans *A View to a Kill* og Gladys Knights *License to Kill* påkalder sig opmærksomhed for deres evne til at opfylde titelmusikkens funktion.

Efter disse tre formel-elementer, signaturen, før-titelsekvensen og titelsekvensen, kan filmen endelig tage sin begyndelse. Men det er faktisk ikke så lidt, tilskueren har fået at vide, uden at have set filmen selv – og næsten uden at have behøvet at se den. For formler var jo karakteristiske ved, at de fortalte det samme hver gang, blot på en ny måde. I Bond-filmenes tilfælde ligger det nye i de første tre formel-elementer i deres evne til altid at være på højde med det sidste nye.

Filmen

I selve den generelle Bond-film, vi sidder og ser, er det værd at lægge mærke til, at persongalleriet og de konnotationer, der knytter sig til det, minder om noget, man har set før. Det har med rette fået nogle til at se filmene som moder-

Et udvalg af skurke: Gert Frobe i Goldfinger, Donald Pleasence i You Only Live Twice, Telly Savales i On Her Majesty's, Max von Sydow i Never Say Never Again – og Richard Kiel i The Spy Who Loved Me, Robert Shaw i From Russia, damen (Jan Williams) er blot til lyst.

ne eventyr. Legenden om Sankt Georg – eller Sankt Jørgen som han heder på dansk – og Dragen er blevet nævnt som model, hvilket ikke kan undre. Fleming selv var udmærket klar over den reference, og det er bøgernes Bond også. Han refererer et par steder selv til historien om den kække ridder, der dræbte en drage, som havde en kvinde i sin vold. Mange af skurkene bringer tilmed drage-konnotationen åbent frem: Hugo *Drax* fra *Moonraker* er qua sit navn det mest eksplicitte eksempel.

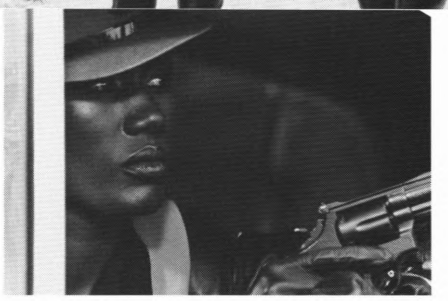
Bond selv er den evige ungkarl med de gode manerer, der ulasteligt festklædt klarer sig i enhver nok så umulig situation. Han er – som resten af den faste stok – en gammel ven, vi genkender på hans særheder. Vi forventer fx af ham, at han på et eller andet tidspunkt skal have en Vodka-Martini, 'shaken, not stirred', at han bedårer kvinder ved sin blotte tilstedeværelse, og at han altid har en rap replik på læben. Det er vigtigt at huske, at Bond er en statsansat embedsmand. Det betyder, at han har en overordnet. Han hedder M og svarer til Kongen i eventyrenes og Faderen i psykoanalysens verden. Bonds chef har selv overordnede, nemlig forsvarsministeren og i sidste ende premierministeren. Bond har også et antal hjælpere: en mand, der forsyner ham med teknologisk isenkram: Q; en søster- eller moderlig kvinde, der ordner det praktiske for ham, og som er urolig for ham: Miss Moneypenny; og endelig nogle, der hjælper ham i marken: det er ofte CIA-manden Felix Leiter og af og til den smilende godmodige, men rævesnu, sovjetiske general Gogol. På Bonds side er persongalleriet relativt fast, helt op på skuespillerniveau.

På skurkens side sker der udskiftninger på skuespillerniveau, men strukturen er fast. Den spejler strukturen på heltens side med den afgørende forskel, at ærkeskurken ikke, sådan som M, har nogen over sig. Derfor forsøger han – og det er vel at mærke altid ham, der sætter handlingen igang ved sine skurkestreger – af og til, med Drax *(Moonraker)* og Stromberg *(The Spy Who Loved Me)* som ekstravagante eksempler, at tiltage sig guddommens demiurgiske kraft. Skurkene i de forskellige film ligner hinanden en del. De lider i varierende omfang af patologisk storhedsvanvid, er svimlende velhavende og har gjort sig til herrer over den mest avancerede teknologi. De er aldrig englændere, men ofte af tysk, slavisk eller sydeuropæisk afstamning, så Bonds England bliver truet udefra. De er meget ofte kønsløse mænd, hvorfor de ikke holder af kvinder, men af forskellige dyr (Dr. No's fisk, Goldfingers heste, Blofelds kat, Drax' hunde, Sanchez' leguan, fx). De er mesterlige planlæggere, men behersker ikke improvisationen. Dette i modsætning til Bond, der som professionel både kan planlægge og improvisere – og også i modsætning til kvinden der som amatør kun kan improvisere.

I sin tjeneste har ærkeskurken nogle oftest anonyme videnskabsmænd, der korrellerer med Q. Han har nogle handlekraftige levemænd og -kvinder (som Largo i *Thunderball* og *Never Say Never Again* og Milton Crest i *License to Kill*), der modsvarer den Bond, der også har visse kvaliteter til fælles med skurkens professionelle slagsbrødre og dræbere (som Red Grant i *From Russia*, Odd Job i *Goldfinger*, Jaws i *The Spy Who Loved Me* og *Moonraker* og Nick Nack i *The Man With the Golden Gun*). Endelig har han en femme fatale. Det er ofte hende, der er Bond-pigen, der enten arbejder under tvang, eller fordi hun er blevet manipuleret til det, og som er skurkesidens modstykke til Miss Moneypenny. Typisk vinder Bond først over skurken i spil, charmerer så kvinden til at hjælpe sig, banker siden gorillaerne og levemændene og står til sidst ansigt til ansigt med skurken selv. Ofte er det sådan, at han efter den afgørende kamp mod skurken lige skal møde den trofaste gorilla een gang til. Sådan er det fx i *Diamonds are Forever* og i *The Spy Who Loved Me*, hvor de loyale gorillaer, hhv. Mr. Kidd/Mr. Wint og Tee Hee slår et sidste, håbløst slag for en tabt sag.

Skelettet

Skærer man helt ind til benet og fjerner alle overfladiske forskelle, fungerer disse personer hver gang i den samme, enkle fortælling: Skurken iværksætter nogle rænker, der i værste fald truer civilisationens fremtid. Secret Service sender



Og pigerne: Daniela Bianchi i From Russia, Caroline Munro i The Spy Who Loved Me – forklædningen afslører hhv. jakkesæt og bh hos hhv. David Niven og Barbara Bouchet (som Moneypennys datter) i Casino Royale – samt Grace Jones i A View To a Kill.

Bond ud for at uskadeliggøre skurken. Efter at have mødt kvinden og kæmpet mod skurkens hjælpere, falder Bond i skurkens hænder. Han undslipper sammen med kvinden, fuldfører sin opgave og modtager ros hjemmefra. Han finder dog større behag i den 'ros', han i slutscenen modtager fra kvinden.

Undervejs gennem denne formel-fortælling optræder Bond i nogle formelscener, der alle stort set er med hver gang. Vi har således hans påtagede flirt med Miss Moneypenny i Ms forkontor – uanset om det er i London, eller om det er ude i felten –, Ms briefing til Bond i løbet af hvilken Bond ofte får lejlighed til at demonstrere en ekspertise, der overrasker og irriterer hans mangeårige chef. Når Bond efter at have fået sin mission er på vej ud gennem Moneypenny's forkontor, har hun tit en lille, intim replik til sin James, men M lytter gerne med på samtaleanlægget og sender brysk Bond afsted. Det er ofte på Ms kontor, Q får lejlighed til at demonstrere sine sidste nye opfindelser. De tekniske dimser – ombyggede ure, lightere, you name it ... –, der skal vise sig at redde Bond, når han kommer i knibe senere hen. Bond kommer en gang imellem, når dimserne ikke har lommeformat, ned på Qs værksted, og af til sker det, at Q rejser ud til Bonds aktionsfelt for dér at forsyne ham med det nødvendige isenkram.

Bonds første møde med Kvinden ledsages for det meste af hans nok berømteste bemærkning: 'My name is Bond, James Bond', hvorimod hans første møde med Skurken eller dennes repræsentant ikke sjældent former sig som et spil, hvor Bond dels vinder over skurken og dermed tirrer ham, og dels afslører overfor ham, at han, tricksteren Bond, udmærket ved, hvad skurken er i gang med. Fra dette sted i fortællingen er Bond ikke mere hemmelig for skurken, hvilket betyder, at Bond stort set aldrig kommer uset ind på skurken ejendom. Uanset hvor snilde metoder, han tager i anvendelse for at skjule sin 'hemmelige' ankomst, mødes han næsten altid med et 'Welcome, Mr. Bond' eller et 'You are expected'. Af andre formelscener må nævnes middagen hos skurken, hvor denne, fordi han nu tror sig usårlig, fortæller Bond om formålet med sin skurkestreg og i øvrigt informerer sin gæst om, at han godt kan opgive ethvert håb om flugt.

Af afgørende betydning for Bond-figurens position i den almindelige bevidsthed er filmenes slutninger. Som i ethvert eventyr og enhver klassisk Hollywood-film får han 'prinsessen' til slut. Men hvor eventyret formæler helten og prinsessen, nøjes filmene med endnu engang at lade trickster-Bonds appetit på livet få sit. Bond bliver derfor ikke gift til slut, men hengiver sig til mere kødelige fornøjelser – samtidig med at han lader hånt om den ærefulde taksigelse, der søges overbragt ham hjemmefra.

Fra præ til post

Det er karakteristisk for Bond-filmene, at de ikke blot snakker med hinanden, for såvidt de ligner hinanden. De fører også en anden form for *intertekstuel dialog*, når de lader ekkoer fra tidligere film genlyde i de senere. Umberto Eco har i *Innovation and Repetition* (1985) karakteriseret denne diaglog-form som en 'procedure, der er typisk for den postmoderne fortælling', og han mener, at den 'på det seneste er meget brugt på massekommunikationens område: den vedrører det ironiske citat af det allerede kendte'. Lad mig tage Eco på ordet og se på, hvordan Bond er postmoderne.

Det startede faktisk allerede i 1969. George Lazenby var ny i rollen. Han var i før-titelsekvensen så uheldig, at den pige, for hvis skyld han havde gennembanket tre gorillaer, stak af fra ham. Det ville aldrig være sket for Sean Connery, så Lazenby kommenterer, direkte henvendt til kameraet: 'This never happened to the other fellow'. Bond-filmenes tendens til at snakke med sig selv – og med andre film – blev dog mere udtalt senere. Den toppede i *Octopussy*, men også i fx *The Spy Who Loved Me* (1977), *Moonraker* (1979) og *A View to A Kill* (1985) er der eksempler på intertekstuel dialog.

I *The Spy* skal den russiske agent 'Triple X', alias Anya Amasova, kaldes til møde hos sin chef, General Gogol. Hun ligger i sengen med sin kæreste, der også er agent, da et smykkeskrin på natbordet giver sig til at spille de første fire toner af Maurice Jarres 'Lara's Theme' ('Somewhere My Love') fra David Leans 1965-filmatisering af Boris Pasternaks *Dr. Zivago* fra 1957. Bogen var dengang forbudt i Sovjet (og er mig bekendt stadig ikke udkommet i sin fulde længde), og man havde ovenikøbet tvunget dens forfatter til at takke nej til den litterære Nobel-pris, han var indstillet til i 1958. At Bond-filmen knyttede en så forkætret romans filmmusikalske ledetema til den sovjetiske efterretningstjeneste var naturligvis en politisk provokation. Men det var også en intertekstuel vits.

Det samme var navnet på den ene af

Connery med Daniela Bianchi i From Russia; Moore med Corinne Clery i Moonraker.

skurkens hjælpere. Få år efter Steven Spielbergs kæmpesucces med *Jaws* (1975) valgte Bond-teamet at kalde kæmpen med stålgebisset for netop 'Jaws'. Den bidende gorilla optrådte igen i *Moonraker*, der i en tid, hvor Bond-filmene var blevet trend-imitatorer, snarere end trend-sættere, var Bond-brigadens svar på kassesuccesser som de Lucas-producerede Stjernekrigs-film og Spielbergs *Nærkontakt af 3. grad* (1977). Både fordi den faktisk handlede om og foregik i det ydre rum, og fordi den med få, elegante midler ironisk citerede det allerede kendte. Da Bond til at begynde med inviteres på fasan-jagt af skurken, Hugo Drax, spiller jagthornet de første tre toner af Richard Strauss' ouverture til tonedigtet *Also Sprach Zarathustra*, som Stanley Kubricks *Rumrejsen år 2001* elleve år tidligere havde gjort til verdensrummets melodi par excellence. Senere i filmen, da Bond skal ind ad en dør, hvis lås er et melodi-tastatur, har vi et nyt citat. For hvilken melodi skal man spille for at komme ind i Drax' rumfartslaboratorium? Naturligvis John Williams' rumskibstema fra *Nærkontakt*. Den samme musikalske leg kommer til udtryk i indledningen til *A View to a Kill*, hvor Bond stikker af fra halvdelen af den røde hær bl.a. ved at ski-surfe ned ad sibiriske ismasser til tonerne af en af surf-klassikerne, Beach Boys' 'California Girls': 'I wish they all could be California Girls'!

Det er imidlertid *Octopussy*, der giver os de fleste eksempler på massekulturel, intertekstuel dialog. Denne film snakker en del med *Goldfinger* og i en enkelt sekvens tager den i rækkefølge den første Indiana Jones-film, John Hustons *The African Queen* og Tarzan. Da Bond i *Goldfinger* har besejret titelpersonen i golf ved at bytte om på golfkuglerne, kan 007 sin vane tro ikke dy sig for at afsløre, at han har snydt. Han kaster derfor den rigtige golfkugle til Goldfinger's tjener, Odd Job, med ordene; 'I believe this is yours'. Odd Job knuser kuglen med een hånd. I *Octopussy* afslører Bond, at skurken, Kamal Khan, bruger falske terninger i en spil back-gammon. Khans tjener, Gobinda, knuser for øjnene af Bond terningerne med en hånd. Der er endnu et ironisk citat fra det allerede kendte, in casu *Goldfinger*. Jeg har nævnt, at Bond i før-titelsekvensen til den gamle film var 'forklædt som måge'. I *Octopussy* skal han inspicere det flydende palads, hvor titelpersonen og hendes kvinder hører hjemme. Man ser så en krokodille svømme mod paladset, men ... det er selvfølgelig bare Bond, der har iført sig denne reptile forklædning.

Umiddelbart inden er han undsluppet fra Kamal Khans palads. Khan sætter efter Bond 'til elefant', og de oplevelser, Bond har – på et tidspunkt i filmen, hvor alle ved, det aldrig går helt galt – trækker tæt på intertekstualiteten. Han møder – som Indiana Jones – edderkopper og slanger, slynger sig i lianer, mens han udstøder Tarzans omhyggeligt konstruerede sejrsbrøl, og han falder i en sump og sinkes i flugten af igler, han som en anden Bogart må pille af. Disse intertekstuelle referencer tager brodden ud af forfølgelsesscenen, der forvandler sig til en vits; en vits, der vel at mærke kun fungerer, hvis publikum er sig intertekstualiteten bevidst.

Fra form til indhold

Jeg har lagt megen vægt på Bond-filmenes formelkarakter, på det, der er det *samme* hver gang. Det betyder, at det, der adskiller hin enkelte film fra de øvrige, er gledet i baggrunden. Derved har også udviklingen i serien fået en stedmoderlig behandling: kvinde- og fjendebilledets, teknologiens og selve Bond-figurens historisk bestemte ændringer er trådt i baggrunden. De kunne nok ellers være værd at beskæftige sig med, for de ville kunne sige noget om massepublikummets historisk variable og specifikke ideologiske præferencer indenfor de rammer, formlen sætter. Jeg vil nøjes med at karakterisere den generelle ideologi i – og bag – filmene som kynisk og opportunistisk. *Kynisk* er den – sådan som Eco i 1965 skrev om Fleming – fordi den i sin fremstilling af fx kvinden eller skurken aldrig bevæger sig 'udover det almindelige menneskes milde chauvinisme'. Filmene forsøger derfor egentlig 'blot' at overtale os til det, vi synes i forvejen: 'for at kunne frembringe et troværdigt ræsonnement må [filmens retorik] bygge på *endoxa*, det vil sige på de holdninger som de fleste mennesker deler'. Og det er virkelig de fleste mennesker. Pressematerialet til *License to Kill* hævder, at 'mere end halvdelen af verdens befolkning – i alt næsten 2 milliarder mennesker – har set en James Bond film'.

Opportunistisk er den, fordi den altid har formået at være med på noderne. Til at begynde med lidt foran dem – Bond som trend-sætter – senere lidt efter dem – Bond som trend-imitator. Det gælder *temaerne* (atomtruslen, udforskningen af rummet, energikrisen, computer-verdenen, afghanistan-krigen, narkohandelen) og *hændelser* fra de enkelte produktioners samtid. Når Bond fx i Dr. No's underjordiske sal studser foran et maleri, skyldes det, at det – Goyas portræt af Hertugen af Wellington – netop var blevet stjålet. Den samme aktualitet finder udtryk i *Thunderball*, hvor det fremgår, at Blofelds organisation SPECTRE har ydet ekspertbi-

Connery og Mie Hama i You Only Live Twice.

stand til holdet bag det store, engelske togrøveri. Det gælder yderligere de *tekniske præstationer, kvindebilledet, forholdet mellem kønnene*; og det gælder også *temasangene*, og *de genrer*, den enkelte film med 70'ernes rumfilm som de tydeligste eksempler lægger sig op ad.

Man kan naturligvis sige om enhver film, der bliver produceret for at give det største mulige overskud, at den er kynisk og opportunistisk. Men Bond-serien sætter på enestående måde kynismen og opportunismen i relief, fordi den med et aldrig svigtende, økonomisk held, har eksisteret så længe. Derfor kan serien mere end andre film-produkter fungere som et ideologisk udstillingsvindue for de nu 27 år, i hvilke Bond har været et skiftende tidstegn, en mobil signifiant, som Bennett og Woolacott kaldte ham.

Det er en af årsagerne til hans idelige succes. En anden ligger naturligvis i formlen, der hos publikum verden over har skabt en slags kærlig afhængighed: vi ved så nogenlunde, hvad vi får, når der står Bond på plakaten. Bonds massepublikum synes køns-, alders- og uddannelsesmæssigt at være meget differentieret. Mange har i tidens løb argumenteret for, at denne publikums-differentiering finder sin årsag i filmenes flerstemmighed: de taler med flere stemmer og dermed til flere publikumsgrupper på een gang. Fleming var den første til at påpege disse differencer. Han skrev allerede i 1957 til CBS: 'Ordinærudgaverne af mine bøger er skrevet til og appellerer først og fremmest til en 'A'-læsergruppe, men de er alle blevet genudgivet som billigbøger både i England og Amerika, og det ser ud til, at både 'B'- og 'C'-klasserne finder dem ligeså læseværdige, skønt man kunne have troet, at det sofistikerede, der er over baggrunden og detaljerne, ville ligge udenfor deres erfaringsverden og være delvis uforståelig'.

'A'-læsergruppen var den litterære byintelligentsia, mens B- og C-læserne var kiosklitteraturens mindre uddannede kunder. De første kunne mene sig på højde med Bond, kunne se formlen og de litterære allusioner, der bl.a. stilmæssigt i de minutiøse, handlingsfremmede beskrivelser (22 sider er mange for et

golfspil i en action-roman) lagde sig op ad den nye franske roman, mens de øvrige kunne nyde Flemings effektive fortællinger. Umberto Eco var inde på det samme i sin 1965-artikel, hvor han mente, at bøgerne var skrevet med to typer læsere for øje: 'dem, der vil tage dem som den skinbarlige sandhed og dem, der vil vide at smile ad den', de almindelige og de sofistikerede læsere. Jeg kan dårligt se andet, end at det samme er tilfældet med filmene, der tilmed formår at få kvinder til at se mandefilm. Det er normalt nok, at tilskuerens identifikation med fiktionsfilmens personer, deres handlinger og lidelser, er uafhængige af vedkommendes biologiske køn. Det er dog påfaldende, at Bond-filmene, der trækker på litterære og filmiske forventninger, mandlige tilskuere traditionelt nærer, og som sandt for dyden ikke ligefrem er de sidste til at fremhæve fx det til enhver tid fremherskende kvindelige skønhedsideal, ikke kun tiltrækker mandlige tilskuere. Det er det, Tony Bennett og Janet Woolacott kalder det falliske blik. Men der er også i bondfilmene plads til andre litterære og filmiske forventninger; nemlig til dem, der trækker på den romantiske kærlighedsfortælling, som kvinder traditionelt nærer en forkærlighed for. Her sker det ofte som i Bond-filmene, at kvinden griber frelsende ind overfor den mandlige helt, der måske ovenikøbet bærer på en tung hemmelighed.

Lægger man til alt dette Bond-formlen med dens elementære, mytiske kraft og dens rare, moro-vækkende genkendelighed har man om ikke alle, så dog nogle vigtige brikker til forståelsen af, hvorfor filmens Bond tilsyneladende er udødelig. Ligesom mindet om hans navnebror, ornitologen.

Bond-filmografi

I filmografien anføres originaltitel, dansk titel, premiereår, instruktør og medvirkende (B for Bond, S for Skurken og P for Pigen). Desuden temasangens solist (So) og i de tilfælde, den ikke deler navn med filmen, dens titel.

Dr. No (Agent 007 – Mission Drab) 1962, Terence Young. B: Sean Connery, S: Joseph Wisemann, P: Ursula Andress. 'The James Bond Theme' (instrumental). *Den med Ursula Andress i bikini.*

From Russia With Love (Agent 007 jages) 1963, Terence Young. B: Sean Connery, S: Lotte Lenya, P: Daniela Bianchi. So: Matt Monro. *Den med periskopet i ambassaden.*

Goldfinger (Agent 007 contra Goldfinger) 1964, Guy Hamilton. B: Sean Connery, S: Gert Frobe, P: Honor Blackman. So: Shirley Bassey. *Den med pigen i guld.*

Thunderball (Agent 007 i ilden) 1965, Terence Young. B: Sean Connery, S: Adolfo Celi, P: Claudine Auger. So: Tom Jones. *Den med frømændene.*

You Only Live Twice (Agent 007 – Du lever kun to gange) 1966, Lewis Gilbert. B: Sean Connery, S: Donald Pleasence, P: Mie Hama. So: Nancy Sinatra. *Den med Japan.*

Casino Royale (...) 1967. John Huston, Kenneth Hughes, Robert Parish, Val Guest, Joseph McGrath. B: David Niven, S: Orson Welles, Woody Allen. P: Joanna Pettet. So: Dusty Springfield: 'The Look of Love'. *Den, hvor kavaleriet kommer til undsætning.*

On Her Majesty's Secret Service (Agent 007 i Hendes Majestæts Hemmelige Tjeneste) 1969, Peter Hunt. B: George Lazenby, S: Telly Savales, P: Diana Rigg. So: Louis Armstrong: 'We have all the Time in the World'. *Den med den 'forkerte' Bond.*

Diamonds Are Forever (Diamanter varer evigt) 1971, Guy Hamilton. B: Sean Connery, S: Charles Gray, P: Jill St. John. So: Shirley Bassey. *Den, hvor Bond 'kremeres'.*

Live and Let Die (Lev og lad dø) 1973, Guy Hamilton. B: Roger Moore, S: Yaphett Kotto, P: Jane Seymour. So: Paul McCartney & Wings. *Den med tarot-kortene.*

The Man With the Golden Gun (Manden med den gyldne pistol) 1974, Guy Hamilton. B: Roger Moore, S: Christopher Lee, P: Britt Ekland. So: Lulu. *Den med de tre brystvorter.*

The Spy Who Loved Me (Spionen der elskede mig) 1977, Lewis Gilbert. B: Roger Moore, S: Curt Jürgens, P: Barbara Bach. So: Carly Simon. T: 'Nobody Does it Better'. *Den, hvor Bond-bilen kører rundt under vandet.*

Moonraker (...) 1979, Lewis Gilbert, B: Roger Moore, S: Michael Lonsdale, P: Lois Chiles. So: Shirley Bassey. *Den, hvor Bond er ude i rummet.*

For Your Eyes Only (Agent 007 – Strengt fortroligt) 1981, John Glen. B: Roger Moore, S: Julian Glover, P: Carole Bouquet. So: Sheena Eaton. *Den med 2CV-biljagten.*

Octopussy (...) 1983, John Glen. B: Roger Moore, S: Louis Jourdan, Steven Berkoff, P: Maud Adams. So: Rita Coolidge: 'All time High'. *Den med kvindeborgen.*

Never Say Never Again (...) USA 1983, Irving Kershner. B: Sean Connery, S: Max von Sydow, Klaus Maria Brandauer, Barbara Carrera, P: Kim Basinger. So: Lani Hall. *Den med den gamle Sean Connery.*

A View to a Kill (Agent 007 i skudlinjen) 1985, John Glen. B: Roger Moore, S: Christopher Walken, Grace Jones, P: Tanya Roberts. So: Duran Duran. *Den med Grace Jones.*

The Living Daylights (Spioner dør ved daggry) 1987, John Glen. B: Timothy Dalton, S: Joe Don Baker, Jeroen Krabbé, P: Miriam d'Abo. So: *a-ha. Den med celloen.*

License to Kill (...) 1989, John Glen. B: Timothy Dalton, S: Robert Davi, P:Carey Lowell, Talisa Soto. So: Gladys Knight. *Den, hvor Bond fratages sin 'license to kill'.*

Skrækfilmen
– er vor sidste protestfilm

af Steen Schapiro

Skrækfilmen har den tvivlsomme ære at være den mindst respekterede filmgenre, næst efter pornofilmen. Dette på trods af, at skrækfilmen er den eneste filmgenre, ja, en af de få grene af moderne kultur, som er i stadig nyskabende og eksperimenterende udvikling, både etisk og æstetisk, og som giver alternativer til den måde vi lever på. Den frigør vore undertrykte følelser, viser det vi frygter, formulerer det vi drømmer. Skrækfilmen er underbevidsthedens protestfilm!

Dét er ihvertfald en del af tankerne bag en ny bølge af filmkritik, med blandt andre Robin Wood som foregangsmand. I denne artikel vil jeg, udfra disse teorier, give en introduktion til skrækfilmen; dens udvikling og moral, både udfra sociologiske, psykologiske og filmiske aspekter, og ende med en beskrivelse af den moderne skrækfilms situation og indhold.

Men det bliver selvfølgelig en både forenklet og overfladisk gennemgang; der kunne skrives mange bøger om de perspektiver der berøres. Problemerne med at skrive om skrækfilm i Danmark kommer også af, at vi ikke har nogen tradition for at se disse film: DR har aldrig vist dem, heller ikke de gamle (TV2s filmindkøb virker næsten revolutionerende), og biograferne viser kun et tilfældigt udpluk af de mest kommercielle nye. Derfor bliver det svært for andre end et hårdtarbejdende videopublikum at få mulighed for at nyde/respektere/forstå filmene, på trods af de mange store talenter der har arbejdet indenfor genren, og de nye der er kommet til.

Men skrækfilm har jo også altid været en ubehagelig sag. Dens funktion er på een gang meget simpel og meget indviklet: at formulere vore mareridt.

Hvorfor ringeagter vi dette? Hvad ville kunst være uden mareridtet, uden formulering af den frygt og de undertrykte seksuelle og aggressive følelser, vi alle går rundt med? Er det ikke hvad de største filmkunstnere, såsom Bunuel, Bergman eller Fellini, har brugt deres liv på? Hvad ville maleriet være uden en Goya, en Munch, en Van Gogh eller en Picasso? Og er de film og det filmsprog, som kan formulere disse underbevidsthedens advarsler måske ikke de mest spændende? Er det ikke udfra dem, vi kan lære mest om vort samfund, vor psyke og vor udvikling?

Vore skrækkelige myter

Engelskprofessoren James B Twitchells bog 'Dreadful Pleasures' tager som sit udgangspunkt, at skrækfilmen er en direkte efterkommer af de traditionelle folkeeventyr og myter. Han sporer de populære monstre via den gotiske roman tilbage til middelalderens legender, og ser på udviklingen af 'Horror Art'; fra oldtidens hulemalerier frem til *Eraserhead*. Han analyserer dernæst mytens traditionelle funktion: at dramatisere hvem og hvad vi er, at advare os imod hvad vi kan blive (angrebet af), hvis vi ikke følger samfundets normer (og undertrykker f.eks. ødipale og incestuøse mekanismer); og, selvfølgelig, at formulere den skræk, lyst, usikkerhed og aggression vi alle bærer med os. Disse fabler er en del af vores traditionelle sociali-

Monstret som indre frelser/martyr – 1933s King Kong var animeret af Willis O'Brien. T.v. Samantha Eggars frustrationer føder monsterbørn i Cronenbergs The Brood (79).

sation; de hjælper os til at danne moral og etik, og til at begribe vores seksuelle identitet: 'Like the fairy tales that prepare the child for the anxieties of separation, modern horror myths prepare the teenager for the anxieties of reproduction.' (s. 7).

Twitchell analyserer så udviklingen af tre monsterlegender, og fortolker dem, først og fremmest udfra Freuds incestteorier. Bogen illustrerer strålende, at skrækfilmen og dens popularitet er en efterkommer af vore traditionelle myter og eventyr, og at de tiltrækker os, og især unge, fordi de indeholder fortællinger om os selv og vores undertrykte drifter. Det vil altså sige, at skrækmyternes nuværende form og indhold således både må afspejle og informere os om samfundets nuværende kulturelle situation. Idag *har* tv'et og biografer faktisk overtaget den traditionelle familieoverlevering af fabler om bl a moral og seksualitet. Ikoner er blevet erstattet af pop-stjerner, legender er blevet til amerikanske tv-serier, og børneeventyret henvist til video'en hjemme i betonblokkenes stuer.

Skrækfilmen har, i enhver analyse, to vigtige hovedfigurer: mennesket og monstret. Det være sig så familien og kæmpeedderkopperne; Dr Jekyll og Mr Hyde, eller – i sidste ende – normaliteten og angrebet på den. Der er forskellige forhold mellem disse to faktorer, men som jeg vil vise, er der nogle basale, væsentlige træk i deres forhold, som gør skrækfilmen så spændende.

Siden de ældgamle myter, vore eventyrsagn og op gennem skrækfilmhistorien, har monstret nemlig oftest fungeret som et spejlbillede af mennesket. Monstret bliver til en skyggeside, et barn eller et oprørsk alternativ, og repræsenterer ofte de sider mennesket har undertrykt, og som det må konfronteres med, før det kan finde helhed og lykke. Monstret er jo sjældent helt usympatisk; det er tit både tiltrækkende og kært. Og nærlæser man filmenes handlingsstrukturer, bliver det tydeligt, hvordan de to figurers situationer oftest udvikler sig i parallelle bevægelser, og udfordres i samme grad.

En af de absolutte klassikere, *King Kong* (fra 1933) illustrerer dette. Monstrets spontane udbrud stilles i konstant kontrast til filmmageren Denhams hæmmede følelseskulde og seksuelle inaktivitet. Denham, som er det tredie hjul i kærlighedsaffæren mellem Bruce Cabot og Fay Wray, søger ind i mørkets hjerte, og (gen-)finder bæstet, dyret som uhæmmet viser, kræver og behøver kærlighed. I *Frankenstein* (1932-udgaven) skaber titelfiguren et kunstigt væsen, som modarbejder/destruerer de kræfter, der er ved at gøre forskeren til en del af det normale samfund (brylluppet, respekten, familien, barnet). Monstret er et (uægte, unaturligt) barn i Victor Frankenstein, som spontant, intimt og oprigtigt søger kærlighed, fred og idyl, men som hverken kan eller vil bindes, ydmyges, kompromitteres osv. Byens befolkning destruerer det.

Og tilsvarende angriber fuglene i Hitchcocks film stærkere, jo stærkere familiens interne spændringer og især moderens frustrationer bliver. Mennesket og monstret står altså i et evigt reflekterende forhold til hinanden. Og det er i dette forhold at filmenes bølger, deres moral og budskab kan findes.

Monstret er altså ofte et forværnget, afslørende spejlbillede af os selv. Figurer som Mr Hyde, Varulven eller de besættende entiteter (som i *Exorcisten* og *Den usynlige forfølger, The Entity*) viser os et alternativt selv. De formulerer ikke blot et billede af os vi frygter, men konfronterer os også med vores mangler og interne modsætninger/splittelser. Hvis Dr Jekyll havde været mindre tilbageholdende, havde hans undertrykte lyster og drifter vel ikke givet en Mr Hyde liv? Det samme kan vel siges om Norman Bates og *Studenten fra Prag*.

Men det er for snævert kun at beskrive monstret som 'dobbeltgænger'. En horde af zombier, rumuhyrer eller edderkopper kan vel næppe kaldes for afspejlinger, eller kan de?

Når rumuhyrer angriber os ovenfra, er det så ikke selve vor civilisation, vore kulturtraditioner, vor normalitet som bliver udfordret? Vampyrer er oftest beskrevet som stolte og kulturrige forførere, og i klassikkeren *Stjålne Kroppe* (1956-udgaven) beskriver den udfordrende race sig som logisk, funktionel og derfor fredelig. Monstrene tilbyder os altså et nyt norm- og moral-sæt, og angriber den bestående normale.

Og så er der de mange simple, destruktive væsner, som f.eks. *Fuglene*, *Godzilla* eller *The Thing* (alias *Manden fra Mars*, af Nyby/Hawks 1951), som ikke umiddelbart har nogen personlighed, men oftest beskrives som en spontan, dyrisk og destruktiv kraft. Disse monstrer repræsenterer vel allertydeligst vore egne mest basale aggressive og seksuelle drifter, som bekæmper den normalitet/moral der søger at binde/underkue dem!

Nu kan filmene så ses i deres problemstillingers rene form: Udover at være en visuel fremstilling af vore kulturelle svagheder (og dermed angst), beskriver filmene altså også et angreb på os selv, af os selv. Filmene viser at det, som vi og vor kultur undertrykker (sublimerer), kommer tilbage og forskrækker os!

Det revolutionære monster

Robin Wood kalder i sin bog, 'Hollywood from Vietnam to Reagan', denne teori for 'the Return of the Repressed'.

Han går ud fra Freuds betragtninger om, at en vis repression (undertrykkelse/sublimering) af vores (seksuelle og aggressive) drifter er nødvendig, for at

Hitchcocks Fuglene (63) og Cocteaus Skønheden og Udyret (45).

vi kan leve i et samfund. Og, sammen med Marcuse, skelner han mellem den 'basale repression', som altid er nødvendig for at vi kan leve sammen, og 'Surplus Repression', den overskydende repression, som den enkelte kultur videre bygger op. Han argumenterer for, at vores samfund har en urimelig, ja, rekordagtig høj overskydende repression: 'None of these forms of repression is necessary for the existence of civilisation in some form, (...) and all are the outcome of the requirements of the particular surplus-repressive civilization in which we live.' (s. 73).

Vi undertrykker først og fremmest seksuel energi i os selv, især kvinders og børns seksualitet/kreativitet, og vor biseksualitet. Wood mener videre, at enhver form for ændring (revolution) både bør være økonomisk seksual-kulturel, og at det er derfor socialismen indtil nu har fejlet: 'Surplus repression makes us into monogamous heterosexual burgeois patriarchial capitalists.' (s.73).

Denne analyse – og kritik – er i høj grad baseret på det amerikanske samfund, men vi har det jo med at udvikle os parallelt – blot lidt forsinket... og vi ser jo deres film.

Skræk-fablens monster får således rollen som det undertrykte menneske, og vore mareridts-film formulerer og protesterer mod disse vore repressioner. Derved bliver skræk-filmene til vore dages revolutionsfabler! Dog med meget forskellige idealer, og de utilstrækkeligheder filmene indeholder i denne position afspejler fint, hvad Wood kalder samfundets 'widespread suppression', afvisning og latterliggørelse af revolutionær tænkning.

Wood, og Twitchell, kæder så repressions- og monsterbegreberne sammen med Freuds 'Den Anden', og hans personlighedsmodel.

Uanset hvilken (om nogen) politisk holdning man ønsker at indtage, er betragtningerne om monstret som repræsentation for vor underbevidstheds utilfredsstillelse, og vore sociale og seksuelle repressioner, meget brugbare.

Det klassiske eksempel på teorien om monsteret som det undertryktes repræsentant er *Forbidden Planet* fra '56, som beskriver 'Monstret fra id'et'. Moderne eksempler finder man hos Wes Craven, som siden 1972 *(Last House on the Left)* har lavet en ujævn række af intelligente, intense, ekstremt voldelige/grafiske men ikke særligt gode film. Hans hovedværk fra 1984, *Morderisk Mareridt* bedre kendt som *A Nightmare on Elm Street*, er dog både vellykket og formulerer repressions-teorien perfekt.

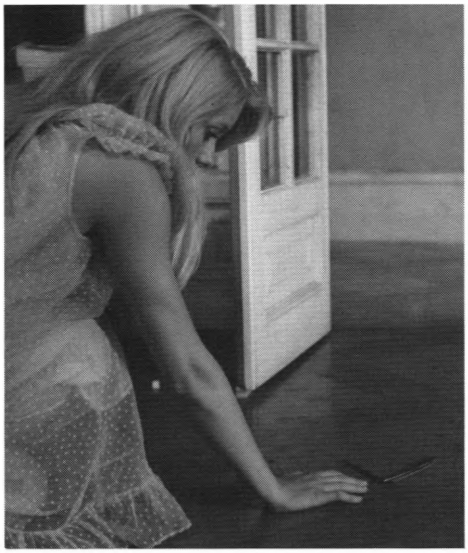
Filmen foregår i en ærke-amerikansk lille soveby, hvor alt ånder idyl og tyggegummi, indtil en teenager pludselig bliver brutalt myrdet i sin søvn. Det mest uhyggelige ved det er, at hun blev flænset op indefra. Efter flere drabelige sekvenser, finder hovedpersonen Nancy ud af, at monstret, som har givet sig til kende som en vagabond kaldet Freddy (= Freud?), lever i byens ungdoms drømmeverden, og får kraft til at påvirke virkeligheden (myrde) gennem deres frygt. Det viser sig, at dette drømmemonster er skabt af forældrenes fælles skyld- og angst-komplekser: de lynchede ham for barnemord for mange år siden, og har aldrig siden villet tale om det! Anden del, *Freddy's Revenge*, er en ujævn men interessant historie om en dreng, der slipper monstret løs ved at benægte sin biseksualitet.

Filmen og dens efterfølgere er blevet uhørt populære kommercielle successer. Der er nu fem film (de senere uden Craven's hjælp), hvoraf de to første aldrig har gået i danske biografer, og en amerikanst tv-serie, *Freddy's Nightmares*, som på trods af en skrækkelig ringe kvalitet nu udgives på dansk video. Hvilken vits over det assimilerende samfund: Freuds mareridt som halvdårlig men populær amerikanst tv-serie!

Den menneskelige sejr

Der er sket mange betydningsfulde ændringer i skrækfilm-historien (ofte parallelt med vor kulturelle/politiske historie), men den måske mest radikale skete i sidste halvdel af 60'erne.

Op til omkring 1968, det magiske årstal, kom monstret generelt *udefra*. Wood noterer, at skrækken generelt rykker stadigt tættere geografisk på dets sande miljø, familien. Monstret kom oprindelig fra katakomberne (*Spøgelset i Operaen*, 1925); fra junglen eller fjerne lande (som i *King Kong* eller *Frankenstein*); fra gamle bøger eller religioner (40'ernes varulve- og mumie-film, for eks.); eller fra det ydre rum (eller fra Rusland!) i utallige amerikanske koldkrigsfilm fra 50'erne. Men dette princip blev undermineret med mesterværker som Hitchcocks *Psycho* fra 1960, *Peeping Tom* (også kendt som *Fotomodeller Jages*) af Michael Powell fra 1961 og de utallige maniacfilm, der op gennem 60erne fulgte i deres spor. Disse film fortalte nu at monstret var psykisk sygdom i(blandt) os.



Catherine Deneuve i Polanskis Chok (65). Linda Blair og Louise Fletcher i Boormans Eksorcisten 2: Kætteren (77), en metafysisk thriller.

I 1968 vendte billedet så helt, med George A Romeros banebrydende low-budget succes *Night of the Living Dead*. Monstret kom nu *indefra*: det var barnet vi fødte (*Baby Killer*, af Larry Cohen, 1973); det var familien der bandt os (*Motorsavsmassakren* af Tobe Hooper, 1974); det var skolens distance og grusomhed (*Carrie* af Brian DePalma 1976); ja, det var vore egne kroppes frustationer (*Parasitmordene* af David Cronenberg, 1974) eller vor egen psykes latente potentialer (*Rødt Chok* af Nicolas Roeg, 1973). Monstret var nu familiens/normalitetens/vores eget produkt.

Fælles for denne bølge var ikke blot, at mennesket nu blev *involveret* istedet for *invaderet*, men også at monstrene ikke kunne destrueres. Vi anerkendte, at monstret er en del af os selv, som vi må erkende og lære af, da det altid vil være med os. For første gang i filmhistotien fik monstrene ret; de vandt, som hos Romero, eller de viste veje fremad, som hos Cronenberg. I mesterværket *Motorsavsmassakren*, er monstret blevet familien selv – 'one of the great composite monsters of the Cinema'. (Wood). Groft set ligger forskellen i, om den evige (amerikanske) familie besejrede det onde, som kom udefra, eller om frustrerede individer så deres familie opløst og normalitets-begrebet blive værdiløst. Et af de bedste eksempler er Romero's *Zombie – Dawn of the Dead* fra 1979, hvor hjerneløse zombier vandrer fortabte rundt i et gigantisk indkøbscenter. De har ingen lyst, vilje eller vision, de er blot sultne. Hvor de klassiske (=gamle) film altså i sidste ende distancerede monstret og hyldede status quo, går de nyere film altså mod at integrere monstret og søge nye veje.

Den moderne splatter-splittelse

Men 70ernes socialrealistiske perspektiver er efterhånden blevet mindre tydelige i filmnene. Både vore protester og vor måde at protestere på, har ændret sig op gennem 80erne. Faktisk er skrækfilmen idag midt i sin måske største tematiske splittelse nogensinde. Fælles for dem er dog aggressionen og ekstremiteten, som har gjort, at de fleste af de sidste 15-20 års skrækfilm nu kaldes 'splatterfilm'.

Splatterfilmen, som startede med de engelske Hammer-film i slutningen af 50'erne, kendetegnes først og fremmest ved, at den viser kød og blod (kaldet 'gore') explicit – det hele bliver 'splattet' ud på lærredet/skærmen. Den er meget voldelig, meget rå, og viser både drab og opløsning uhæmmet tydeligt. Mange tror, at alle disse film er ens, og at de ikke har andet indhold/formål end at vise disse splatter-billeder. Men formen betegner naturligvis ikke indholdet; splatterformen er blot en tidssvarende måde at formulere sit indhold på, og i de vellykkede film fungerer denne strøm af plasmatiske special- og make-up-effekter faktisk som ekspressionistiske virkemidler. At forbyde/negligere de grafiske splattereffekter, ville være som at forbyde brugen af skygge i 20'ernes ekspressionistiske film! (Splatterformen er efterhånden ved også at finde vej til andre, mere 'normale' filmgenrer, fra *Hvem snørede Roger Rabbit* til *Robocop*).

Men der er som sagt stor forskel på disse splatterfilm. Der er en ekstremt regressiv bølge, som kaldes *slasher-filmen* (eller 'body count'-film, da man kan tælle ned på ligene, hvornår filmen slutter). Det er en stor bølge af film, hvis eneste egentlige handling er at sætte en psykopat til at slå så mange unge (især piger) ihjel, som muligt. De unge i filmene bliver som regel dræbt, så snart de viser nogen form for seksuel lyst og/eller adfærd. Morderen er ofte helt non-deskript og ligegyldig for historien, og mordene foregår på stadig mere grusom og sadistisk vis. De to hovedeksempler her er low-budget-filmene *Fredag den 13.* og *Maskernes nat*, og alle deres utallige efterfølgere (især på video). Filmene er vigtige, om ikke andet så på grund af deres uhørte popularitet, på trods af de ofte ringe filmiske kvaliteter, især blandt teen-age-publikummet. Den eneste kandte filmmager som har arbejdet konsekvent indenfor dette område er John Carpenter, som startede *Maskernes nat*-filmene. Bølgen indeholder også, meget passende, genfilmatiseringer af 50'ernes kold-krigs-klassikere, med en overflod af special-effects og et minimum af nyskabelse eller moral (f.eks. Carpenters 1984-udgave af *The Ting* eller den ny *The Blob*).

Vi har altså en bølge, der ønsker at straffe enhver form for fri seksualitet eller alternativ livsstil, og som passer fint ind i tidens nymoralske konservatisme, og opgør med 70'er-tankegange.

På den anden side har vi så en bølge af mere progressive – men ofte ligeså ekstreme, ubehagelige og voldelige – splatterfilm, som man vel passende kunne kalde *opløsnings-film*. Denne bølges 'fader' er David Cronenberg – genrens mest spændende auteur for tiden – og

Fra David Lynch' Eraserhead (78) – seksualangstens indre hulemaleri?

med sig har han navne som George Romero, Clive Barker, Tobe Hooper, Stuart Gordon. Deres monstre kommer stadigt indefra, og angriber/udfordrer vores normalitetsbegreber og samfund i moderne/tidssvarende dimensioner og former. Monstret er her ofte hæmningsløst, spontant, seksuelt frigjort og instinkt-styret. Dets funktion er oftest at destruere undertrykkende dobbeltmoral (især i familien), at forføre hæmmede normale mennesker udi skrækkelige konfrontationer, eller at destruere vort samfund, der beskrives som indskrænket, koldt, kommercielt og undertrykkende.

For at bekæmpe dette monster – som ofte vinder, men som sjældent er så sympatisk eller identificerbart som tidligere – må mennesket ikke blot erkende sine begrænsninger (repressioner) og anerkende sit monster, men nu også fusionere med det, og derved opnå en helhed og skabe en ny og bedre verden og væren.

Den Moderne Schizoisme

Endnu en ny sub-genre er fornyligt dukket op; både etisk og æstetisk er den næsten en genre i sig selv. Jeg kalder den, i mangel af bedre, en hyperkinetisk schizoisme.

Filmene beskrives lettest som et nonstop angreb på tilskueren af ekstrem rå vold, høj-ekspressionistisk kamera- og lydbrug, et orgie af splatter-effekter, og ofte ledsaget af uhæmmet Tom-og-Jerry-agtig humor. De fortæller om isolerede mennesker i dæmoniske, uoverskuelige miljøer, som nådeløst angribes af de mest voldelige mareridt og den dybeste neurotiske angst for omverdenen. Der er ingen nåde, ingen pauser og kun ringe håb for overlevelse og en overskuelig fremtid. Her dykkes ikke så meget ned i mareridtet, som i den koncentrerede paranoia-følelse.

Gennembrudsfilmen i denne bølge er Sam Raimis *The Evil Dead*, (igen en amerikansk low-budget-film) fra 1982, som udover at være en kunstnerisk succes også langsomt blev en publikumsmagnet.

Af betydningsfulde efterfølgere, udover Raimis *Evil Dead II*, kan nævnes den vidunderlige New-Zealandske low-budget ekstremitet *Bad Taste* fra 1988, eller Richard Kerns eksperimentelle undergrundsfilm, som fik skandale-premiere i BarBue maj 1988. Den mest populære succes her er den førnævnte kommercielle Freddy-legende, især i de nyere *Elm Street*-film.

Bølgens egentlige fader, er en af filmens største men ukendte mestre; den 40-årige italienske instruktør Dario Argento. Han har siden 1968 lavet 10 film, som er unikke. De bærer alle et dybt personligt præg, både etisk og æstetisk, og er altid medskrevet af ham selv. Man kan vel sige at han er verdensberømt i Italien, men i den øvrige verden er han stort set u(aner)kendt, kun i England har man et bare rimeligt kendskab til ham. De få kritikere der kender hans værker, anser ham altid for at være enestående, og oftest som en af filmens allerstørste sande poeter.

Argento er en meget eksperimenterende moderne ekspressionist, som har skabt et univers helt for sig selv, domineret af usikkerhed, mareridt og umådelig skønhed. Det er vel netop på grund af deres kompromisløst aggressive og særegne kvaliteter, at hans film er så ukendte som de er. De få af hans film som kan opspores på video (hvad de absolut ikke egner sig til at blive set på), er maltrakterede af censur eller amerikansk tv-nedklipning (værst er det gået ud over hans hovedværk *Profondo Rosso* fra 1975 – også kendt som *Deep Red* – som mangler 40 min, med klip i hver scene)! Man kan blot bede til, at tiderne vil skifte nok til at disse film kan vises og anerkendes som de mesterværker de er!

Fælles for disse moderne fabler er, at monstret nu er ufravælgeligt, udødeligt, og at mennesket oftest er nødt til at opgive sin normalitet, ja, sit liv, for at få fredog helhed. Det er ikke et bæst der er behageligt at se i øjnene, slet ikke når man ser filmene som afspejling af nutidens unges opfattelse af (og drømme om) vort samfund. De fleste (voksne/kritisk modne) vender da også hovedet bort og affærdiger disse uhyggelige film som ubehagelige, uintelligente, skadelige og frastødende! Det er jo også nemt, for skrækfilmen giver jo ikke en 'normal' samfunds-kritik eller -analyse, men derimod en mere spontan og symbolsk kritik, der måske netop dermed bliver langt stærkere. Det er formodentlig netop dette paradoks, der gør, at den 'anstændige' filmkritik altid har nedgjort genren. Aggressiv og seksuel spontaneitet er i vort samfund blevet underlødigt – og bliver dermed represseret.

Man har diskuteret meget, hvad der sker, når man ser skrækfilm (og volds- og sex-billeder i det hele taget). Nogle mener, at filmene fungerer som en slags katarsis-oplevelse, hvor man får udløb for sine drømme og aggressioner ved at se dem formuleret, og andre mener at man bliver afstumpede fikserede psykopater. Der er ingen sikre svar (eller undersøgelser), spørgsmålet hænger i sidste ende sammen med, hvad der egentlig sker i os, når vi ser et billede eller hører en fortælling. Jeg tror at man, mere eller mindre bevidst, udvælger de myter man har behov for, for at blive et så helt og/eller tilfredstillet menneske som muligt.

Hvis man tager udgangspunkt i Woods analyser af skrækfilmen som samfunds- og selvrevsende og undertiden i sidste ende som revolutionær myte, ja, så bliver konservative kræfters arbejde for censur (som f.eks. i England) og statsmagtens arbejde for monopoler (som på det danske video-marked) stillet i et klarere lys: samfundet beskytter sig selv med en offentlig kulturfascisme, der forbyder protesterne!

Præsident Roosevelt har sagt 'We have nothing to fear but fear itself'. Jeg er ikke helt enig. Det vi skal frygte, er at *lukke af* for frygten, og dermed drømmene. Censur-ideen – eller angsten for angsten – er det endelige monster!

Angsten og visionerne

– om David Cronenberg og horrorgenren

af Flemming Kaspersen

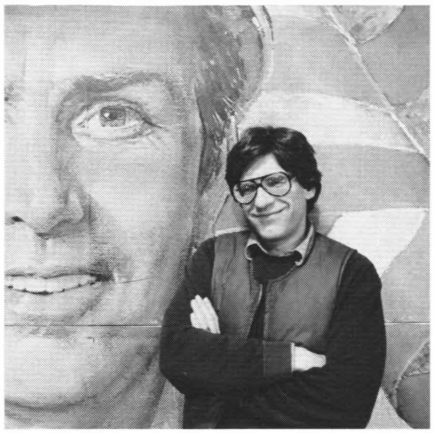
Den canadiske David Cronenberg tilhører den relativt snævre kreds af horror-instruktører, der idag anerkendes som sande auteurer indenfor deres felt, og selvom hans film tit udsættes for indædte angreb, er hans tematiske konsistens indiskutabel. Der er da som regel også udelukkende tale om en konceptuel afstandtagen, snarere end en egentlig kvalitetskritik (den toneangivende teoretiker Robin Wood indrømmer et åbenlyst had overfor Cronenbergs film, baseret på rent tematiske forhold!).

Denne artikel er et forsøg på at genreplacere Cronenbergs film. For selvom de ofte hensættes i subgenren af splatterfilm, er filmene aldrig 100% horror: tematisk ligger de tæt op ad science fiction-genren, men deres udprægede anvendelse af make-up-effekter dømmer dem på forhånd som horrorfilm.

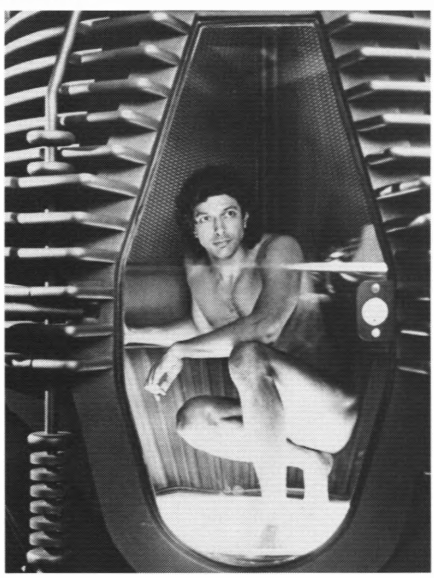
Denne forveksling er meget almindelig; de to genrer dyrker begge det fantastiske, og har siden 50'ernes amerikanske paranoiafilm visuelt nærmet sig hinanden – mest udtalt i *Alien* (en traditionel, lineær gyserhistorie placeres i et genkendeligt sci-fi univers) og i John Carpenters 1982-udgave af *The Thing* (en ældre sci-fi thriller dænges til med 80'ernes mest udpenslede splattereffekter). Forskellene mellem sci-fi og horror skal findes på et mere strukturelt plan. I store træk beskriver horror-fiktionen et lukket forløb: en kraft forstyrrer normaliteten, kraften bekæmpes, normaliteten genoprettes. Science fiction rummer altid videre perspektiver – narrativt kan forløbet sagtens være afsluttet, men normaliteten, dvs samfundsordenen, er forskellig fra virkelighedens. Her er det værd at bemærke den nye gruppe horrorfilm hvor monsteret aldrig kan slås ihjel, men bliver ved med at eksistere. Dette skyldes hovedsageligt kommercielle hensyn, men får en interessant tematisk pointe.

Med deres kropsfiksering og seksuelle overtoner hører Cronenbergs film klart til i horrorgenren. Hans tidlige film, fra *Shivers* (1975) til *Videodrome* (1983), har imidlertid alle meget ambivalente slutninger, de stopper ikke bare, men peger fremad mod en eventuel ny orden, og erkender herigennem et nært slægtskab med sci-fi-genren.

Cronenbergs to første spillefilm, *Shivers* og *Rabid* (1977), har en del lighedspunkter, og de indeholder mange af de visuelle og tematiske træk der har kendetegnet hans produktion.



David Cronenberg foran valgplakat med politikeren (Martin Sheen) i Dead Zone. Og Jeff Goldblum i maskinen, der gør ham til Fluen.



Det grundlæggende tema i filmene – et tema Cronenberg konstant vender tilbage til – er den oprørske menneskekrop. Det er kroppen der er kilden til rædslen, eller rettere den splittelse mellem krop og intellekt der tillader kroppen at overtage den totale kontrol.

I de to tidlige film er det en rabiat seksualitet der overtager, og i sidste ende fører til sammenbruddet af den herskende orden. Der er ikke sparet på de fysiske effekter, når en kunstigt fremstillet parasit i *Shivers* forvandler folk til voldsomme sex-galninge, eller i beskrivelsen af den kvindelige sex-vampyr og hendes smittede ofre i *Rabid*. Effekterne har altid været det der har indbragt Cronenberg de fleste kritiske knubs (eller slet og ret ignorering), men at kritisere hans anvendelse af disse effekter er at skyde forbi målet. Cronenberg har valgt at arbejde i genren netop fordi dens konventioner tillader en mere løbsk, fysisk, metaforik, en metaforik der angriber tilskuerens sanser og skaber konfrontation fremfor intellektuel distancering.

Af de to film er *Rabid* tættest på horrorgenren, med sit ret sluttede forløb – fra startens normalitet over den nedbrudte sociale orden til myndighedernes tilsyneladende kontrol med epidemien. I *Shivers*, hvor truslen er identisk, giver slutbilledet ingen forsikringer; tværtimod bringes truslen fra handlingens isolerede univers til verden udenfor, vores verden. Umiddelbart synes slutningen rent negativ, nærmest apokalyptisk, men man kan vælge at læse den progressivt: de personer der først *er* smittet viser en tydelig lystfølelse ved deres nye situation, en komplet løsrivelse fra kønsmæssige og socialt bestemte bånd. Det er her at man med fordel kan sætte *Shivers* i forhold til sci fi-genren. På den måde er det muligt at se bort fra horror-konventionen om at enhver ændring af status quo er at betragte som monstrøs. Det der gør filmen problematisk, er Cronenbergs anvendelse af et udtryk der normalt forbindes med horrorgenren, og dermed rummer angstens negative konnotationer.

Mod en ny orden?

David Cronenbergs næste tre film – *The Brood* (1979), *Scanners* (1981) og *Videodrome* – danner til en vis grad en afgrænset gruppe. Fokuseringen er stadig på krop/sind-splittelsen, men seksualiteten er nedtonet og anvendes som ren metafor. Det tematiske fundament kan bedst udtrykkes med *Videodrome*'s nøglebegreb: 'The Word Made Flesh' – Det Levendegjorte Ord. Kropsmutationerne er langt kraftigere end tidligere, og de afspejler ikke blot den undertrykte seksualitet, men er en generel legemliggørelse af personernes indre.

T.v. Scanners. Ø: Oliver Reed i The Brood. N: Genevieve Bujold og Jeremy Irons i Dead Ringers. T.h. James Woods i Videodrome.

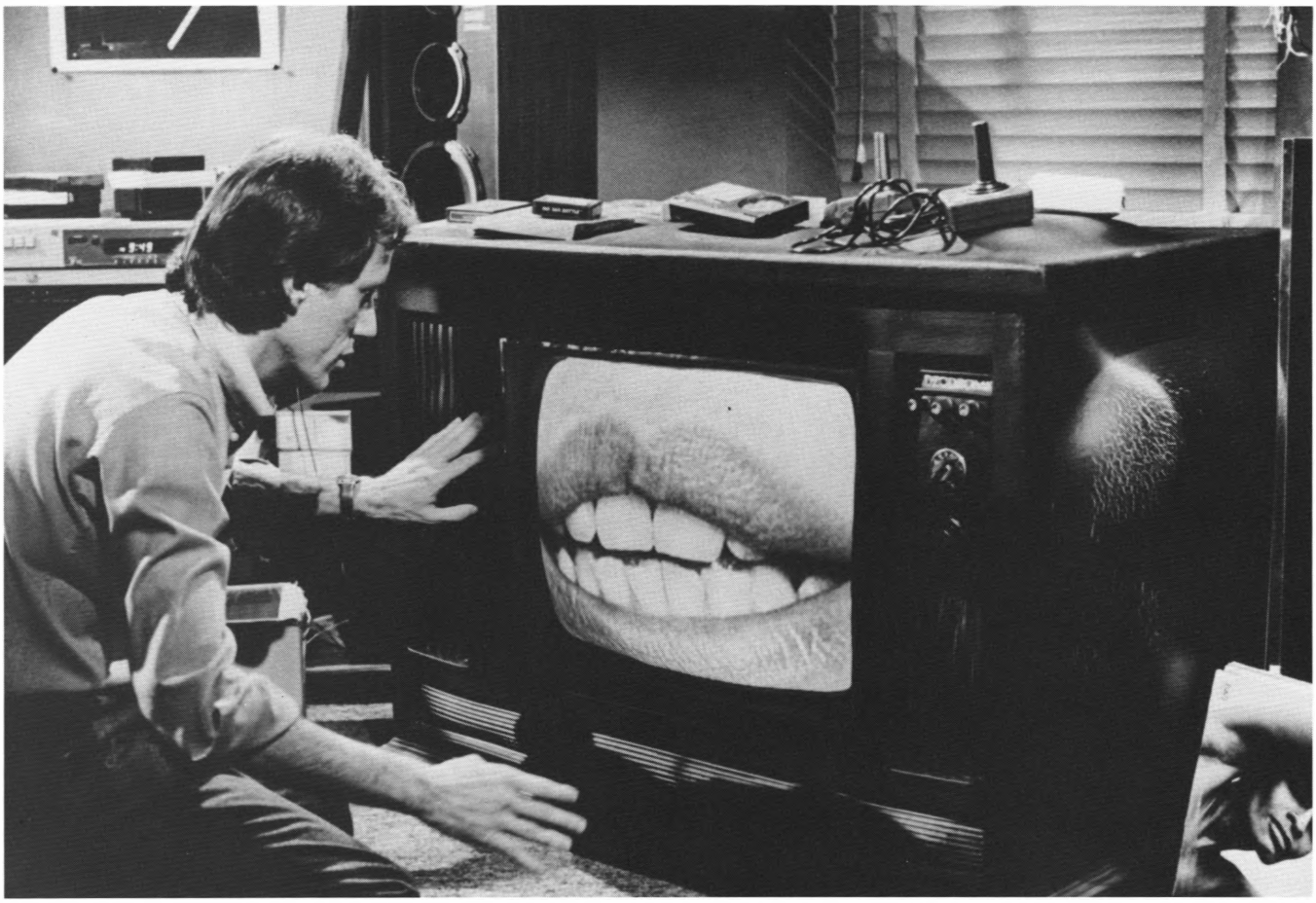
Tydeligst ses dette i *The Brood*. Her er filmens monstre den direkte kødelige manifestation af den kvindelige hovedpersons aggressioner – hun føder små, morderiske mutant-børn ved hjælp af en ydre livmoder! Sekvenserne hvor disse børn myrder på 'moderens' ordre, er det tætteste Cronenberg er kommet på den traditionelle horrorfilms suspensevirkninger. Det er også karakteristisk for *The Brood* at den som den eneste af Cronenbergs film gør brug af et utvetydigt monster. Mutantbørnene er rene dræbere, renset for personlighed, og derfor uden formildende træk. I sine ydre virkemidler ligger filmen således tæt op ad de mange *Halloween*-inspirerede gysere, men dens tematiske slagkraft rækker langt videre. At den af mange regnes for Cronenbergs mest ækle film skyldes nemlig ikke effekterne, som ikke er specielt udpenslede, men den kontekst de indgår i. Cronenberg kalder selv filmen for sin *Kramer mod Kramer*; den handler om en familie i en skilsmissesituation, men i stedet for at søge melodramaet, udnytter Cronenberg horror-genrens meget direkte, ekstremt manipulerende udtryk, og gør angsten til den dominerende følelse. Den er en film født af instruktørens egen smerte, men bringer ingen forløsende tårer. Dens dystre slutbillede lader historien starte forfra igen med en subtil brug af make up-effekterne; man efterlades med en følelse af at enhver anden genre ville være utilstrækkelig!

Også *Scanners* og *Videodrome* leger med tanken om så at sige at vende mennesket på vrangen og give sindet et håndgribeligt udtryk, en fysisk eksistens. *Scanners* berører kun emnet let – den fungerer hovedsagligt som en spændingsfilm på grænsen mellem sci-fi og horror, omend med et interessant udgangspunkt (gravide kvinder gives et medicin-præparat som skaber telepatiske børn, 'scanners'). Den er blandt Cronenbergs mest mainstream film, og karakteristisk nok en af hans største succeser.

Videodrome driver derimod krop/sind-tematikken til dens yderste konsekvens. Filmen følger en hovedperson som på et tidligt tidspunkt begynder at hallucinere. Fra den første hallucination er tilskueren (og hovedpersonen) ikke i stand til at skelne mellem virkelighed og håndgribelige syner. Et element der har luret under overfladen i de tidligere film kommer her frem i lyset: det er ikke længere bare en splittelse mellem krop og sind, men nærmere et spil mellem de to og teknologien. Hidtil har denne teknologi stået i baggrunden som en mere eller mindre anonym katalysator; i *Videodrome* er det pointen, at forskellen mellem teknologi og menneske er akademisk, at massemedierne har umuliggjort en skelnen. Den visuelle metaforik er mere løbsk end i andre af Cronenbergs værker: tv-apparater ånder, krop og maskine smelter sammen, teknologien opløser folk i bogstavelig forstand og blodige detaljer. En vigtig følge af dette bombardement er en identifikation med protagonisten, som er yderst sjælden indenfor det fantastiskes genre. Normalt ligger horrorfilmens attraktion i voyeurismens lystgevinst. Identifikationen er ofte nedtonet, personerne på lærredet i høj grad objektgjort. I *Videodrome* har voyeurismen også en fremtrædende rolle, men det er hovedpersonens voyeurisme vi deler – vi ser kun hvad han ser, eller tror at han ser. Det er ved at sætte tilskuerens øjne lig med hovedpersonens øjne at Cronenberg opnår den kraftigere identifikation.

Hvor filmen visuelt dyrker horrorgenrens gysende fascination af kroppens metamorfoser, er den tematisk tættere på sci-fi-genren. Slutningen rummer videre perspektiver end nogen anden Cronenberg-film. Hvis de tidligere film har beskrevet den oprørske krop som monstrøs, en ubehagelig ballast, så synes *Videodrome* at pege på en løsning: udsættelsen for et tv-transmitteret elektronisk signal ændrer hovedpersonen fysisk og psykisk, og fører til hans udstødelse fra samfundet; i slutscenen får han (måske i en hallucination) at vide at han er på vej mod en helt ny form for eksistens – The New Flesh – og at han blot skal dræbe sin krop, sit Gamle Kød, for at nå videre. På grund af filmens spil mellem virkelighed og illusion er slutningen meget tvetydig, men løfterne om en ny orden er til stede, en orden som måske kun kan opnås gennem blodig revolution? Hvor *Videodrome* ender, kan fremtiden begynde!

Fælles for ovennævnte fem film er deres brug af ofte frastødende special effects. Disse effekter har stemplet Cronenbergs film som 'splatterfilm', en af horrorgenrens laveste kaster.



Splatter-subgenren er karakteriseret ved sine voldsomme make-up-effekter, med en udpræget interesse for den sønderdelte menneskekrop. Det er dog for nemt – og ukorrekt – at give Cronenbergs film denne betegnelse. Splattergenren henter ikke så meget sit særpræg i effekterne, som i effekternes narrative funktion. Den narrative fremdrift styres udelukkende af de tableauagtige drab, hvor et mord blot peger frem mod det næste, altid detaljeret, altid tidsmæssigt udtrukket. Dødsscenernes vigtighed fremhæves af den store handlingsmæssige lighed mellem de enkelte film – bedst eksemplificeret ved *Fredag d.13*-serien, der har reduceret handlingen til det tyndest mulige skelet, næsten uden variation fra film til film. (Splatterfilmen er, sammen med pornofilmen, den genre der mest udtalt pirrer tilskuerens voyeuristiske tendenser, og konsekvent holder det narrative på et minimum).

Hos Cronenberg er effekterne i langt højere grad tematisk motiveret, de er en konsekvens af handlingen, ikke dens berettigelse. Navnlig går de ikke efter splatterfilmens realisme i kropsdestruktionen, men forvandler kroppen til en scene, hvor personernes indre konflikter kan udspilles i kød. At de alligevel kan støde, skyldes at de rammer en basal angst for kroppens forandring, for sygdom, aldersom og død.

Cronenbergs remake af *Fluen* (1986) er den af hans film der mest eksplicit spiller på denne angst, og netop opnår sin virkning gennem sine udpenslede, surrealistiske make-up-effekter. Hvadenten man tolker filmen som en AIDS-allegori eller som en generel tematisering af kroppens forfald, formår den at skabe en metafor som er mere direkte vedkommende end nogen verbal omskrivning, den udnytter at horrorgenren taler til den umiddelbare oplevelse før den når rationaliteten og distancen.

Weltschmerz

Hvor velovervejet og kunstnerisk gennemtænkt Cronenberg end har benyttet special effects-teknikken, så er det en kendsgerning at mange automatisk tager afstand fra hans film, fordi de ser ud som de gør.

Efterhånden kan man dog ane en ny retning for instruktøren: i *The Dead Zone* (1983) og *Dead Ringers* (1988) er effekterne praktisk talt elimineret, til fordel for en fokusering på det visuelt stemningsskabende. Begge film cirkler om de motiver som kendetegner Cronenberg, men i udtrykket passer de bedre i den amerikanske mainstream-tradition – uden på noget tidspunkt at gå på kompromis, hverken æstetisk eller ideologisk. Det er nu i vid udstrækning landskaber og miljøer der afspejler personerne, ligesom valget af skuespillere er af stor vigtighed. Både Christopher Walken i *The Dead Zone* og Jeremy Irons i *Dead Ringers* har stærke ansigter, som nøje udforskes af kameraet og tilføjer filmene en dunkel, melankolsk glød. Også manuskripterne rendyrker den tragik der ligger i de fleste af Cronenbergs tidligere udspil. Der er ikke tale om den modebevidste nihilisme der findes i mange moderne horror- og sci-fi-film; snarere har Cronenberg bevæget sig mod en næsten litterær 'Weltschmerz', en romantisk dyrkelse af forfaldets skønhed. Tematisk er de to film stadig forankret i horror-genren. De demonstrerer blot at genren *kan* fornys, paradoksalt nok gennem en afvisning af de virkemidler der engang sås som dens fremtid.

Efter 20 år som frontfigur i en udskældt genre, ser det nu ud til at David Cronenberg har fundet den balance mellem det excentriske, det kommercielle og det kunstnerisk gangbare, som kan gøre ham til en alment anerkendt auteur, fremfor blot en banebrydende kultfigur. Hans filmatisering af 'Naked Lunch' kan ventes med spænding.

Makeup'ens mange ansigter

Fantasifuld makeup hører selvfølgeligt til skrækfilmen men præger også alle mulige andre film.

af Nicolas Barbano

Et kig om bag makeup-kunstnerens maske kan være en spændende oplevelse. Makeup'ens rolle i kunsten kan spores så langt tilbage i tiden som kunsten selv. Dens betydning, både for publikum og for den udøvende kunstner, rækker dybere end man måske umiddelbart skulle tro.

Hertil kommer, at den involverede teknik idag er utroligt omfattende. En makeup-ekspert som den engelske Christopher Tucker (*Elefantmanden* mm.) inkluderer kosmetik, skulptur-teknik, kemi, lægevidenskab, ingeniørarbejde og elektronik i de fagområder, en moderne makeup-mager skal være kyndig i.

Begrebet 'film-makeup' kan være svært at definere, men omfatter idag de fleste ikke-optiske effekter, som giver indtryk af, at vi her præsenteres for noget levende, organisk. Film-makeup indgår oftest som et led i en skuespillers kropslige fortolkning af rollen, men behøver ikke gøre det.

F.eks. kan der være tale om diverse former for bevægelige dukker, evt. helt eller delvis baseret på en skuespillers udseende, og kombineret i filmen med reelle optagelser af denne. Eller om afhuggede hænder og andre mutilationseffekter. I tilfælde, hvor makeup'en tager karakter af special-effects, kan de to udtryk skrues sammen til 'special makeup effects' eller lignende.

I moderne film vrimler det med den slags grænsetilfælde, og problemerne opstår for alvor, når fagforeningerne for henholdsvis special-effects og makeup skal dele markedet mellem sig. Der opereres i USA med et krav om, at der skal være en person indeni makeup'en, før den kan kaldes makeup. Som almindelig biografgænger behøver man dog ikke skelne skarpt mellem, om f.eks. et abekostume bevæges af en skuespiller indeni eller af en stab teknikkere bagved kameraet. I begge tilfælde er det berettiget at tale om makeup og/eller special-effects, alt efter behag.

Makeup, som defineret ovenfor, har den sidste snes år vakt en stadig omsiggribende publikums-interesse. Artikler om makeup-kunstnere og makeup-teknik er idag obligatoriske indslag i en lang række engelsksprogede filmtidsskrifter, fra ungdomsblade som Fangoria til mere seriøse tidsskrifter som Cinefex og Cinefantastique.

The Phantom of the Opera (1925): Lon Chaney, Sr. i sit eget makeup-design. Udover gebisset og de øvrige synlige effekter (bemærk lyset) har han i munden et apparat, som forvrider læberne og kinderne, og i næseborene to dimser, der skubber næsen ud af facon.

Forvandlingens fascination

Hvorfor fascineres så mange af makeupmandens fag?

Ordet make er i familie med match, mate, mage, -mager og magiker. Det har en lang og indviklet etymologi, men kommer oprindeligt af det oldpersiske magus, som betyder troldmand.

Udtrykket to make up betyder at skabe, at finde på – og det er præcis, hvad makeup-mageren gør.

Makeup er selvfølgelig et håndværk – men ikke et hvilket som helst håndværk. Bevares, klipperen har vores allermest akademiske opmærksomhed, og instruktøren må komme både først og sidst, men – makeup-mageren har magien! Hans arbejdsplads udgør Geppettos Værksted, og i ham genkender vi den skabende Gud, der former Adam af leret, som fører mennesket frelst frem mod alderdommen på en halv time, eller gør det til yngling igen på sekunder.

Men fascinationen ved at 'forvandle sig' er ikke noget, Hollywood har fundet på. I primitive samfund iklæder stammens høvding, shamanen, sig maske, rituelle dyreskind etc., og oplever en forvandling til forskellige dyreformer. Også den såkaldte mandomsprøve har til formål at kulminere i en forening med stammens totem (gud/forfader/jagtdyr).

Richard Harris underkaster sig frivilligt et sådant ritual i *Manden, de kaldte hest* (1970), og 'den store hvide bison', Sioux-stammens totem, materialiserer sig for ham; da han bliver eet med totem, bliver han eet med stammen. Film som *Slangemanden* (1973) og *Cat People* (1982) har mindre antropologi og mere makeup, men fascinationen er den samme!

Skal man tro skuespillernes egne udtalelser, er der iøvrigt et meget lille skridt fra svedehytten og kød-krogene i siouxernes smertefulde indvielses-ritual til ubehaget ved brug af film-makeup. De mange medikamenter irriterer huden, og makeup'en kan være så tung (som Tim Currys djævlehorn i *Legend*), at den giver store nakkesmerter. Og det er skam ikke blot skønheden, der lides for. Lon Chaney Sr. anbragte således ståltråd bag sine øjenæbler for at frembringe en særlig uhyggelig effekt i *The Hypnotist* (1928).

Også fascinationen ved synet af den grafiske henrettelse, som udgør en meget stor del af moderne film-makeup, har rødder i fortiden (og er altså ikke, som ofte hævdet, et symptom på vor tid). F.eks. centrerede de dionysiske mysterier sig omkring ekstatiske flagellations-orgier og ritual-mord, som først røg af programmet, da marts-festivallernes store, didaktiske mysteriespil omkr. 500 f.Kr. formaliseredes i en sådan grad, at de blev til tragedier og komedier.

Det offentlige ritual-mord overlevede som en del af skuespillets handlingsgang, og i børns maskelege såsom fastelavnsfestens slå-katten-af-tønden. Den amerikanske Halloween-variant har på film bl.a. inspireret ritual-mordet på den voksne i *Mød mig i St. Louis* og ritualmordet på børnene i *Halloween III: Season of the Witch*.

Stjernestatus fik ritual-mordet først fra 1899 i teatergenren Grand Guignol. Flere tidlige stumfilm baserede sig på populære Grand Guignol-opførelser, men manglede genrens altafgørende kende-

Tom Savini med to udgaver af monstret fra Creepshow, designet s.m. Rob Bottin. David Naughton – vel, et stykke af ham – forvandles til En amerikansk varulv i London. Teknikerne puster de svulmende muskler op med et hydraulisk air bladder-system. Makeup-design: Rick Baker.

tegn: Rødt blod. Dette dukkede først op i Terence Fishers stilfulde *The Curse of Frankenstein* (1957) og blodrusen er siden blevet smittende skildret i utallige film.

Der er ofte tale om deciderede 'splatterfilm', med særdeles stor vægt lagt på den udpenslede lemlæstelse. For denne genres faste tilskuere er makeup-kunstnerens navn til tider et større trækplaster end instruktørens. Makeup-manden Tom Savini (*Fredag den 13., Dawn of the Dead* mm.), der også har gjort sig som stuntman, skuespiller og instruktør, dyrkes kultisk, nærmest som en Massakrens Messias, og ikke uden grund. Han er ganske enkelt vor tids Lon Chaney!

Masker og skuespil

Vi ved ikke, præcis hvornår mennesket begyndte at bruge makeup. Funktionerne har spændt lige fra værdighedssymbol til skræmmemiddel ('krigsmaling'), og arkæologerne har fundet øjenskygge-udstyr, som er 12.000 år gammelt! Smukkesering via makeup var allerede for 5.000 år siden almindelig praksis for både mænd og kvinder i Ægypten og Mesopotamien.

Efterhånden som vi nærmer os kristen tid, og den forføreriske kvindelighed bliver en uønsket distraktion fra mere åndelige beskæftigelser, antager kvindens kosmetik et dæmonisk skær, og denne etik lever videre i filmen, hvor en kvindes karakter kan udtrykkes ved, om hun bruger makeup eller ej: Sammenlign gode Anne Shirley og onde Simone Simon i *Du kan ikke købe alt for penge* (1941), eller Diane Franklin i *Amityville II: The Possession* (1982), før og efter besættelsen.

Skuespilleren har dog ikke altid benyttet makeup til at formidle rollen. Antikkens skuespiller bar altid en maske, men om masken er indført af skuespillerne, eller om den har haft en kultisk betydning allerede i forbindelse med Dionysos-dyrkelsen, vides ikke. Det sidste kan let tænkes. Maskebæreren oplever – ifølge moderne skuespillere, som har eksperimenteret med masken og dens indflydelse på bæreren – en nærmest religiøs hengivelse til masken, den 'besætter' og 'beskytter' ham, og han 'føler sig nøgen' når den tages af. Dette er værd at huske, også når man snakker film-makeup: Hvordan påvirker makeup'en skuespillerens præstation?

Etruskerne var vistnok de første, som skiftede masken ud med makeup, og med tiden forsvandt maske-brugen helt fra det seriøse drama (masken med den såkaldt 'chargerede affekt' overlevede kun i form af de krampagtigt stiliserede ansigts-udtryk, vi kender fra den 'klassiske skuespilkunst'). Teater-makeup, som skuespilleren selv lægger på, har som sin hovedfunktion at fremhæve ansigtstrækkene og figurens særlige træk: Othello er sort, Lear er gammel, Shylock har en næse osv. Film-makeup'ens opgaver er, som vi allerede har set, langt mere omfattende.

En af film-makeup'ens første opgaver var at kompensere for den misfarvning, som fulgte med brug af den tidlige ortochromatiske sort-hvid filmtype, som gjorde blå øjne hvide, gullige tænder sorte etc. Enkelte problemer kunne løses med farvefiltre, men alle ansigter måtte hvidkalkes, så skuespillerne ikke kom til at ligne skorstensfejere.

Den amerikanske fotograf Karl Struss, som arbejdede for bl.a. Griffith og De Mille, var blandt de første, der skiftede fra ortochromatisk til panchromatisk film. Han var meget innovativ, bl.a. udvidede han filmselskabets garderobe ved hjælp af farvefiltre.

Det lykkedes ham også, med kombinationer af farvefiltre og makeup, at skabe effekter som scenen i *Ben Hur* (1927), hvor de spedalske helbredes ved berøringen af Kristus' glødende hænder. Skuespillernes spedalskhed blev påmalet med rød makeup; ved at skifte fra et grønt til et rødt filter kunne Struss få makeup'en til at forsvinde uden klip eller overblændinger. Miraklet bliver mere end et postulat: Tilskueren oplever virkelig at se noget umuligt, noget mirakuløst.

Teknikken, som af indlysende grunde

kun er mulig i sort-hvid film, genoplivedes for en kort bemærkning af den italienske fotograf/instruktør Mario Bava i *Djævelens Maske* (1960), hvor Barabara Steel på få sekunder genvinder sin tabte livskraft og skønhed; uheldigvis er effekten så subtilt udført, at mange simpelthen overser den!

Stumfilms-makeup bestod dog i det store hele blot af voks, maling, parykker og fupskæg, ofte benyttet temmeligt uhæmmet. Skuespilleren skulle ses, det krævede makeup, og kom han fra teatret skulle han nok selv vide at gribe til sminken. Når man kalder en affekteret skuespiller for en 'ham' (skinke) eller en frikadelle, hænger det sammen med, at man tidligere benyttede svinefedt som makeup-rensecreme!

Efterhånden som filmbilledets opløsningsevne forbedredes, afslørede nærbilledet mere og mere. En gradvis ændring fra de forrige århundreders stiliserede spillestil til et krav om realisme og indfølthed, gjorde det samtidigt vigtigt, at makeup'en ikke lignede en kage af creme og pudder. Makeup-magerne måtte følgeligt blive dygtigere – og det blev de så.

Modellervoks og latex

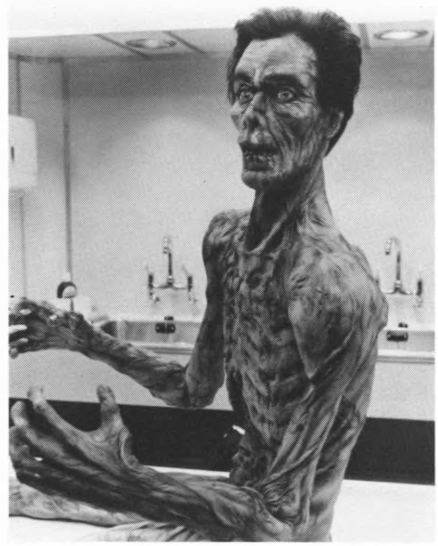
Det tager tid at lave et menneskes udseende om, hvis det skal se overbevisende ud – og der er grænser for, hvor mange timer man kan forlange, skuespilleren skal sidde stille inden optagelserne, mens makeup-mageren fumler med modellervoksen (også kaldet nose putty, næsekit).

Løsningen var at bygge makeup'en op af latex, små gummistykker designet specielt til den pågældende opgave. Via en form fremstilles disse i stort antal, så de er klar når optagelserne starter. På den måde behøver makeup-mageren ikke modellere de samme ansigtstræk hver dag. Påsætningen er dog stadigvæk et stort arbejde. Stykkerne skal limes omhyggeligt på, så de ikke laver folder, og sammenføjningerne skal skjules med maling.

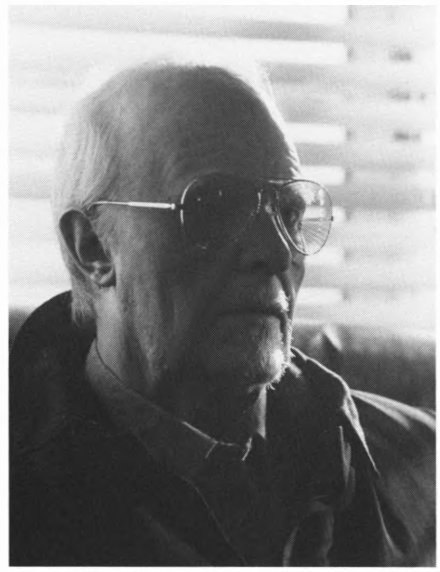
Joel Grey (konferencier'en i *Cabaret)* spiller i *Remo – ubenævnet og farlig* (1985) en orientalsk vismand og snigmorder. Istedet for de sædvanlige kineser-øjenlåg, der limes fast i en halvcirkel over øjet og er helt ubevægelige, insisterede makeup-manden Carl Fullerton på at lave bevægelige øjenlåg, limet direkte på Joel Greys egne øjenlåg. Ideen blev perfekt udført (og indbragte Fullerton en Oscar-nominering). Al den benyttede teknik var state of the art, men maskeringen tog alligevel fire timer at lave – hver dag!

Det er idag muligt at frembringe latex-

Et af Christopher Tuckers mange overraskende makeup-designs i Ulvenes Nat.



Et animeret lig fra Lifeforce – livsfarlig invasion, designet af Nick Malley.



David Bowie som aldrende vampyr i Hunger. Makeup af mesteren Dick Smith, den væsentligste kraft i makeup-industrien siden 1940erne.

typer, som til forveksling ligner rigtig hud, skind eller muskler. Aktøren inden i makeup'en kan ofte ikke ses, hans funktion indskrænkes til at styre en række bevægelser. Ofte bruges akrobater og mimikere med smidige kroppe, i særlige tilfælde dværge, kæmper eller krøblinge.

I visse tilfælde er aktøren overflødig eller ligefrem uønsket. Det er vanskeligt, selv i spøgelsesfilm, at gøre en levende skuespiller til et halvt opløst lig, så er en makeup-dukke at foretrække. Gregory Peck er sikkert også glad for, at det var et makeup-hoved, og ikke hans eget, der blev bidt i laser af hundene i *Drengene fra Brasilien* (1978).

Makeup-kunstneren kan vælge at indbygge forskellige former for elektronisk eller hydraulisk styrede bevægelsesfunktioner. Mekanik gør dog ikke en makeup-dukke til en livløs robot, medmindre filmmagerne selv er robotter. Dukken og dens bevægelser er en forlængelse af de teknikere, der styrer dem, og som skal have en aktørs sans for timing og kropssprog. Og der står stadigvæk en instruktør bag kameraet.

I *Lifeforce – livsfarlig invasion* (1985) indgår en ganske chokerende scene, hvor et lig vågner op på obduktionsbordet, og 'stjæler' livskraften fra ligsynsmanden. Liget var en mekanisk dukke bygget af Nick Malley og hans fyrretyve assistenter. Under optagelserne kontrolleredes bevægelserne af tyve teknikere; disse koordineredes via mikrofon og hovedtelefoner af Nick Malley; Malley stod ved siden af instruktøren, Tobe Hooper, som valgte at instruere dukken, som om den var en levende skuespiller.

Det er ganske almindeligt, at instruktør og filmhold reagerer på makeupdukker, som om de var levende, giver dem kælenavne osv. Hajen i *Dødens gab* (1975) hed Bruce! På den måde er det også lettere for instruktøren at se, hvis illusionen brydes af en forkert bevægelse eller lyssætning.

Krop og sjæl

Filmen adskiller sig fra andre medier først og fremmest ved at være en levende, visuel metafor. Den kan ved billedsproget alene afspejle tilstande og forandringer af sjælelig karakter. Ved en kameravinkel eller en ændret klipperytme, ved kulissernes design eller farveskift i belysningen.

I den fantastiske genre, som ikke er bundet af de sædvanlige krav om konsensualitet og 'realisme', er der desuden mulighed for ganske uhæmmet at lege med bl.a. kropskategorien: tingenes og især personernes kropslige fremtræden.

Barrieren mellem krop og sjæl ophæves, og vi finder et psykosomatisk univers, hvor det ydre på iøjnefaldende vis er en afspejling af det indre.

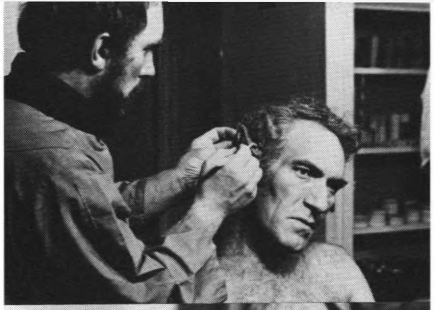
Genren er på en måde så gammel som August Bloms *Den skæbnesvangre opfindelse* fra 1910, hvor hovedpersonens udseende ændres i takt med hans sindstilstand, men den er først for nyligt blevet synlig som genre. Det skyldes i væsentlig grad det filosofiske grundlag, den 'kartesianske dualisme', som vi har fået ajourført via David Cronenberg, men også den makeup-teknik, som har muliggjort genrens nuværende stade.

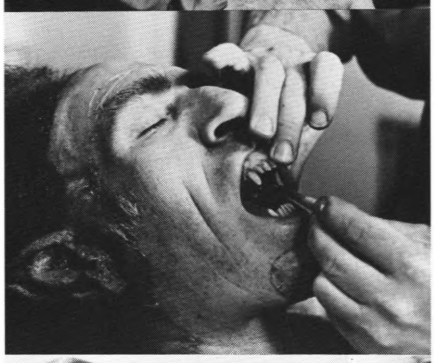
Essentiel er den såkaldte air bladder. John Landis blev i et tv-show bedt om at forklare dennes funktion og svarede omgående: 'In vaudeville, they used it to make fart noises...' Det er en luftlomme, som bygges ind i latex-stykkerne, og som ændrer makeup'ens form, når den fyldes med luft. Simpelt men effektivt. Teknikken sås første gang i Cronenbergs *The Parasite Murders* (1975), hvor parasitterne glider rundt under en forretningsmands maveskind. Makeup-manden, Joe Blasco, benyttede dengang sorte kondomer til at realisere effekten. Idag bruges air bladders i snart sagt hver anden film, som overhovedet har en makeup-effekt: Dunkende tindinger, ondartede svulster og levende videokassetter er typiske luftlomme-effekter.

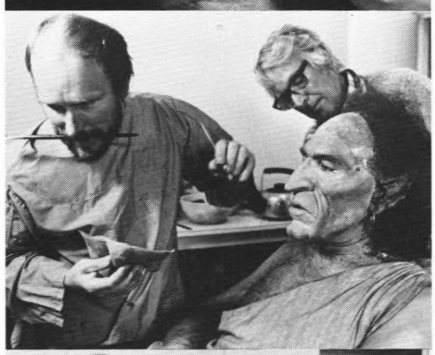
Især i den psykosomatiske film er teknikken uundværlig. Formerne skal forvandle sig i hast med tanken. Genrens film gør idag en sport ud af at vise os forvandlingen med et minimum af 'snyd'. Klippes der, er det for klipperytmens skyld. Resultatet er ofte ganske overvældende. Vi *ser* Nastassia Kinski blive til en kat! Vi *ser* Jeff Goldblum blive til en flue!

Denne type forvandlings-scener blev pioneret af en 23-årig amerikaner, Rob Bottin (udtales: bow-teen), i filmen *Varulve* (1981), hvor det gamle ulvetotem bliver et billede på menneskets fortrængte urinstinkter.

Bottin lavede også *The Thing* (1982). På et tidspunkt, hvor filmens rumvæsen, som overlever ved at forvandle sin krop efter behov, har antaget menneskeskikkelse, ser vi en mands mave åbne sig og bide hænderne af en truende læge (selvforsvars-instinktet), mens hovedet hopper ned på gulvet, hvor det straks begynder at bevæge sig mod udgangen ved hjælp af en forlænget tunge og seks improviserede edderkop-ben (flugt-instinktet). Det skal selvfølgelig ikke læses, men ses!







Neil McCarthys maske påføres til Titanernes kamp (81), så han som Calibos kan erklære prinsesse Andromeda (Judi Bowker) sin kærlighed, nederst.

Rob Bottins helt utrolige fantasi er hans egen, men teknikken har han fra sin læremester, Rick Baker, som igen har den fra *sin* lærer, Dick Smith.

Da Rick Baker i 1981 vandt den første Oscar i kategorien bedste makeup, benyttede han lejligheden til at hylde Dick Smith, hvis 43 år i branchen har været afgørende for film-makeup'ens nuværende niveau.

Sidst, men ikke mindst

Dick Smith er en af de få makeupkunstnere, der er lige så kendt for sin naturalistiske makeup – *En god dag at dø, Godfather, Taxi Driver, Amadeus* mm. – som for sit arbejde i den fantastiske genre – *Eksorcisten, Eksperimentet, Scanners, Ghost story, Hunger* mm. Alene det vidner om hans talent. Normalt lægger vi (naturligt nok) mest mærke til de visuelt støjende makeup-præstationer: Eksploderende hoveder, groteste mutationer etc.

De små, subtile ændringer af aktørens udseende – en smallere mund, en højere pande, en vejrbidt hud – bliver en del af skuespillerens præstation. Medmindre skuespillerens udseende ændres mærkbart i løbet af den samme film, eller han udfylder mere end een rolle, glemmer vi alt om makeup-mageren, og det er da også meningen.

Men synd er det nu. For fuldt ud at forstå og værdsætte den dramatiske skønhed, der udfolder sig, selv i små ændringer af udseendet, må man sammenligne portrætter af den samme skuespiller i forskellige film. Jeg kan anbefale den interesserede læser at bladre lidt i Herman Buchmans velillustrerede bog Film and Television Make-up, som findes på Filmmuseets bibliotek.

Resultatet må være en undren over, at makeup-magerens navn så ofte gemmes bort blandt navnene på dem, der hang lamper op og satte film i kameraet. Det er der nok ikke meget at gøre ved, men jeg håber med denne artikel for en kort stund at have henledt opmærksomheden på disse mørkets skabninger, makeup-folket, som aldrig er der, når vi kigger – men som medvirker til at det vi ser er værd at kigge på!

Litteratur:

Richard Corson: Fashions in Make-up from Ancient to Modern Times (Owen, 1972).

Vlastimil Boublik: The Art of Make-up for Stage, Television and Film (Pergamon Press, 1968).

Herman Buchman: Film and Television Make-up (Watson Guptill, 1973).

Al Taylor & Sue Ray: Making a Monster (Crown, 1980).

SANDHED OG LIDENSKAB

Sensommerdage (The Whales of August) England 1987. I: Lindsay Anderson. M: David Berry efter eget skuespil. F: Mike Fash. KI: Nicolas Gaster. Mu: Alan Price. P: Alive Films. Medv: Bette Davis, Lillian Gish, Vincent Price, Ann Sothern, Harry Carey Jr.

Lindsay Anderson – vi kender ham som en af de primære kræfter i 'Free Cinema' i 50'ernes England. Som skribent og filmmand en kultur-gigant. Han vandt en Oscar for dokumentarfilmen *Thursday's Chrildren* (1954).

Bette Davis – Døde netop dén dag *Sensommerdage* fik premiere i København. I denne film udnævner hun som Libby Strong november til 'sin' måned – forstået således, at da vil hun give slip på livet. Virkeligheden ville at Bette Davis – måske fysisk knap så 'Strong' som filmnavnet antyder – drog afsted i oktober. Bette Davis stred og kæmpede fra sin ungdoms vår for sin karriere som skuespiller – hun opnåede titlen 'first lady of the American screen' og tildeltes to Oscars. *Sensommerdage* blev Bette Davis' film nummer 100.

Lillian Gish – Griffith-pigen, der fik sit egentlige gennembrud i *Birth of a Nation* (1914). Hun har spillet i mange talefilm – men huskes alligevel bedst for sin indsats i stumfilms-perioden.

Sensommerdage er et filmisk 'farvel' refererende til mere end eet niveau af livets uudgrundelige mysterium. Med denne film får vi mulighed for at sige farvel til instruktør, skuespillere og ikke mindst en tids-æra.

Sensommerdage handler om afslutning og afsked. To søstre bor sammen i et sommerhus – dér hvor de gennem hele livet er vendt tilbage, og hvor de har oplevet medgang og modgang. Nu hvor de er meget gamle dvæler de ved minderne, de bereder sig på, at evigheden skal slutte og intetheden træde istedet. I havet omkring øen, hvorpå sommerhuset ligger, kommer hvalerne normalt altid i august måned – men dette år viser de sig ikke. Fordums tiders giganter er blevet til ingenting, måske er de uddøde, måske holder forureningen dem væk.

'Truth and Passion' er hvad der tæller og gælder, siger filmen; vi, der kommer efter, kan næppe se frem til et tilsvarende langt liv med hvaler og verdenskrige som kontinuerlige tegn for årstid og årti. Vi kan imidlertid stadig bekende os til 'truth and passion' – et stadig stigende antal AIDS-tilfælde og et stadig faldende antal hvaler fordrer det ligefrem.

Maren Pust

HVORFOR NØJES MED DEN ÆGTE VARE?

Family Viewing (Family Viewing) Canada 1987. I & M: Atom Egoyan. F: Robert McDonald. K: Egoyan og Bruce McDonald. Mu: Michael Danna. Medv.: David Hemblen, Aidan Tierney, Gabrielle Rose, Arsinée Khanjian.

Sex, Lies and Videotape (Sex, Lies and Videotape) USA 1989. I, M, K: Steven Soderbergh. F: Walt Lloyd. Mu: Cliff Martinez. Medv.: James Spader, Andie MacDowell, Peter Gallagher, Laura San Giacomo.

En blå skinger videoskærm. Et koldt registrerende videokamera. To mennesker på en seng. De to mennesker betragter sig selv på skærmbilledet. Kvinden rører mekanisk ved manden. Bevægelser dikteret af en sexet telefonstemme. En telefonstemme bestilt fra det lokale sexservicecenter. Hvorfor nøjes med den ægte vare, når man kan nyde sig selv på video?

Scenen er fra den canadiske *Family Viewing*. Filmen i et format lig en videoskærms, d.v.s. næsten kvadratisk, og handler om den unge fyr Van, der bor hos sin far og dennes elskerinde. Moderen er forsvundet, og faderen har sat Vans mormor på plejehjem mod hendes vilje. Van, hvis liv synes tomt og meningsløst, beslutter at vie sit liv til mormoderen ved at vriste hende ud af faderens klør og skabe en bedre tilværelse for hende, og filmen forvandles til en ren gyserkrimi, hvor videoskærmene fungerer både som skræmmebilleder i de involveredes angstforestillinger og som våben i hænderne på forfølgerne, der med assistance fra en privatdetektiv formår at overvåge de forfulgte, hvor de end går og står.

Flettet ind i dette hændelsesforløb bliver vi præsenteret for videomediet i alle dets mest afskyelige funktioner: Video som redskab i sadomasochistiske sexlege, video som fordummende flimmer, video som formidler af overfladisk viden, video som overvågning, og – uhyggeligst af alt – video som substitut for virkeligheden. Menneskene fremstilles alle som slaver af video/tv-mediet. De er efterhånden blevet så forvænt med at sidde klistret fast til de blåflimrende skærme, at skærmbillederne totalt spærrer for udsynet til resten af verden. Virkeligheden får sværere og sværere ved at leve op til skærmbillederne, så når personerne oplever noget uden for deres gadedør, er de nødt til at filme det, så det forvandles til skærmbilleder. Van og hans far har f.eks. hele deres fortid lagret på bånd, og da moderen til Vans veninde dør, og veninden ikke selv kan nå at komme til begravelsen, trøster Van hende med en videooptagelse: den er da meget bedre end virkeligheden, nu kan hun se begravelsen igen og igen – og det lige så ofte hun orker!

Van formår dog også at bruge videomediet positivt, som når han redder familieoptagelserne fra at blive slettet og istedet fremviser dem for sin mormor, der jubler over de filmede erindringer fra en tid, da alt var lutter idyl.

Lutter? Nej, ikke helt. For selv i disse optagelser fra en svunden tid har der sneget sig pornografiske scener ind, der vælter enhver form for idyl. Og sådan er det hele filmen igennem. Just, når vi tror de har fået tag over det Onde medie, viser det sig, at personerne selv befinder sig inde i et skærmbillede, som når en ellers lykkelig slutsekvens vises gennem et overvågningskamera, eller når en af personerne lige pludselig med remotekontrollen i hånden brutalt spoler sig selv tilbage eller fryses fast i en akavet situation.

Skellet mellem skærmbilleder og virkelighed viser sig overhovedet ikke at eksistere i filmens univers.

I den kun 26-årige Steven Soderberghs debutfilm *Sex, Lies and Videotapes* bruges videomediet også som et substitut for virkeligheden.

Filmen, der er udformet som et enkelt men smukt og præcist kammerspil båret oppe af imponerende skuespillerpræstationer, handler om 4 amerikaneres forkvaklede følelsesliv. John er sin kone Ann utro med hendes søster Cynthia, Graham, Johns gamle kammerat kommer til byen og får begge søstres såvel kroppe som hjerter til at banke lidenskabeligt. Graham har bare det problem, at han er impotent i andre menneskers nærvær. Derfor klynger han sig til sit videokamera og ved at interviewe dusinvis af kvinder om deres intime sexliv og få dem til at masturbere foran kameraet, har han videomateriale nok til at tilfredsstille sig selv i enrum. Hvorfor

nøjes med den ægte vare, når man kan gentage og forlænge sine nydelser/pinsler med et videokamera?

Den neurotiske, smukke Ann forelsker sig straks i Graham, fordi han umiddelbart ser ud til ikke at kunne lyve. Det viser sig dog, efterhånden at han er den største løgner af dem alle. Tidligere har han løjet over for andre, men det har han vænnet sig af med, hvilket har ført til, at han istedet er begyndt at lyve over for sig selv.

I filmens klimaks formår Ann under et interview at fravriste ham kameraet og vende det mod ham selv, hvorved Graham tvinges til at se sine ægte følelser i øjnene. Ann forlader John og kurerer Graham for hans sygelige sexualitet, og Graham destruerer såvel kamera som videobånd for helt og holdent at hellige sig den ægte vare, Kærligheden.

I modsætning til *Family Viewing* er der her opstillet et skarpt skel mellem virkeligheden, den ægte vare, og aftrykket heraf, videoens skærmbilleder. Videoen fremstilles som et klart onde, der kan besejres til fordel for den ægte vare, mens der i *Family Viewing* ikke gøres brug af så firkantede postulater.

Kassandra Wellendorf

DET KAPITALISTISKE KARNEVAL

Rosalie Goes Shopping (Rosalie Goes Shopping) Vesttyskland 1989. I: Percy Adlon. M: Percy & Eleonore Adlon i samarbejde med Christopher Doherty. F: Bernd Heinl. K: Jean-Claude Piroue. Mu: Bob Telson. Medv.: Marianne Sägebrecht, Brad Davis, Judge Reinhold.

Så er hun her igen – Marianne Sägebrecht! Næppe er lyden af den iørefaldende musik fra *Bagdad Cafe* tonet ud af vor bevidsthed, før vi fra Percy Adlons hånd får endnu et lille hverdags-mesterværk.

I *Rosalie Goes Shopping* genfindes for en stor del filosofien fra *Bagdad Cafe*, omend perspektiverne denne gang er lidt mere dystre. Rosalie er en slags super-mamma, af tysk afstamning, men amerikansk gift og bosat. Hun styrer med sikker hånd sin enorme familie samt alle finanser, hun kan få fingre i. Hun skraber penge sammen alle vegne fra – og viger ikke tilbage for at sælge datterens bil eller forældrenes flybilletter. Hun jonglerer rundt med creditcards, checks og kontanter – hun lærer sig at 'hacke', og kan dermed gøre sin indflydelse gældende i alle mulige computerstyrede foretagender.

Rosalie mener, at alle hendes familiemedlemmer skal have lov at udfolde sig, præcis som det passer dem – men alle deres udfoldelser er totalt afhængige af hendes manipulationer med omverdenen. Så da hun en dag pludselig glemmer at gå på indkøb og hente 'rekvisitter' til familien, falder det ene medlem efter det andet til jorden som mesterjakel dukker uden dukkeførere. Ægtemanden, der er pilot, falder ned med sit fly; en af døtrene, der træner akrobatik, falder og brækker benet; og en af sønnerne falder rent moralsk, da han gør sin nylig erhvervede kæreste gravid. Heldigvis når Rosalie at redde trådene ud, inden skuespillet ender i det rene kaos. Med big mamma som animator fortsætter Mester Jakel teatret med at fremstille hele verden i komisk karrikerede situationer.

Det er 'det kapitalistiske karneval', som Rosalie udnytter til de små og svages fordel. En verden af forbrug og vareoverflod, der normalt kun fremmer den enkeltes isolation, transformeres til en livgivende forudsætning for fællesskab med gensidig respekt for drømme, interesser og evner. Rosalie gennemskuer mange ting – ikke blot folks computer pass-words – men også svaghederne i både den amerikanske og den tyske kultur. Hun plukker det bedste ud fra hver af de to kulturer og skaber sin egen private. De ynkelige mænd, der måbende omgiver hende, tolereres og hjælpes; de anbringes i den hjemmestrikkede tyskamerikanske terminologi

Åbenhed, integration og uimponerethed overfor påståede autoriterer – er nogle af nøglebegreberne i *Rosalie Goes Shopping*. Herhjemme har tolerancen over andre folkefærd det stadigt sværere. Percy Adlon gør sit bedste med sin filmiske Mester Jakel – han lader sågar Rosalie blive multinational til sidst.

Maren Pust

LYS OG FARVER

Utroskab (Cousins) USA 1989. I: Joel Schumacher. M: Stephen Metcalfe efter Jean-Charles Tacchellas film Cousin, cousine. F: Ralf Bode. Kl: Robert Brown. Mu: Angelo Badalamenti. P-design: Mark S. Freeborn. Medv: Ted Danson, Isabella Rossellini, Sean Young, William Petersen, Lloyd Bridges.

Joel Schumacher viste allerede med debut'en *Kliken fra St. Elmo* (1985) en eminent sans for melodrama i moderne snit. Det moderne er bl.a. tilføjelsen af humoristiske elementer, som lå fjernt fra indlevelsen i de store følelser i de gamle film, og som da også giver noget distancerende og forsonende til skildringen af samlivskonflikter og kærlighed. Hvilket let kan gøre det hele mere hyggeligt end dramatisk påtrængende.

Utroskab kan ses som 1989s svar på 60ernes eksperimenter i livsformer, som Paul Mazursky indforstået udleverede i 1969 i *Bob & Carol & Ted & Alice*, hvor to par forsøgte at få følelserne til at makke ret i partnerbytteriet under den seksuelle frigørelses triumfmarch. Nu er utroskab ikke et eksperiment mere, men tegn på knas i ægteskabet og følelsernes uregerlige søgen efter lykken – måske næste gang? – Sådan som det altid har været. Sean Young og William Petersens lægger ud med et sidespring, der får deres ægtemager Ted Danson og Isabella Rossellini til at finde sammen i et 'uskyldigt' venskab, som trods alle moralske bremseklodser ruller videre til de kan sejle mod den nedgående sol til sidst.

Filmen er først og fremmest en komedie, og måske er det netop derfor, at dens happy end virker så let og selvfølgelig, at man næsten ikke bemærker den. Den poetiske fra-blomst-til-blomst tone er smukt gennemført i historierne om Teds og Isabellas forældre og andre familiemedlemmer, som ustandselig bliver gift. De fire hovedpersoners samvær er koncentreret om disse storfamiliesammenkomster, hvor man mødes, forelsker sig og går til makronerne, med forskellige familiemedlemmer som efterhånden faste typer, der på absurde måder kommenterer verdens gang fra hver sin snævre vinkel uden hensyn til, hvad der egentlig sker. Ted er livskunstneren, som ikke har det godt med den karrierebetonede Sean, og som ikke kan tilbyde tryghed, men kun frihed for den indesluttede Isabella, der ikke har det godt med bilsælgeren og skørtejægeren William. Personerne er så nuancerede og runde, at det ikke bliver et puslespil om, hvem der passer sammen, men et spørgsmål om den enkeltes afklaring, stillingtagen og valg mht hvad han/hun vil med sit liv.

Det bygges raffineret og stilistisk formfuldendt op – det poetiske, det varme og det skæve blink i øjet, som giver denne herlige, klassiske indlevelse, der til enhver tid kan udradere postmodernismens og andre -ismers selvhøjtidelige bevidstgørelse af selvhøjtidelige, bevidstgjorte publikummere. Som Sean siger: 'Min lejlighed er en blanding af postmodernisme og *The Jetsons*' (tegnefilmserien, der afløste *Flintstones*). Schumacher er en mester i lys og farver, som skaber både det romantiske og det bittersøde i denne midtvejs tænk-dig-om historie, der nok kan inspirere en og anden til at gå ud i verden og blive nyforelsket, skilt og hvad der eller skal til.

Kaare Schmidt

PSYKISK TID

Fjerne stemmer, stille liv (Distant Voices, Still Lives), England 1987. I & M: Terence Davies, K: William Diver, Patrick Duval, Kl: William Diver. Medv.: Freda Dowie, Pete Postletwaithe, Angela Walsh.

Oh, disse englændere. De kan, når de vil. Det er i hvert fald det indtryk, *Fjerne stemmer, stille liv* efterlader. Ikke blot kan spillefilmsdebutanten Terence Davies præsentere et familiepsykologisk koncentrat af urovækkende dybde. Han kan også fortælle så 'anderledes' og med så stor overensstemmelse mellem form og indhold, at det er en fryd. Både fortællingen selv og dens udsigelse fungerer efter mine begreber optimalt.

Fjerne stemmer, stille liv skildrer i en række fragmenter livet i en engelsk arbejderfamilie i 1950'erne sådan som det opleves af familiens unge. Den stiller sig ikke tilfreds ved at se deres liv udefra i det forklarede overblik en sådan fortælleform kan give. Den kryber ind i sine unge personer og skildrer deres oplevelser og erindringer i disses abrubte og ofte tilsyneladende tilfældige karakter. Det er især angsten for en vaskeægte hustyran af en utilregnelig far, der manes frem. Ikke sådan, at vi bringes til at forstå faderens reaktioner. De er ligeså tilfældige for os, som de er for personerne, men sådan, at vi forstår angsten for hans pludselige og umotiverede vredesudbrud. Den tid, filmen skildrer, er nok så meget personernes psykiske tid, eller deres oplevelse af den, som det er den historiske tid, handlingen udspillet i. I et ubesværet, men alligevel sjældent set filmsprog, formår Davies at få flere personers tanker til at glide fra nutid til fortid og tilbage igen. Han gør det fx ved at starte en scene på ét tidspunkt for derefter uden klip at lade kameraet køre en tur til siden, hvor det viser de associationer, starttidspunktet satte i gang. Sådan fungerer associationer, sådan hænger tiden sammen i vore hoveder, og sådan kan det gøres på film.

Med *Fjerne stemmer, stille liv* har Christian Braad Thomsens filmimport endnu engang vist, at den har sin store berettigelse i den danske biografverden.

Palle Schantz Lauridsen

GODDAMNED GOTHAM CITY

Batman (...) USA 1989. I: Tim Burton. M: Sam Hamm og Warren Skaaren, baseret på Bob Kanes tegneseriefigur. F: Roger Pratt. Kl: Ray Lovejoy. P-design: Anton Furst. Mu: Prince.
Medv: Jack Nicholson, Michael Keaton, Kim Basinger.

Kan *Batman* anmeldes som bare en film? Kan man som anmelder vælge at se bort fra mediernes totale overgivelse til de hysterisk buldrende reklametønder, der har ledsaget denne filmhistoriens største sællert? Svaret må være nej. For godt nok gemmer der sig en mesterlig film bag de utallige lag 'hype', men at lukke øjnene for staffagen vil være at gå glip af årtiets mediepolitiske pointe.

I 1977 beviste *Star Wars* at den enkelte film kan gøres til en industri i sig selv. Merchandising blev det store hit, og med varierende succes har man lanceret følgeprodukter til samtlige storfilm siden da. Det seneste forsøg var med *Roger Rabbit*, der dog aldrig rigtigt fik tag i danskerne. Med *Batman* fik piben straks en anden lyd: først kom Princes soundtrack (som slet ikke er et soundtrack), så T-shirts, badges og diverse småting, og ved premieren havde hele landet kastet sig i støvet i næsegrus benovelse over den amerikanske mediemaskine. Bagmændene hedder Warner Bros., og de har ikke blot produceret filmen, de står også for soundtrack og novelization. Derudover har de købt tegneseriegiganten DC, og ejer herigennem rettighederne til alt hvad der er Batmanrelateret, inklusiv det kommercielt geniale logo. På denne måde er fænomenet Batman et stjerneeksempel på den tendens til centralisering, der præger senfirsernes mediebillede.

Og så er der jo filmen selv. Med DCs tegneserieforlæg i tankerne kan den ses på to måder: som Film og som Filmatisering.

Som Filmatisering er Tim Burtons udgave af *Batman*, på trods af visse fejl, langt den bedste tegneserieadaption nogensinde. Forlægget er en række Batmanhistorier som radikalt ændrede superheltebegrebet: Frank Millers banebrydende 'The Dark Knight Returns' og 'Year One' samt Alen Moores 'The Killing Joke'. Med disse nytolkninger blev Batman forvandlet fra trikotklædt ridder til en plaget neurotiker uden superkræfter, men med en frygt og et raseri der holder ham i live – 90ernes helt.

Allerede fra filmens åbningsbillede understreges de nye rødder: Gotham City er en by i forfald, en smuldrende, regnvåd monolit, hvor solen aldrig skinner, beboet af menneskeligt affald og ledet af forbrydere. Hvor Batman i tv-serien måtte kæmpe mod ondskaben for at bevare Gothams amerikanske drømmeidyl, kan han her kun lindre smerten for en døende by. Den moderne superhelt kæmper i erkendelsen af, at han kun kan udsætte det uundgåelige – men han *kæmper*, og alene heri ligger det heroiske. Byens ondskab udkrystaliseres og legemliggøres i filmens skurk, Jokeren, der går gennem handlingen som en konstant vrængende karrikatur. Handlingen har mytens simple struktur: Det Gode og Det Onde personificeres og nærmer sig ad omveje hinanden til den finalekamp (karakteristisk nok placeret i kirken), hvor Det Gode vinder, og med udryddelsen af Det Onde har banet vejen for en ny orden. Så vidt er filmen bare en ny gennemarbejdning af populærfilmens standardmotiver.

Batmans største aktiv er Tim Burtons visuelle geni. Hele vejen igennem er filmen en designmæssig tour de force, med svimlende, gotiske dekorationer, en perfekt sans for farver og lysvirkninger, og en opfindsomhed der gør det let at glemme historien og blot lade sig opsluge af scenerierne. Filmen er da også snarere struktureret omkring en serie tableauer end omkring den skeletagtige handling. Burton viste med sin *Beetlejuice* fra sidste år, at han har en forfriskende løbsk fantasi. En sammenligning med Terry Gilliam er helt rimelig (de har begge baggrund som animatorer), selvom Burton til tider er væsentligt mere pervers. Det er netop dette perverse træk der løfter fremstillingen af Jokeren, filmens egentlige hovedperson, fra en sædvanlig Jack Nicholson-omgang til en sort-komisk mesterpræstation. Burton fremdrager den dystre side, der altid lurer hos Nicholsons personer, og drejer den præcis så meget, at Jokeren bliver ægte skræmmende fremfor blot en karnevalsfigur.

Filmens svagheder ligger andre steder. Først og fremmest er Michael Keatons Batman for anonym, han udtrykker slet ikke den melankoli og depression der kendetegner Frank Millers fortolkning. Som mytologisk helt fungerer han udmærket – tavs, mørk og handlende – men Millers menneskelige dimension går tabt. Et andet problem ligger i at Jokeren præsenteret som entydigt ond. Hos Alan Moore er pointen, at Batman og Jokeren fundamentalt er ens, har samme oprindelse. I filmen smides dette overbord, og godt nok gøres de mytiske træk langt klarere ved at undgå denne ambivalens, men det sker på bekostning af en mere interessant personkarakteristik.

Når alt er sagt, når de sidste dønninger har lagt sig, vil *Batman* stå tilbage som endnu et bevis på, at Tim Burton er en af USAs mest spændende instruktører – så forskellig fra alle andre at hans navn alene kan bære millionprojektet. *Batman* er Tim Burtons film, og alene derfor er den så god!

Flemming Kaspersen

Døden ombord (Dead Calm) Australien 1989, I: Phillip Noyce.
Berømt fordi Welles indspillede den og blev næsten færdig, men her i en australsk thriller-udgave er den mest en godt sammenskruet shocker om et ægtepar, der alene på havet møder en forlist skonnert og en ung overlevende, som de samler op. Teknisk blændende strammer den spændingsskruen og udnytter det afgrænsede rum til det maximale, men ned i dybet kommer den ikke. *DN*

Dybet (The Abyss) USA 1989. I: James Cameron.
Vand giver ikke svimlende fornemmelser som verdensrummet – ejheller dets dyb. Nej, vi nærmer os urbilleder som genfødsel og fostertilstand – kompression. Det er mere storslået at kommunikere med uvisse faderbilleder i verdensrummet end med urgopler med lyskamme i det Caraibiske Hav og vi mangler desuden rumoplevelsen ved de konkrete trykforskelle i havdybet. De sanselige fornemmelser er mere undværlige i ydre rum. Biografoplevelsen har selv mange paralleller til dykkerfornemmelse og det kan udnyttes fremragende som klaustrofobien i *Das Boot*. Men alt i det modvirkes af den selvimponerede havdybsstation, amerikanerne har udbygget i Dybet, der kun er konventionel dyrekøbt underholdning med imponerende special-effects. Mikael Salomon spiller osse dygtigt med sine nyerhvervede amerikanske muskler. *CN*

Ondskabens kirkegård (Pet Sematary) USA 1989, I: Mary Lambert.
En Stephen King gyser, hvor store tankbilers udsmatning af børn og husdyr låner inspiration fra Spielbergs *Duellen*, men taber dennes dæmoni i billederne af fede hamburgerchauffører med speederen og radioen for fuldt tryk. Desuden frådses i lån fra *Elm Street* til *Psycho* og drives rovdrift på lydmontage, ramme kulører og ekstreme billedkontraster. Titlens dyrekirkegård fører videre til fortrængte dødsrædsler i en sær slugt med mic-macinderjanernes gravplads, hvor lig genopstår som frådende monstre, frem til savlende nekrofili. Jeg har virkelig ondt af filmens to rædselsslagne unger. *CN*

Moon over Parador (...) USA 1989, I: Paul Mazursky.
Mazursky er kommet langt ud med *Moon over Parador*. Filmen er det mest indforståede og metaagtige, han endnu har frembragt. Man skal være godt fortrolig med de sidste 15 års trivialmyter og Richard Dreyfuss' karriere for virkelig at værdsætte den. Desuden spiller den på samtlige myter omkring operettefyrstedømmer i Europa og bananrepublikker i Latinamerika – fra von Stroheim og Lubitsch til Woody Allen. Den er flot opsat og lidt tam med mange spildte indsatser og cameoroller, bl.a. Marianne Sägebrecht og Dick Cavett. *CN*

Sea of Love (...) USA 1989. I: Harold Becker.
Politifilmene eksisterer stadigvæk, men deres centrale problematik udgøres nu af 40-årskrisen og familiær desillusion. Det kræver modenhed og sexuel indsigt for at forstå 80er-mordernes motivation. Etatens korruption er ikke længere i centrum. Harold Beckers film med Al Pacino i hovedrollen er intelligent og velfungerende underholdning, hvor han som en gimmick har lagt hele plottet op på en vis inspiration fra *Blue Velvet*, nu baseret på singlen Sea of Love med Phil Philips, som i slutningen transformeres til 80er-version ved Tom Waits. *CN*

Tre på flugt (Three Fugitives) USA 1988. I: Francis Veber.
Amerikanerne har nylig vist interesse for fransk folkelighed. Først fik vi Nomoys *Tre mand og en baby*, og det var meget, meget slemt. Francis Vebers store successer med Depardieu og Pierre Richard som komikerpar, senest i *Les fugitifs* (1986), resulterede i amerikansk import af både Veber samt plottet med Nick Nolte og Martin Short som amerikanske pendanter. Filmen er mere kalkuleret i den amerikanske udgave med intensivering af action og sentimentalitet. Det var ellers slemt nok i den franske. *CN*

Old Gringo (Old Gringo) – USA, 1989 I: Louis Puenzo
Romanen Gringo Viejo af Carlos Fuentes er grundlaget for denne 'A Fonda Films Production'. Jane Fonda hævder, at hun gennem mange år har ønsket netop dette forlæg for en film. Hun spiller selv den kvindelige hovedrolle, med sin sædvanlige work-out friskhed: En, To, Tre, Fire.... Kom Så Piger! Som ugift dame drager hun til Mexico for at blive guvernante hos en godsejer. Det viser sig, at revolutionen har indhentet godsejeren, og i stedet bliver hun elskerinde til en af oprørsgeneralerne og god ven med Ambrose Bierce, 71-årig amerikansk forfatter (Gregory Peck), der søger både liv og død i revolutionens krydsild. Filmen lever energisk op til alle forventninger, og keder dermed energisk til døde – som fru Fonda plastik fra yderst til inderst. *MP*

Great Balls of Fire (...) USA 1989. I: Jim McBride
Dennis Quaid fungerer perfekt i rollen som Jerry Lee Lewis. Han ikke blot ligner ham, han har også dét fanden-i-voldske udtryk i øjnene, der skal til. Filmen er rimelig, men har nogle svage punkter bl.a. i skildringen af Jerry Lee's forhold til 'the true king of rock and roll': Elvis! Man fristes svært til at tro på den historie, der serveres – hvis ikke det netop var for disse sukkersøde antydninger af Elvis' totale overgivelse til Jerry Lee. Rytme, musik og højt humør oppebæres gennem hele filmen. Et stykke positiv fiktion for alle, der elsker de gamle rockdrenge. Nedture, druk og pludselig død har ellers været hverdagskost i Jerry Lee's liv – men i The Killer's egen ånd fokuseres der primært på de gode stunder. *MP*

Pee-Wee's Big Adventure (...) USA 1985, I: Tim Burton.
Pee-Wee Herman, alias Paul Rubens, alias Paul Rubenfeld, er den bizarre mandsling, hårdt sminket, dukkeagtig påklædt i glat syntetisk tøj, der med barnets uskyld møder den surrealistiske, popkulørte verden, en medieimiterende eventyrverden. Han er på jagt efter sin stjålne cykel i crazy-komisk farcestil med en helt særegen naivistisk charme. Den ganske originalt konciperede figur får fortræffelig hjælp fra pop art-dekorationerne, et element man kan genfinde i Burtons block buster succes *Batman*. *DN*

Indiana Jones og det sidste korstog (Indiana Jones and the Last Crusade) USA 1989, I: Steven Spielberg.
3'eren kan af gode grunde ikke konkurrere med den overraskelseseffekt, som 1'eren havde, men er ellers lige så veloplagt ih-åh-og-mglurb i tempo, vid og den indforståethed, leg med mediet selv, som ville være fin kunst, hvis det var uforståeligt og kedeligt, men er trivipastiche, når folk med dårlig smag forstår det og må gå hjem med ondt i maven af grin. Denne gang er både westerntiden (Indys ungdom) og Europa inde på linie med nærorienten blandt de eksotiske steder, som Indys rådsnarhed sætter til vægs. En italiensk kirke fyldt med rotter, et østrigsk slot fyldt med nazister, et Berlin fyldt med Hitler, et mellemøstligt gravkammer fyldt med Hellige Graler, altsammen fyldt med faldgruber for Junior og Senior (Sean Connery), som også begge falder for den kølige sexbombe, hvis hjerte under arkæolog-forklædningen banker for Adolf. Verden ville være et kedeligere sted uden Indy. *KS*

Coverup (...) USA 1988. I: Barbara Trent.
Coverup er mere interessant som fænomen end som film. Det er en talking heads-film i TV-stil som sandsynligvis ikke har en chance dér på grund af sin behandling af Iran-contra affæren, hvor udviklingen i USA betragtes som hurtigt ekspanderende nyfascisme. Der er ikke noget der hedder socialistiske filmbevægelser i USA efter 2.verdenskrig. *Coverup* er talerør for det såkaldte Christic Institute, der nærmest har karakter af menighed med speciale i efterforskning af pensionerede amerikanske CIA- og militærfolks paramilitære transaktioner i og heroinsmugling fra u-landene. Filmselskabet kalder sig Empowerment Project og er uden egentlig distributør. *CN*

Den lille tyvetøs (La petite voleuse) Frankrig 1988. I: Claude Miller.
Claude Miller repræsenterer det nærmeste franskmændene kan komme til socialrealismen, og det er absolut ment positivt. Miller har instrueret et efterladt Truffautmanuskript med den lidt vamle titel *Den lille tyvetøs*. Det er et af de Truffaut-manuskripter, der har bedst fokus på socialt skæve opvækstvilkår i 50erne. Charlotte Gainsbourg yder en pragtpræstation svingende mellem pige og kvinde, som ganske givet er at foretrække i Millers version fremfor Truffauts med sit mere afslappede forhold til sexualiteten og totale fravær af Truffauts ofte anstrengte fetichisme. Kun plakaten er mere Truffaut end Miller. *CN*

Alle elsker Lloyd (Say Anything...) USA 1989. I: Cameron Crowe.
Det var synd at Cameron Crowes *Say Anything...* druknede i strømmen af ungdomsfilm, der stadig enten er håbløs nostalgi eller uforløste musicals. Titlen går på den taleflom, hovedpersonen Lloyd Dobler stiver sig selv af med. Filmen er faktisk en af de allerbedste amerikanske komplekse samtidsskildringer med gennemført forståelse for og analyse af generationernes særinteresser. Det er familiefilm for den opløste familie og med skuespilpræstationer (John Cusack, Ione Skye og John Mahoney) helt i klasse med *The Accidental Tourist*. *CN*

Generationen der blev væk (Le declin de l'empire americain) Canada 1985, I: Denys Arcand.
8 midaldrende og velaflagte canadiere diskuterer tilværelsens ulidelige lethed, jagten på lykken, dvs. den sexuelle tilfredsstillelse, og leverer derigennem et generationsportræt. Aftenlandets undergang som krydderi på lakseørreden, men serveret i et godmodigt muntert tonefald, der forsøger at være lige så afvæbnende, som personerne opfatter sig selv. Det bliver kun til småsludren. *DN*

En anden kvinde (Another Woman) USA 1988. I: Woody Allen.
Nu er Woody Allen fandengalemig hoppet på Bergman igen med en forenklet, stiliseret realisme a la *Tystnaden*, støvsuget for samtlige potentielt forsonende surrealistiske momenter. Alt er gennemført i jordfarver fremelsket af Bergman-fotografen Sven Nykvist. Endog livsgobelinen genfindes fra *Fanny och Alexander*, men ganske uden dennes dynamik. Tematisk får vi en trist nyversionering af *Smultronstallet* med gennemtygning af en filosofiprofessors livsløgn (Gena Rowlands!). Krukkeriet intensiveres ved, at samtlige følelsesudløsninger er underlagt Satie i grim instrumentering. Det hjælper ikke med nye kræfter. Selv en hærdet veteran som Mia Farrow virker lettere prisgivet. Heldigvis holder Allen sig selv fra lærredet. Han har altid selv været den værste skuespiller i sine egne Bergmanpasticher. *CN*

Bag lås og slå (Lock Up) USA 1989. I: John Flynn.
At det kunne blive værre end *Rambo* skulle man ikke tro. Jo, Stallone har forsket videre i proletariske længsler og buret dem inde i en martyriefyldt fængselshistorie. Hvorfor havner proletariatet bag lås og slå? De havner der, fordi de perverse besiddere (her grotest repræsenteret af Donald Sutherland) er misundelige på deres potens. Proletariatets indbyrdes forståelse begrænser sig til vendingen D.T.A. = Don't trust anybody. Find dig i hvad som helst, du må kun bryde ud af fængslet eller slå igen, når din kæreste eller forældre befinder sig i livsfare. *CN*

Vild med New York (Slaves of New York) USA 1989. I: James Ivory.
Ivory er i mine øjne næsten altid på blindveje, og unoderne florerer i dette billede af New Yorks kunstverden – om hvor vanskeligt det er at følge med, og hvor let det burde være at stå af. Bernadette Peters tér sig i hovedrollen som en blanding af Diane Keaton og Madonna. Ivory burde følge producenten Ismael Merchant tilbage til Indien, hvor Merchant s.m. Nicholas Meyer Just har lavet den ufrivilligt komiske bundskraber *Den hemmelige sekt* (89). *CN*

- EDB DER BARE KØRER

SERVICEBUREAU
SOFTWAREHOUSE
UNIX-SYSTEMER
TOTALLEVERANCER

Rolighedsvej 9-11, 1958 Frederiksberg C, tlf. 31 39 22 55