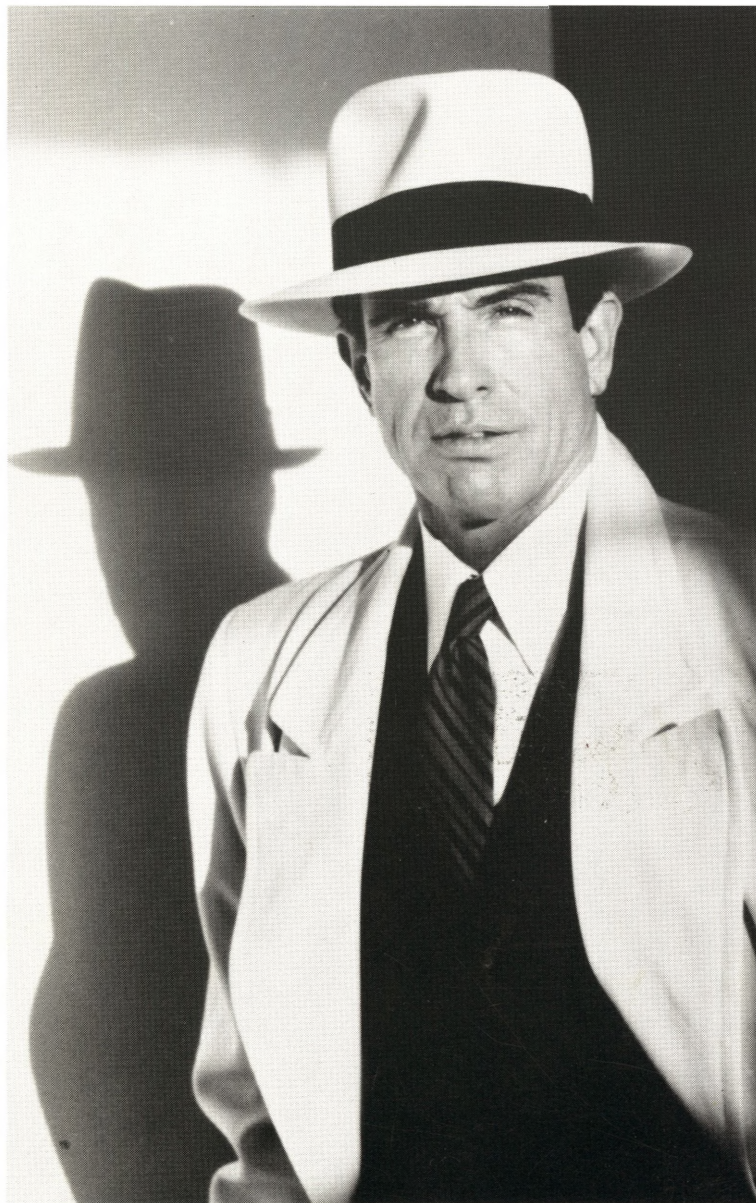


KOSMORAMA

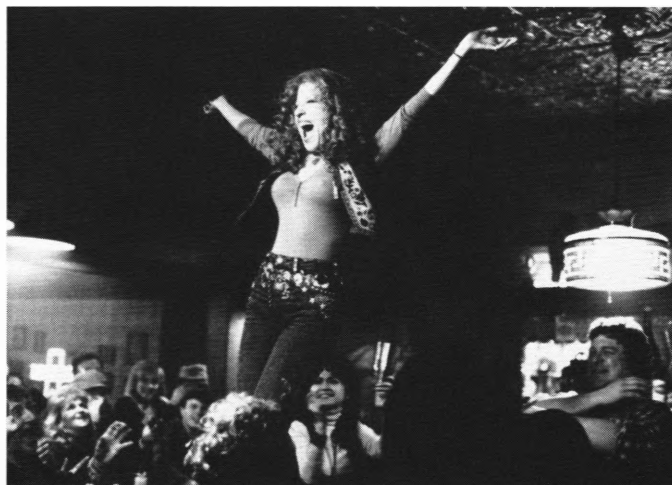
193 * 36. ÅRGANG * EFTERÅR 1990 * KR. 45



DICK TRACY & SERIERNE
KIEŚLOWSKIS DEKALOG
HOLLYWOODS EVENTYR
KAURISMÄKIS GALE STREGER



KLIP	DET DANSKE FILLMUSEUM Biblioteket	4
KOMMISSÆREN Et mesterværk fra censurens gemmer / <i>Eva Jørholt</i>		7
DICK TRACY Det er altså prøvet før og dog ikke set magen til / <i>Maren Pust</i>		10
DEKALOG Kunstens ti bud / <i>Erik Svendsen</i>		16
EVENTYR Måske er det kun en drøm / <i>Kaare Schmidt</i>		22
ERINDRING Glemmer du – så husker jeg / <i>Maren Pust</i>		26
KAURISMÄKI Helsinki Cowboys eller ti fugle i hånden er bedre end én på taget / <i>Eva Jørholt</i>		28
PÅ TRYK Den uforsonlige Hitchcock? / <i>Carl Nørrested</i>		36
STOR KUNST Spøg til side og hofter fat! / <i>Kaare Schmidt</i>		37



VÆRD AT SE? Min far; Kokken, Tyven, hans Kone og hendes Elsker;
Den sorte engel; Vilde hjerter; Hvid jæger, sort hjerte; Jesus fra Montreal;
Jagten på Røde Oktober; Always; Perfect World; Min venstre fod;
Lille Vera; Nonner i løbetid; Vi er ikke engle

38

MUSEUMSHJØRNET Nye gamle film / *Ib Monty*

47

TJEK

47

KOSMORAMA

193 * Efterår 1990 * 36. Årgang

Forsiden: Warren Beatty som Dick Tracy

Til venstre: Lolita Davidovich som Blaze Starr

Herover: Øst og Vest – Lille Vera (Natalia Negoda) Back in the USSR og Stella Dallas (Bette Midler) Back in the USA.

Kosmorama er et uafhængigt tidsskrift udgivet af Det Danske Filmmuseum. Ansvarshavende redaktør: Kaare Schmidt. I redaktionen: Eva Jørholt, Dan Nissen, Lene Nordin, Maren Pust og Peter Schepele. Layout: Kaare Schmidt. Produktion og tryk: Notex – Grafisk Service Center as, København.

Signerede bidrag udtrykker alene forfatterens synspunkter og ikke nødvendigvis redaktionen. Kosmorama udkommer med fire numre årligt. Abonnement kr. 150. Enkeltnumre kr. 45. Bestilling: Det Danske Filmmuseum, Store Søndervoldstræde, 1419 København K, telefon 31 57 65 00 (filmhuset) og 31 57 10 03 (ekspeditionen), mandag-fredag 9-16, tirsdag tillige 18.30-21.30, eller på giro 6 04 67 38.



Quiz

1990 har åbenbart en helt ny TREND (som det jo hedder på nudansk) inden for cine-fetischismen.

Ved cine-fetischisternes årlige festival var det helt klart, at 'læderjakke & motorcykel-fraktionen' var i undertal i forhold til den neo-romanstiske bølge, som dyrker sorte silkeben, strømpebånd etc.

Mens der således sås flere ledige pladser til Brando-filmen *Vild Ungdom*, var der stuvende fuldt til de tre film, vi her bringer billeder fra. Festivalprogrammet blev desværre på mystisk vis væk i afte-nens løb, så vi må bede Kosmoramas læsere om selv at sætte titler og stjerne-navne på de tre billeder, der tilsammen vidner om motivets udødelighed til alle tider og epoker. Sådan var det også i halvfemserne.

Peter Hirsch

Filmpriser 90

Desværre blev det ikke til nogen alle gode gange tre for dansk film i Oscar-sammenhænge. *Dansen med Regitze* havde på falderebet ikke tilstrækkelig appeal til akademiets medlemmer. Og slet ikke når rivalen, *Mine aftener i Paradis*, bød på svulmende og veldrejet fransk/italiensk filmnostalgi.

Hvad der måske burde have aftvunget en særlig teknisk Oscar til Danmark var TV-2s Nicam-stereo lydside, der muligjorde, at man nu kunne fravælge den danske speakercommentar, og så istedet nyde det næsten rekordlange tre timer og 35 min. Oscar TV-show med originallyden. Med Billy Crystal som en velopløst og ikke så lidt ironisk vært var showet i år ganske flot og underholdende.

OSCAR

Ved the Academy of Motion Picture Arts and Sciences' toogtresindstyvende prisuddeling fordeltes de væsentligste Oscars sig som følger: Bedste film blev *Driving Miss Daisy*, og det vakte en vis kontrovers, at instruktøren Bruce Beresford følgelig ikke også var indstillet til Oscar'en for bedste instruktion. Halvdelen af akademiets medlemmer havde imidlertid holdt på Oliver Stones *Født den 4. juli* som bedste film, og man indgik således det kompromis at give Stone en Oscar som bedste instruktør. Det er kun tredje gang i Oscars historie at noget sådant finder sted. Daniel Day Lewis fik en Oscar for hovedrolle i *Min*

FILM TOP TYVE 1989

De tyve mest sete film i Danmark
(kilde: Danmarks Statistik)

	Premiere dato	Antal uger i 1989	Nationalitet
1. Rain Man	17.03.89	41	Amerikansk
2. Fisker de kalde Wanda	03.02.89	43	Engelsk
3. Licence to Kill	07.07.89	25	Engelsk
4. Indiana Jones og det sidste korstog	15.09.89	15	Amerikansk
5. Ja'dak filmen - Jydekompaniet	26.12.88	Alle	Dansk
6. Cocktail	27.01.89	48	Amerikansk
7. Hvem snørede Roger Rabbit	16.12.88	alle	Amerikansk
8. Die Hard	26.12.88	alle	Amerikansk
9. Tarzan Mama-Mia	22.09.89	14	Dansk
10. Batman	29.09.89	13	Amerikansk
11. Dødbringende våben 2	11.08.89	20	Amerikansk
12. Høj pistolføring	07.04.89	38	Amerikansk
13. Tvillingerne	14.04.89	37	Amerikansk
14. Bjørnen	18.08.89	19	Fransk
15. Jydekompaniet 3	15.12.89	2	Dansk
16. Dansen med Regitze	17.11.89	6	Dansk
17. Århus by Night	27.01.89	48	Dansk
18. Walter og Carlo i Amerika	24.11.89	5	Dansk
19. Working girl	09.03.89	42	Amerikansk
20. Willow	10.02.89	46	Amerikansk

venstre fod, og Jessica Tandy for rollen i *Driving Miss Daisy*. Som bedste originale Screenplay blev Tom Schulmans *Døde Poeters klub* belønnet med en Oscar.

B.A.F.T.A. PRISEN

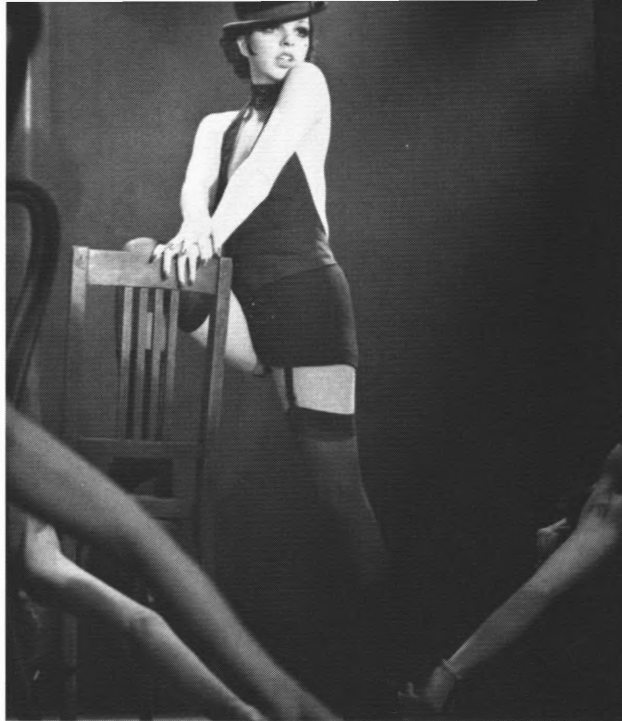
The British Academy of Film and Television Arts uddelte sine priser for enogtyvende gang: Bedste film blev *Døde poeters klub*. Bedste instruktion gik til Shakespeareskuespilleren Kenneth Branagh for hans filmudgave af *Henry V*. Bedste mandlige skuespiller blev Daniel Day Lewis for *Min venstre fod*. Bedste skue-

spillerinde blev Pauline Collins for titelrollen i *Shirley Valentine*.

FELIX

Den europæiske filmpris blev uddelt for anden gang, og prisoverrækkelsen fandt denne gang sted i Paris. Bedste film blev *Landskab i disen* af grækeren Theo Angelopoulos. Årets instruktør blev ungarske Geza Bereményi for *Eldorado*.

Årets mandlige skuespiller blev franske Philippe Noiret for *La vie et rien d'autre* samt *Mine aftener i Paradis*. Årets skuespillerinde blev britiske Ruth



Sheen for filmen *High Hopes*. Federico Fellini modtog årets europæiske filmpris for livsværk.

GULDBAGGE

Den særlige Guldbaggejury under det svenske filminstituts forvaltningsråd har igen i år stukket hovederne sammen og bl.a. valgt at uddele følgende Guldbagger: Bedste film blev *Miraklet i Valby*. Åke Sandgren blev bedste instruktør for selvsamme filmiske mirakel. Bedste mandlige hovedrolle gik til Stellan Skarsgård for præstationerne i henholdsvis *Kodenavn Coq Rouge* og *Pigerne på taget*. Bedste skuespillerinde blev Viveka Seldahl for hendes rolle i *S/Y Glädjen*. En mindre jury fandt frem til en bedste udenlandske film, og her faldt valget på Chris Menges' *En anden verden*.

CÉSAR

I '90 blev det franske L'Academie des Arts et Techniques du Cinemas César pris uddelt primært til følgende: Bedste film *For smuk til dig*. Bedste skuespiller blev Philippe Noiret for *La vie et rien d'autre*. Bedste skuespillerinde var Carole Bouquet i *For smuk til dig*. Som bedste udenlandske film valgte man *Farlige forbindelser*.

BODIL

I Danmark uddelte filmmedarbejderforeningen sin Bodil for toogfyrretyvende gang. Statuetter gik til følgende: Bedste danske film blev *Dansen med Regitze*. Heraf fulgte at bedste instruktør var Kaspar Rostrup for samme film. Bedste skuespiller var Frits Helmuth for rollen

i ... *Regitze*. Og bedste skuespillerinde blev selvsagt Ghita Nørby for titelrollen i samme. Rostrup og hans film vandt altså indadtil hvad udadtil tabtes! Bedste europæiske film blev i år Krzysztof Kieślowskis *En lille film om kunsten at dræbe*. En Bodil som bedste amerikanske film fik Stephen Frears' *Farlige forbindelser*.

ROBERT

Det Danske Filmakademi uddelte i år Robert Prisen for syvende gang, og man valgte som bedste danske spillefilm *Dansen med Regitze*. Bedste mandlige skuespiller blev Frits Helmuth for ... *Regitze*. Bedste skuespillerinde blev ikke uventet Ghita Nørby for sin ... *Regitze*. En Robert for bedste udenlandske film gik til Kieślowskis *En lille film om kunsten at dræbe*. En særlig æres-Robert gik i år til 80-års fødselaren Ebbe Rode.

BEDSTE PREMIERER

Sammenslutningen af Danske Filmkritikere afholdt sin 23. generalforsamling, og benyttede lejligheden til, under indtagelse af tre slags pølse og to slags paté, at stemme om de ti bedste biografi-premierer i 1989:

- 1) *En lille film om kunsten at dræbe* (polsk, Krzysztof Kieślowski)
- 2) *Slangens vej* (svensk, Bo Widerberg)
- 3) *Sex, løgn og videotape* (amerikansk, Steven Soderbergh)
- 4) *Fjerne stemmer, stille liv* (engelsk, Terence Davies)
- 5) *Farlige forbindelser* (amerikansk, Stephen Frears)
- 6) *Landskab i disen* (græsk, Theo Angelopoulos)
- 7) *Turist ved et tilfælde*

(amerikansk, Lawrence Kasdan)

- 8) *Family Viewing* (canadisk, Atom Egoyan)
- 9) *Sensommerdage* (amerikansk, Lindsay Anderson)
- 10) *300 mil til himlen* (polsk/fransk/dansk, Maciej Dejczer)

Kritiker-sammenslutningens valg af de tre bedste TV-premierer er indtil videre suspenderet, mens et underudvalg kulegraver problematikken omkring spillefilm på TV.

Peter Risby Hansen

På Videofronten

Der har været et stort alternativt udbud af film- og video-arrangementer i sommeren 1990. Selvom det nu er fjerne begivenheder, skal nogle om ikke andet have en minderune på Kosmorama's glittede papir, fordi filmkritikerne næsten kun læner sig tilbage til filmudlejernes etablerede forestillinger.

Det danske Filmværkstedes juniarrangement Copenhagen Film + Video Festival var så gigantisk både med værker og indbudte gæster, at det faktisk gik imod sine egne intentioner. Det entusiastiske værksted påtog sig så stor en opgave, at de ansatte sled sig op i praktiske-gris-funktioner, så kun vi andre kunne nyde godt af værker og seminarer. En amerikansk videoperson, Lynn Hershman, skal fremhæves på alle andres bekostning, fordi jeg hos hende ser en arbejden med mediet, som ikke kan realiseres på film. Hun har igennem 80'erne arbejdet med rollespil, impliceret sig selv som aktør, så man overhove-

det ikke aner, hvor rollespillet hører op og persona begynder, heller ikke når man træffer hende in natura.

Lynn Hershman fortsætter, hvor kvindekampen slap ved netop at udforske et nyt medies muligheder. Den intensive intime udnyttelse af rollespillet kan kun ske på video. Den fordrer øjeblikkelig analyse, og at man selv styrer hele processen. Mens hendes tidligere rollespil udelukkende drejer sig om fingeret selvudlevering omkring private, almene problemer (fedme, seksualitet, alder) skildret med farlighed og ironi, går de seneste ind i de kollektive fortrængninger (*First Person Plural*, 1988) og kollektive rollespil (*Desire (Incorporated)*, 1990). I deres enkelhed og fingerede selvinvestering er Lynn Hershmans værker formidabelt TV, der netop leger med mediets ellers vane-fastlåste naturalisme.

Glyptoteket gav mængder af materiale til videokunstens udvikling igennem juli måned, hvor man aktuelt koncentrerer sig om brændpunktet Berlin. Seks timers video, fordelt på hver sin ugedag, gjorde arrangementet fordejligh. En gruppe udgjordes af basal koncentreret mediehistorie via udenlandske (fortrinsvis amerikanske) gæster med udgangspunkt i tyske værksteds-situationer (Nam June Paik, Shigeko Kubota, Richard Kostelanetz, Peter Campus, Joan Logue, Douglas Davis m.fl.). Uddraget kunne næppe være mere centralt som medieintroduktion.

De æstetiske nydelser lå imidlertid i tyske værkstedsvideoer, hvoraf flere burde nå et større publikum. Tyske videokunstnere er ofte inspireret af den tidligere tyske material-film tradition, hvor man nu forsker selve videomediets væsen ved at operere med tidsforløbet og elektronerne som 'materiale'. En video som Hanno Baethes *Kunstlauf* (1986) er ligefrem en udfordring, idet man af billedets karakter (der viser kunstskejteløb) ikke præcis kan afgøre, hvornår filmmateriale eller elektronisk materiale udforskes, og det kommer der tillige de særeste tidsoplevelser ud af. Man kan blot konstatere, at det sker på videoens præmisser, samt at det er film, der udgør basismaterialet. Det er en ren medieopdagelsesrejse og antydet fortælling, som fordrer anderledes sensibilitet. Det var således ikke Muren som politisk emne, der var i centrum i Berlinvideoerne, men æstetisk udforskning, hvor det for alvor er værd at holde øje med Monika Funke-Stern, Llux (Egon Bunne), Michael Buescher (*Flirting TV*, 87) og Hartmut Jahn, hvor hovedparten stammer fra medieværkstedet Confu-Baja. Carl Nørrested

Video af Gary Hill

Hvor længe kan man smage på et ord, før det mister sin distinkte mening, og slår over i ren lydighed? – Et af den amerikanske videokunstner Gary Hill's mest interessante værker, *Why Do Things Get in a Muddle? (Come on Petunia)* (1984), handler om denne grænse mellem orden og kaos og skildrer et på én gang rørende enkelt og magisk, videobehandlet univers. En far og hans datter fører en tøvende samtale – en metalog, hvor samtaleens emne er dens egen diskurs. De bevæger sig rundt i et nøje afgrænset rum, hvis genstande kameraet roligt afsøger, mens samtalen skrider frem. Alt i rummet har sin rette plads, og derfor er det tilsyneladende ganske nemt at afgøre, hvornår tingene begynder at rode. De to skuespillere har talt baglæns under Hill's optagelser. Videoen er så redigeret baglæns, med det resultat at ordene bliver 'snakket forvendt'. – Et simpelt greb ind i en mini-verden af ord og bevægelser, der ellers forbliver skjult for det blotte øje. Videoen er rørende fordi den afslører vort sprogs sårbarhed. Ordene og bevægelserne fremføres med besvær, og videoen viser selve talens skrøbelighed.

Gary Hill er i slutningen af trediverne, og må siges at være en af verdens førende videokunstnere. Han begyndte at arbejde med mediet i midten af 70'erne, og producerer både bånd og installationer (videomediet i dets rumlige, skulpturelle aspekt). Ligesom komponisten Brian Eno har været optaget af hvor lavt man kan spille musik midt i en tid, hvor den bare stiger i styrke, går Hill 'omvendt' til værks. *CRUX* (1983-87) er en installation, der til forskel fra de fleste andre har et klart tidsligt forløb. Installationen består af fem monitorer, der hver viser yderpunkterne af et vandrede menneskes krop (to hænder, to fødder, hovede). Monitorerne er placeret i en korsform, hvor akserne er den krop, som ikke kan ses, men formes i tilskuerens blik. Det er et perceptivt narreværk, en skulptur af fravær, om man vil. 'Jeg er fem kameraer', skriver Poul Borum om den, under henvisning til, at synspunktet er delt med fem, og placeret på den vandrede krop.

Med værker som *CRUX* og *..Muddle..* iscenesætter Gary Hill forhold, som vi alle lever under, således at nye sider bliver synlige. Det er ord og billeder, der er alt for basale til at virke fremmede, alligevel eksisterer de kun i kraft af videoen.

Gary Hill udstillede installationer og bånd under 'OTHERWORDSANDIMAGES – VIDEO AF GARY HILL' i

april/maj på Ny Carlsberg Glyptotek og Video Galleriet, Huset. Fire af hans produktioner indgår i Video Galleriets samling.

Vibeke Vogel

1. Borum, Poul: 'Udsat på hjertets bjerge', in: *OTHERWORDSANDIMAGES – VIDEO AF GARY HILL*. Video Galleriet/Ny Carlsberg Glyptotek, 1990.

Peter Greenaway's produktioner til Danmark

Med film som *Drowning By Numbers* og *The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover* har Peter Greenaway slået sig fast som en af tidens mest nyskabende instruktører. Men Greenaway laver også kortfilm og video. På videokunstscenen har han længe været en instruktør man måtte tage stilling til. Han bruger videomediet til mærkværdige dokumentarprogrammer, hvor han insisterer så meget på sit emne og den struktur det formidles gennem, at en sær, fiktiv verden opstår. *Act of God* er f.eks. et portræt af mennesker, der har prøvet at blive ramt af et lyn, og *Inside Rooms – 26 Bathrooms* er en skildring af excentriske personers forhold til deres badeværelser, sirligt ordnet efter alfabetets princip.

Den 19-31 oktober viser Biografen Græshoppen og Video Galleriet i Huset ca. 25 af Greenaway's film- og videoproduktioner. Der bliver både lejlighed til at se de spillefilm, der ikke før har fundet vej til Danmarks biografslærdere (*The Belly of an Architect*, *A Zed and Two Noughts* m.fl.), nogle af hans kortfilm fra de tidligere 70ere (*Water Wrackets*, *A Walk Through H* m.fl.), og samtlige videoer (bl.a. *Four American Composers* og *A TV Dante*). Udoover selve visningen af produktionerne laves et forum, hvor film- og video-kritikere vil diskutere Greenaway's værker. Om Greenaway selv deltager står endnu hen i det uvisse.

Yderligere oplysninger:

Video Galleriet, tlf. 33 13 59 49

Biografen Græshoppen, tlf. 33 12 53 53

Quiz-svar

Marlene Dietrich i *Den blå engel* (Der Blaue Engel, 1930) Liza Minnelli i *Cabaret* (1972) Brigitte Bardot og Jeanne Moreau i *Viva Maria* (1965)

Rettelse til nr. 192

'Jeg har altid hadet hans plakater inderligt', skrev Sætter Nissen i billedteksten til en Aage Lundval-plakat s. 46-47, mens Janus Barfoed i sit manus havde skrevet 'aldrig' – som modsætning til det had, Carl Nørrested kundgjorde i nr. 191!



Et mesterværk fra censurens gemmer

af Eva Jørholt

I det grå og disede billede af den vinterlige russiske ødemark står en enlig Madonna-statue og fryser. Kameraet hviler et øjeblik på hende, før det langsomt panorerer mod højre og forlader hende for i stedet at vie sin opmærksomhed til en deling soldater fra Den røde Hær. Delvis fulgt af kameraet marcherer de tunge krigere fra højre mod venstre hen over billedet. De passerer forbi den ensomme kvindefigur og forsvinder til sidst ud af venstre billedkant. Tilbage står Madonnaen, alene og frysende som før.

Sådan indleder Aleksandr Askoldov sin film *Kommissæren*. I én eneste indstilling – under forteksterne – angives såvel filmens bærende tema som dens cinematografiske stil. *Kommissæren* er en dybt humanistisk film, der i et sofistikeret og ofte stærkt formalistisk formsprog fortæller om de fundamentale menneskelige værdiers kranke skæbne i et samfund præget af vold og krig, forfølgelse og ensretning. Om hensigten med filmen siger dens instruktør selv:

'Jeg ville lave en film, der tog kampen op med chauvinisme, nationalisme og antisemitisme. En film om etniske kon-

flikters skadelighed. Der er kun én virkelig værdi her på denne planet, og det er menneskelivet. Uanset alle vore forskelligheder og alle vore divergerende religioner og politiske overbevisninger, må vi stræbe efter enhed og broderskab. Der er ikke noget nyt i disse tanker, men der er en tendens til at glemme dem, og alt for ofte forvansker og ødelægger vi tilværelsen for os selv og andre for indbildte idealers og falske værdiers skyld.'

I unåde

At en film, der præker tolerance, selv bliver offer for den dybeste intolerance, deri ligger en tragisk ironisk – omend næppe særlig overraskende – pointe. Selv om *Kommissæren* først får premiere nu, er der nemlig langt fra tale om en ny film. 23 år har den på bagen, men heraf har den tilbragt de 20 i de statslige sovjetiske filmarkivers fugtige kældre.

I den generelle tøbrudsstemning, der kendetegnede sovjetisk film i slutningen af 50'erne og begyndelsen af 60'erne, fik

Askoldov i 1966 lov til at lave denne sin første film. Myndighederne godkendte manuskriptet, men kunne ikke derudaf læse, hvordan den færdige film ville komme til at se ud. Dels er *Kommissæren* en film, som mere end de fleste tager hele det cinematografiske udtryksregister i brug, og dels var manuskriptet ifølge Askoldov selv 'nok noget romantiserende' i forhold til det færdige værk.

Da det imidlertid gik op for lederne af det statslige Goskino, at *Kommissæren* ville kunne tolkes som en antisovjetisk kritik af systemet, fik de travlt med at spænde ben for projektet. Under optagelserne modtog Askoldov en stribe telegrammer, der alle påbød ham at stoppe filmen, men hver gang lykkedes det man at snakke sig til et par dages yderligere respit. På den måde fik filmholdet tilendebragt selve optagelserne, men dermed var det ikke slut med myndighedernes chikanerier. En dag Askoldov mødte op ved klipperummet i Gorki-studierne, var det aflåst, og man informerede ham om, at hans film var blevet skåret i småstykker og brændt.

Askoldov selv blev erklæret persona non grata på Gorki-studierne og fyret

for 'faglig inkompetance'. I 1969 blev han ekskluderet af Partiet, og selv om han blev taget til nåde igen tre år efter, har han aldrig siden fået lov at lave spillefilm. For det sovjetiske TV har han dog kunnet lave et par dokumentarfilm (om Kama-lastvognsfabrikkerne), men ellers har han mest beskæftiget sig med varieté-shows og i en periode været leder af den statslige koncertsal Rossia.

Selv om *Kommissæren* altså officielt var blevet udraderet, og selv om den følgelig ikke figurerede nogetsteds i de statslige filmarkivers kataloger og kortoteker, fik Askoldov nys om, at lederen af Goskino undertiden viste den for sine gæster som et eksempel på, hvad sovjetisk film kunne præstere. Resolut gik Askoldov derfor på jagt efter sin forsvundne film. En gammel kvindelig ansat på filmarkiverne trodsede reglementet og gav ham adgang til lagrene, hvor bl.a. Eisensteins film ligger i rustne spolekasser. Efter en måneds intens søgen fandt han så en dag sin film, i et muggent kælderlokale, hvor fugten drev ned ad væggene. Alt var ét syndigt rod: negativ, kopistumper og lydbånd lå hulter til bulter, og, hvad værre var, der manglede cirka 30 minutter eller 3 scener. Men miraklernes tid var ikke forbi: fru Askoldov kunne nu afsløre for sin mand, at hun i 20 år havde ført ham bag lyset. I ledtog med klipperen på filmen havde hun gemt netop disse 3 scener! Askoldovs egen kommentar: 'Af og til er koner nyttige.' (sic!).

Med Gorbatsjovs perestrojka blev de forbudte sovjetiske film som bekendt én efter én hentet ned fra censurens hylder og vist i biograferne – kun ikke *Kommissæren*. Askoldov fik dog tilladelse til at restaurere den, men så sent som i 1986 blev forbudet mod at vise den stadfæstet af Goskinos ledelse. Først i juli 1987, ved den 15. filmfestival i Moskva, blev den endelig vist for et publikum, men kun fordi Askoldov selv greb ind.

Han fortæller, at han uden at være inviteret sneg sig med til et pressemøde, som det sovjetiske filmarbejderforbund holdt i de selvsamme lokaler, hvor det knap 20 år tidligere var blevet besluttet at smide ham ud af partiet. Over for den internationale presse blev oplyst, at alle de forbudte film nu var kommet frem fra arkiverne. 'Dem allesammen?', spurgte en emsig lille journalist fra Rio de Janeiro. Efter en kort pause svarede lederen af filmarbejderforbundet, instuktøren Elem Klimov, tøvende: 'Alle på nær én: *Kommissæren*.' Det var stikordet for Askoldov. Han sprang op og forsøgte at bemærktage sig mikrofonen, der var optaget af en meget engageret og meget energisk talende udenlandsk kvinde,

som ikke var til sinds uden videre at give den fra sig (sidenhen gik det op for Askoldov, at denne kvinde var Vanessa Redgrave!). I en kort, men følelsesladet tale krævede han at få *Kommissæren* vist, så publikum selv kunne tage stilling til, om den var god eller dårlig. Under pres fra tilstedeværende notabiliteter som føromtalte Vanessa Redgrave, i selskab med Robert De Niro, Gabriel García Márques, Guiseppe De Santis, m.fl. gav myndighederne omsider efter, og filmen blev vist næste dag. Siden er den blevet vist over det meste af verden, har deltaget i 40 internationale filmfestivaler og modtaget 20 priser – bl.a. Sølvbjørnen og de internationale filmkritikers pris i Berlin 1988 – og Gorbatsjov, Reagan og en række andre statsoverhoveder har set den.

Jødespørgsmålet

Genstanden for al denne forfølgelse og debat, filmen *Kommissæren*, bygger på motiver hentet hos forfatteren Vasilij Grossman. Handlingen udspiller sig under 20'ernes borgerkrig mellem 'de røde' og 'de hvide', og stedet er byen Berdetjev nær Kiev. I filmens start ankommer en deling soldater fra Den røde Hær til den lille by, hvor man finder en desertør, der straks henrettes af delingens kvindelige kommisær. Den retlinede kommisær er dog ikke mere retlinet, end at hun er blevet gravid og må have orlov for at føde barnet. Hæren beslaglægger et værelse til hende hos en børnerig jødisk familie, der har svært ved at se, hvorfor de skal tvinges til at afstå noget af den sparsomme plads til dette fremmedelement. I tiden op til fødslen viger modviljen imidlertid for en vis forståelse og varme. på tværs af deres forskellige overbevisninger og baggrunde finder den pligtro og veldisciplinerede kommisær og de mere fritvoksede jøder sammen i en fælles solidaritet mod de fremrykkende hvide og de truende pogromer. *Kommissæren* føder en søn, men forlader ham snart efter for at genoptage den håbløse kamp på slagmarken.

Når filmen ikke faldt i de sovjetiske myndigheders smag, skyldes det nok først og fremmest dens kritik af fænomener som ensretning og disciplin på bekostning af de nære menneskelige værdier. Men *Kommissæren* er tillige bemærkelsesværdig ved at være (så vidt vides) den eneste film i hele den sovjetiske filmhistorie, der tager ikke bare jødespørgsmålet, men *jødeforfølgelserne* op. Askoldov nævner selv, at der i Stalin-perioden blev produceret én film, der handlede om, hvordan jøderne under udfoldelse af mange muntre sange og

mange muntre smil lavede deres egen republik i Sibirien. Men bortset fra dette unavngivne værk skal vi helt tilbage til 1925 for at finde jøderne behandlet i andet end biroller i sovjetisk film. Samme år som Eisenstein lavede *Panzerkrydseren Potemkin*, instruerede Alexander Granowski filmen *Jidische glikn* (Jødisk lykke), der i sædekomediens form beretter om en uheldig jødisk ægteskabsmægleres meriter. *Jidische glikn* kan på ingen måde beskyldes for at tage nogen omtålelige emner op, men filmen selv og dens hovedrolleindehaver, den jødiske teatermand og skuespiller Solomon Mikhoels, kom til at mærke forfølgelserne på nærmeste hold: filmen var forbudt i hele Stalin-æraen, og Solomon Mikhoels blev i 1948 myrdet af KGB-agenter.

Selv om *Jidische glikn* er samtidig med *Potemkin*, og selv om det er selveste Eduard Tissé, Eisensteins fotograf, der står for billedsiden, har den intet af den sovjetiske revolutionsfilms formalistiske montagestil over sig. I solbeskinne billeder giver den et idyllisk-lyrisk portræt af livet i fattige, men i det store og hele lykkelige, børnerige jødiske familier i en lille by (i øvrigt også Berditjev!) i zartidens Rusland.

Arven fra 20'erne

Netop denne idylliske (idylliserende?) fremstilling af den jødiske hverdag før pogromerne genfinder vi hos Askoldov, men den står ikke alene. *Kommissæren* udmærker sig nemlig ved i allerhøjeste grad at vedkende sig arven fra Eisenstein, Kuleshov, Pudovkin, Trauberg, Kozintsev osv. Askoldovs stil er stærkt ekspressiv, på billed- såvel som på lydsiden. Den er en virtuos opvisning i filmsprogets muligheder, når man fjerner sig fra mainstream-filmens slagne vej. Her vrir det med sære kameravinkler, overraskende billedafskæringer og stærkt stiliserede billedkompositioner; montagen bruges ofte konceptuelt (/intellektuelt) til sammenligning og kontrast mellem indstillinger; musikken og lydsiden i øvrigt er påtrængende og gør mindst lige så meget krav på opmærksomheden som billedsiden.

Ligesom de sene 20'eres og de tidlige 30'eres historisk-materialistiske forbilleder leverer heller ikke *Kommissæren* nogen tvivl om sit budskab. Den lader alle midler virke sammen for at fremme netop den entydighed, som de gamle mestre tilstræbte med deres retorisk-didaktiske værker, og som Askoldovs samtidige kollega Andrei Tarkovskij anså for totalt uforenelig med kunstens væsen.

Kommissæren bryder imidlertid også med især Eisensteins massehelte. Såvel



det jødiske ægtepar som kommissæren selv er nok typer, der bruges til anskueliggørelse af kontrasterende synspunkter, men de er samtidig individer med individuelle karaktertræk.

Med sin genoptagelse af arven fra 20'erne og sin justering af denne formalistiske stil i retning af en mere individcentreret fortælling kan man se *Kommissæren* som en slags efternøler i forhold til det tøbrud, der satte ind i sovjetisk film efter Stalins død. Efter cirka 20 år med socialistisk-realistiske heltebiografier og rosenrøde skildringer af det muntre og virksomme liv i kolkhosserne – alt sammen formidlet i en flad og papagtig stil, der ikke på nogen måde måtte være vanskelig eller gøre opmærksom på sig selv – vendte folk som Mikhail Kalatozov og Sergei Bondartjuk i slutningen af 50'erne tilbage til den ekspressive stil. Det skete i film som *Tranerne flyver forbi* (Kalatozov, 1957) og *En mands skæbne* (Bondartjuk, 1959), som dog samtidig brød med den historisk-materialistiske tradition ved at skildre individuelle skæbner. I sidste halvdel af 60'erne strammede myndighederne imidlertid atter tøjlerne og gjorde tilværelsen vanskelig for de sovjetiske filmfolk. I 1967 var *Kommissæren* således ikke den eneste film, der faldt myndighederne for brystet – også bl.a. Tarkovskijs *Andrei Rubljov*/Den yderste dom havde problemer med at komme igennem censuren.

Uanset den værdi eller væsentlighed man måtte tillægge Askoldovs systemkritiske og/eller humanistiske budskab, er det for mig først og fremmest den meget bevidste og meget ekspressive brug af filmsproget, der gør, at jeg ikke tøver

Raisa Nedasjkovskaja og Rolan Bykov som Marija og hendes mand, Jefim.

med at henregne *Kommissæren* til mesterværksklassen. Et par eksempler:

I selve fødselsscenen parallelklipper Askoldov raskt mellem kommissæren, der er blevet installeret på familiens spisebord, og en række ikke særlig realistiske soldaterscener, der udpiller sig i en ørken. Analogt med kommissærens fysiske anstængelse i fødselssituationen på filmens nutids- eller realplan ser vi hende sammen med en række soldater mase på for at skubbe en kanon frem gennem det tunge sand, mens Alfred Schnittkes musik leverer skingre disharmonier på filmens lydspor. Sandsynligvis må ørkenscenen ses som en subjektiv association eller hallucination fra kommissærens side, udsprunget af det fysiske pres. Men samtidig og oven på denne parallel etableres en klar kontrast mellem fødselens essentielle menneskelighed og krigens umenneskelighed. Parallelkontrast-princippet føres videre, da vi i ørkensceneriet pludselig oplever soldaterne forlade kanonen og styrte ud af billedrammen for at drikke af en oase..., hvorefter vor fødende kommissær tilbage på realplanet begærligt drikker af et glas vand, der holdes hen til hende. Helt utvetydig bliver kontrasten mellem de to scenerier, da denne parallelmontage afsluttes med en mærkelig absurd indstilling af nogle soldater, der på rad og række går løs på ørkens sand med leer! Findes der noget mere goldt end ørken (og krig!) og noget mere frugtbart end en fødende kvinde? Man kan finde

budskabets simplicitet og entydighed banal, men man kan ikke komme uden om den elegance og konsekvens, hvormed Askoldov præsenterer det.

Princippet med kontraster byggende på paralleller går igen gennem det meste af *Kommissæren*, således ikke mindst i den måde, hvorpå filmen til stadighed lader de jødiske børns leg fungere som en slags ekko til begivenhederne på handlingsplanet. På den ene side skildres børnene som forrædere af krigens virkelighed – igennem legen genopfører de bl.a. henrettelsen af desertøren og hærens tyranniske anbringelse af den gravide kommissær i det jødiske hjem – men samtidig stilles deres barnlige uskyld op over for krigens grusomhed: legen afbrydes brat af en forbipasserende kanon, der præsenteres i uheldsvars-lende nærbilleder fra skæve vinkler, samtidig med at den stærkt ekspressive musik får en ekstra tand på lydsporet. Uden blusel klipper Askoldov nu frem og tilbage mellem kanonens kolde stål og de små nøgne barnekroppe. Facilt? Ja måske, men også stærkt og effektivt!

Senere i forløbet leger børnene jødeforfølgelse. Søsteren må holde for som offer, og i en rasende hurtig montage af tumultuariske billeder, ledsaget af nærmest flænsende skrig og skrål på lydsiden, følger vi, hvordan hun fanges af sine søskende, klædes af og bindes til en gyng. Brat forstummer skrigene og giver plads for en øresønderrivende og om muligt endnu mere grusom stilhed, mens den hæsblæsende billedmontage viger for én lang indstilling af den nøgne pigekrop, der i slow motion gynger hjælpeløs og ulykkelig frem og tilbage.

Man kan bryde sig om *Kommissærens* bastante entydighed, eller man kan lade være, ligesom det må være tilladt at finde dens Humanisme en anelse firkantet (hvor meget man i øvrigt kan være enig i dens kritik af enhver form for chauvinisme, antisemitisme, intolerance og ensretning). Men at det er en ærlig film, en film der præsenterer sin protest mod et inhumant samfund i et kongenialt æstetisk udtryk, og en film der fungerer elegant på sine egne præmisser, dét kan man ikke komme udenom.

Kommissæren

Komissar. USSR 1967/1987. Instr: Aleksandr Askoldov. Prod: Gorki filmstudie 1967 – færdiggjort i Moskva filmstudie 1987. Manus: Aleksandr Askoldov (efter Vasilij Grossmans fortælling 'I byen Berditjev'). Foto: Valery Ginsburg (S/H). Lyd: L. Benevolskaja, V. Sjaryj, J. Basanov. Musik: Alfred Schnittke. Dek: S. Serebrjennikov. Medv: Nonna Mordjukova (kommissæren), Rolan Bykov (Jefim Magazanik), Raisa Nedasjkovskaja (Marija, hans kone), Vasilij Sjuksjin (regimentskommandanten). Udl: Dan Ina Film. 108 min. Prem: 13.7.90.

Det er altså prøvet før



og dog ikke set mage til!

Cliffhangerens sidste-sekund-redning i tegneserier, populærlitteratur, filmføljetoner, B-film og den nye Dick Tracy-film

af Maren Pust

Efter **Roger Rabbit** blev biograflærderne og TV's primetime formelig bombarderede af variationer over tegneserierne: Tegnefilm, filmatiserede tegneserie-plots og ikke mindst tegneserie-helte. Tegneserien er som kunstart langt om længe blevet accepteret – selv i finkulturelle kredse. Men hvis ens interesse for tegneserier er knap så glødende, som den der her gives udtryk for i striben med Anders And – og hvis man tror, man har set noget, fordi man engang læste et nummer af Hudibras, så bare vent: *You aint seen nothing yet!*

Det gule barn

Hvis man afgrænser definitionen af tegneserier til at være en tegnet, masseproduceret billed-fortælling eller – vittighed, da er det rimeligt, at udnævne Richard F. Outcault's *The Yellow Kid* til den første tegneserie.

Serien, som oprindeligt blev benævnt *Hogan's Alley*, bestod af enkeltstående vittighedstegninger, der en gang imellem kunne ses i den amerikanske avis 'New York World' i begyndelsen af

1890'erne. Fra 1893 kunne aviserne gengive farver på tryk – dog ikke gul. Den gule farve var genstridig og ville ikke lade sig binde til papiret; først i 1896 havde man succes med at fastholde farven. Måske i begejstring over den tekniske triumf lod man den gennemgående figur i *Hogan's Alley* – en lille fyr med strit-ører og bare tæer – bære en kjortel i en grell, gul farve. Figuren fik snart kælenavnet *The Yellow Kid*, og serien, der havde taleboblere placeret inde i selve tegningerne, blev hurtigt mediets første gigantsucces.

I 1897 fulgte en serie, vi kender den dag idag, nemlig *The Katzenjammer Kids* (tegnet af Rudolph Dirks), på dansk hedder de *Knold og Tot*. Serien skiftede sidenhen navn og tegner, men stemning og ide er altid forblevet den samme. *The Katzenjammer Kids* er den første tegneserie i 'striber'. I begyndelsen af 1900-tallet kom der så den ene tegneserie ef-

ter den anden, og ikke blot i USA. Nu var hele verden med. Danmark fik sin første tegneserie i 1913, den hed *De tre små mænd* og var tegnet af Robert Storm-Petersen.

Samme år så verdens første tegneserie-syndikat dagens lys: i USA oprettedes et kontor, hvor udbudet af tegneserier til aviser og magasiner blev centraliseret – man kunne bl.a. tilbyde *Bringing Up Father* (Gyldenspjæt). Mange af tegneserierne fra 1910'erne og 20'erne er glemt idag, men mange lever også i bedste velgående: *Snuffy Smith* – Klaus Kludder (1919), *Little Orphan Annie* – Lille forældreløse Annie (1924), *Popeye* – Skipper Skræk (opr. *Thimble Theatre* skifter navn til *Popeye* i 1929).

Film som tegninger

Tegneseriemediet lod sig næsten lige fra starten fascinere og drage af filmmediet; i 1915 overførte Ed Carey stumfilm til tegneserie med *Charlie Chaplin*, og som en af de første 'fortsættes i næste nummer'-serier lod Ed Wheelan i 1921 diver-

se stumfilm omsætte i tegninger under fællesbetegnelsen *Minute Movies*. I 20'erne kom Walt Disney Productions igang, og en af de mest populære tegnefilm-figurer – Mickey Mouse – lagde i 1930 navn til en tegneserie.

I løbet af 1930'erne blev egentlige tegneserie-hæfter almindelige. Serierne havde ellers primært været at finde i aviser og magasiner, og jo bedre søndagsavisens tegneserie-tillæg var, des bedre solgte den. Men med selvstændige hæfter i et lidt mere håndterligt format fik serierne en mulighed, de ikke havde haft i aviserne: Den enkelte historie kunne fortælles over et flersidersforløb, hvilket gav anledning til en videre udvikling af billedsproget, som dermed tilnærmede sig det filmiske. Striberne kunne f.eks. erstattes med en sideopdeling, der satte lidt mindre nærbilleder overfor større totalbilleder osv., således at der samlet opstod en effekt tilsvarende filmens montage (krydsklipping, indklip med fortælle-mæssige detaljeudpegninger m.m.). De uensartede billedformater kunne naturligvis også forekomme i søndagsavisernes helsides tillæg, men få store totalbilleder gav en langsom udvikling af plottet, som publikum skulle kunne huske fra uge til uge.

Barnlige superhelte og voksne film

I tegneserierne var alt muligt – alle po-

pulærlitteraturens genrer kunne omsættes direkte. Men ikke nok med det, en ny, egen genre opstod i form af serierne om overnaturlige superhelte. *Flash Gordon* (1934) lægger an til hårdstlående heltestil, *The Phantom* (1936) lægger an til det mystiske – maskeret til anonymitet, og alle fordelene samles i henholdsvis *Superman* (1939) og *Batman* (1939/40). Tendensen til at overskride det naturlige, virkelige og realistiske enten i plot eller tegning er bevaret hele vejen op gennem tegneseriernes udvikling. Peter Schepelern påpeger dette forhold i et essay fra 1973: 'Serierne har fra begyndelsen kunnet trives side om side med filmen; men hvor filmen i løbet af en snes år forlod det rent eventyrlige og barnlige og blev voksen, har tegneserierne fastholdt udgangspunktet.... De (serierne) har bevaret naiviteten, det er som hvis filmkunsten aldrig havde forladt linien fra Méliès og Feuillade'¹.

Disse forhold er gældende også i den sidste del af 70'erne. Men i 80'erne begynder man så småt at kunne skimte den modsatte tendens: Tegneserie-udbudet omfatter stadig flere produkter af ekstremt realistisk karakter – både på udtryks- og indholdssiden. Historiske, sociale og erotiske områder beskrives uden eksotiske omsvøb og ofte i billeder, der blander fotografi og tegning; billedrammerne bliver sjældnere og sjældnere, og det grafiske/æstetiske i sidernes fulde format opprioriteres. Taleboblerne erstattes af en art regi-bemærkninger og dialog-fragmenter, der

placeres løsrevet i eller udenfor selve tegningerne.

At film og TV låner det gammeldags tegneseriestof i rigt mål er ikke noget nyt: *Flash Gordon*, *The Incredible Hulk*, *Jane's Journal*, *Superman*, *Batman*, *Dick Tracy* – de og mange, mange flere er brugt i indtil flere filmatiserede versioner. Men relativt nyt er det at se filmen skabe sine egne mærkværdige figurer, scenerier og legender i mere eller mindre naiv tegneseriestil. Den fortsatte betretning *Star Wars* lader på bedste Disney-vis ubestemmelige dyrearter folde sig ud i universets svar på Andeby. Og TV-serien *Beauty and the Beast* udspiller sig i en 'realistisk' oververden og en eventyrlig underverden – sidstnævnte befolkes af særprægede men levende aktører i tydeligt tegnede omgivelser.

Hvor kommer serien fra?

At tegneserierne som oftest baseres på historier fortalt i serie-form fremgår jo klart nok af den danske betegnelse, men det amerikanske ord *comics* dækker selvsagt over noget andet – det henviser til de tidligste eksemplarer, der netop var at finde indenfor den komiske genre. Mediet var ikke gammelt, for det bar præg af samme genre-mangfoldighed, som både film og populær-litteratur kunne byde på. Og serie-begrebet skulle komme til at spille en mindst lige så vigtig rolle for den tegnede underholdning som for de to andre.

Ordet serie dækker imidlertid næsten for bredt. Der kan dels være tale om en serie af føljeton-typen – dels om serielle

Tegneseriens mystik og action, komik og dyrefigurer, realisme og erotik. Den maskerede helt med overnaturlige evner – Ånd, der vandrer – Fantomet (t.v.) i primitiv, effektiv streg. Hverdagen karikeret i dyrefigurenes lilleputverden – Anders And (t.h.) i elegant, blød streg. Sex vold som tilværelsens skyggesider – fra 'Luger Blues' i moderne, fotografisk streg med fræk beskæring.



Start og slut på en moderne Anders And-historie (sommer 1990) i den gamle stil. *Super-Snuseren* er naturligvis *Dick Tracy*.



fortællinger af episodisk karakter. Desuden er der en vis rimelighed i at kalde bestemte typer regelmæssige publikationer (og iøvrigt også radio/TV programmer), der i form og koncept er ens, for serier. Således vil f.eks. amerikanske serier kunne føres helt tilbage til 1840'erne, hvor religiøse reaktioner på det temmelig primitive og udskejende storbyliv resulterede i nogle små paperback udgivelser, der solgtes sammen med snørebånd og nålepuder af 'frelste' gadehandlere. Et eksemplar af disse yderst succesfulde småbøger havde følgende nette titel: *The Affecting History of Sally Williams; afterwards Tippling Sally. Showing how she left her father's house to follow an officer, who seduced her; and how she took to drinking, and at last became a vile prostitute, died in a hospital and was dissected by the surgeons. Tending to show the pernicious effects of dram drinking.* På nogenlunde samme tid i Frankrig kunne man i de nymodens, masseproducerede aviser læse aktuelle nyheder samt følge med i spændende fiktionsstof i føljetonform. Dumas' *Greven af Monte Christo* er en typisk føljeton-roman fra den tid – fyldt med 'cliffhangers' til at opretholde spændingen fra afsnit til afsnit og dermed sikre salget af aviserne.

I USA kunne man fra 1855 købe såkaldte 'Dime Novels' – en tidlig form af de populære 'Pulps'. De indeholdt afsluttede historier i forskellige genrer: Detektiv/krimi, 'adventure', krig, Western, romantik, erotik, det overnaturlige og science fiction. Selvom der faktisk tidligere kan tales om gennemgående figurer i historierne, tildeles den engelske Arthur Conan Doyle sammen med 'The Strand Magazine' æren af opfindelsen. I 1881 udkommer Sherlock Holmes første gang, og med ham var episode-serien for alvor født.

Det eksotiske og det rå

Allerede fra den allerførste tid som kommercielt underholdningsmedium lader filmen sig inspirere af hele det brede felt af kultur- og nyhedsformidling. Moralsk prædiken i stil med førnævnte beretning om 'Sally Williams' lod sig glimrende filmatisere – vi genfinder f.eks. princippet i den danske *Den hvide Slavehandel* (1911). Titlen klinger mere eksotisk end den lange, og det eksotiske var igen noget, der i høj grad prægede de kulørte hæfter. Eksotiske/mystiske problemer og rationelle løsninger var den fremherskende tendens i detektiv/krimi genren – og denne var meget yndet i den trykte underholdning (tænk f.eks. på DoYLES *De Fires Tegn* og siden de mere hårdkogte Dashiell Hammett noveller).



Chester Goulds *Dick Tracy*; *Flattop*; *The Blank*; og *Tess Trueheart*, der giver Big Boy besked i den første episode



De tidlige film-serier går dog fortrinsvis udenom detektiv genren. For episode-seriernes vedkommende er komikken dominerende (f.eks. Charlie Chaplins vagabondfigur) – føljetonerne viser tydeligt fascinationen af det eksotiske, men her er det 'adventure', der præger billedet. Vi skal faktisk helt frem til tonefilmen før Sherlock Holmes får konkurrence i sin egen vægtsklasse. Tegneseriehelten Dick Tracy indtager tidligt i sin karriere det hvide lærred, og hans tilhængere kalder ham 'Amerikas svar på Sherlock Holmes'. Men Dick Tracy kommer på et tidspunkt, hvor det eksotiske er ved at forsvinde fra detektivgenren – storbyen med dens mange mennesker og deres håndgribelige problemer erstatter familien Baskervilles sære oplevelser.

Profit til alle!

Filmen kom ikke til at true de trykte mediers eksistens, på samme måde som TV sidenhen forårsagede biografedød i stor stil – tværtimod. Det vidner *What Happened to Mary* om: Hun var månedsmagasinet *The Ladies' World's* opfindelse, og eventyret om hende kom som føljeton i bladet. Læserne kunne efter det første afsnit skrive deres egne gæt på, hvordan Mary slap ud af den situation, hun var blevet bragt i: den læser, der gættede mest rigtigt vandt 100 dollars (på den tid en anseelig sum).

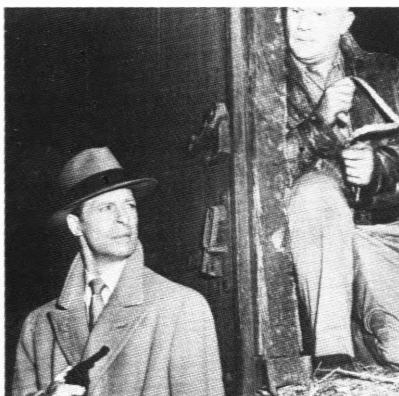
Ideen var så succesfuld, at Thomas Edison's Kinetoscope Company fra september 1912 udsendte de følgende afsnit som levende billeder. Bladet og filmselskabet havde således koordineret deres produkter og virkede gensidigt som reklamemedium for hinanden. Da tegneserien sidenhen blev storleverandører af stof til B-film, filmføljetoner og tegnefilm, fungerede de to medier til stadig stor gavn for hinanden. Tegneserierne havde det hele: De kunne lige godt optræde i episode- som i føljetonform, og de strakte sig over alle populære genrer. Fra 'Flash Gordon's' bedrifter i det ydre rum over 'Li'l Abner's' satiriske samfundsrevselse til 'Dick Tracy's' kamp mod gangstersyndikater. Deres succes i det trykte medium sikrede dem på forhånd salgsmuligheder i det filmiske.

De to nederste fotos t.h.

► Morgan Conway var Tracy i *Dick Tracy* Vs. Cueball (Gordon Douglas, 47) med Dick Wessel t.h. som Cueball, og i *Dick Tracy* (William Berke, 46), hvor han slås med *Splitface* og her ses med Anne Jeffreys som Tess Trueheart.



Ralph Byrd (t.v.) som Dick i Dick Tracy's Dilemma (John Rawlins, 47), hvor han bekæmper The Claw og hjælpes af den tumbede Pat Patton (Lyle Latell, t.h.). I Dick Tracy Meets Gruesome (John Rawlins, 47) spilles skurken af Boris Karloff, hvis navn står over Byrds på forteksterne. Kun Karloffs egen afvisning hindrede, at filmen kom til at hedde Dick Tracy Meets Karloff. T.v. Shelton Knaggs som lyssky opfinder.



Chesters Dick Tracy

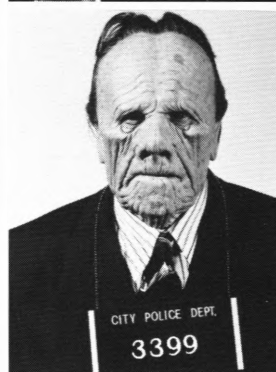
For et år siden var Batman-feberen over os – masken, hulen, Jokeren og Robin – begejstringen kendte ingen grænser. Der er tydelige tegn i sol, måne og stjerner på, at voksne villigt køber og betaler barndommens underholdning een gang til. I år er det så Dick Tracy, der står for skud. Det amerikanske publikum kender ham nok lidt bedre, end det danske gør. Og hans popularitet her kan slet ikke måle sig med den, han nyder i USA. Men vi kender ham – og nu bedre end nogensinde.

Dick Tracy's 'far' var tegneren Chester Gould (1900-1985). Og Chester Goulds egen far var avis-redaktør i Pawnee, Oklahoma. Som 7-årig tegnede Chester – på faderens foranledning – sine indtryk af en lokal begivenhed, og resultatet blev udstillet i avisens udhængsvinduer. 14 år senere drog Chester så til storbyen – Chicago – fast besluttet på at få et gennembrud som tegneseriekunstner på de store aviser. Han måtte imidlertid slide hårdt i 10 år, før det for alvor sagde BINGO. I 1931 lod man fra Tribune syndikatet ham vide, at hans forslag til serien om 'Plainclothes Tracy' havde potentiale; dog så man hellere, at Tracy fik et fornavn istedet for den lidt tunge betegnelse 'civilklædt'. Det amerikanske slangudtryk for detektiv – dick – var desuden mindst lige så nærliggende.

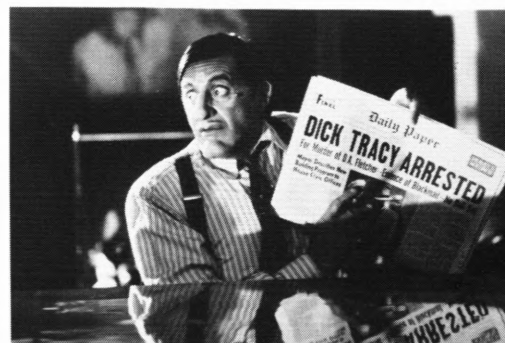
'Dick Tracy' ramte lige i plet – serien udtrykte ikke blot Goulds eget men hele nationens ønske om at komme den stigende kriminalitet til livs. Organiseret kriminalitet – Al Capone og tilsvarende skrappe gangstere – var stort set uovervindelig, men gennem fiktionen kunne man jo drømme sig til lov og orden. Dick Tracy var en omnipotent, alledsnærværende politistyrke i én person. Han var klog, god mod kvinder og børn – og i forhold til skurkene så han godt ud. Den naive streg og de noget 'skræbete' tegninger tillod indholdet af grov, realistisk vold – og på dette punkt udskilte serien sig fra alle tidligere. De kriminelle var gengivet som ualmindelig grimme, ja sågar ofte med en kropslig deformitet. Herom siger Gould selv: 'I wanted my villains to stand out definitely so that there would be no mistake, who the villain was.... I think the ugliest thing in the world is the face of a man who has killed seven nurses – or who has kidnapped a child.'²

Tracy og Trueheart

I den allerførste episode af 'Dick Tracy' beskrives den smule baggrund, der gives som forklaring på de fiktive personer,



Beattys Tracy; Flattop (William Forsythe); Pruneface (R. G. Armstrong); Breathless (Madonna) og Big Boy (Al Pacino); Tess (Glenn Headly) og Big Boy.



Dick Tracy og Tess Trueheart: Dick kommer til middag hos familien Trueheart. Efter måden vasker de to unge – Dick og Tess – op, under opvasken forlover de sig, og straks efter skal den gode nyhed bringes videre til forældrene. Der bliver stor glæde – Tess er eneste barn af de to hårdtarbejdende, ærlige indehavere af en mindre viktualieforretning; de er langt om længe gældfri og har endda 1000 dollars i deres lille hjemmebox; datteren har fundet en nydelig ung mand, så det er ikke uden grund, at familien overvejer, hvorledes al denne lykke bør fejres. Men netop som glæden er størst, bryder to skurke ind i hjemmet og tvinger de 1000 dollars fra stakels hr. Trueheart. Da han siden forsøger at gøre modstand skyder de ham koldblodigt ned. Dick får et gok oveni hovedet, da han prøver at forhindre skurkene i at kidnappe Tess. Da han kommer til sig selv finder han hr. Trueheart død og fru Trueheart i chok. På politistationen har Dick en samtale med politichefen, denne opfordrer ham til at slutte sig til den civilklædte politistyrke for dermed selv at kunne redde Tess og hævne mordet på hendes far. Dick slår til – han klarer hurtigt sagen – og fra da af er han den Dick Tracy, vi kender.

Chester Gould byggede gradvist persongalleriet i serien op. Big Boy, Chief Brandon og Pat Patton var med fra starten i 1931. I 1932 kommer Junior til og hen ad vejen kommer blandt mange andre: Steve the Tramp (32), Stoooge (33), Flattop (43), Itchy (45), Breathless Mahoney (45), Mumbles (47), Sam Catchem (49). Dick Tracy og Junior var forbilledet for Batman og Robin. Den tidlige Dick var elegant og lidt gådefuld – men efterhånden blev han mindre elegant og gådefuld – snarere småborgerlig og temmelig reaktionær.

Film, radio og tv

Som filmføljeton var Dick Tracy oplagt – men også lidt af et særsyn. Oplagt fordi serien præsenterede action, vold og kærlighed samt nogle skurke, der havde viet deres liv til at lægge udspekulerede fælder for helten; cliffhangeren havde således gode kår. Som føljeton var serien et særsyn, fordi den byggede på et plot, der foruden de fysiske aktiviteter indeholdt en god portion logisk deduktion og moderne politiarbejde – en detektivhistorie.

I 1937 så den første Dick Tracy føljeton dagens lys, den hed slet og ret *Dick Tracy*, og i hovedrollen sås Ralph Byrd. En række af føljetoner stadfæstede i de følgende år Byrd i rollen som Tracy:



Breathless forsøger at besnære Dick, men afvises stålfast. Beattys Dick taber derimod vejret, da Madonnas vamp ruller sig ud t.h. – 'Skal du ikke kropsvisitere mig?'

Dick Tracy Returns (38), *Dick Tracy's G-Men* (39), *Dick Tracy Vs. Crime Inc.* (41). I forhold til Chester Gould's stribe var der i filmene visse afvigelser. Tracy blev gjort til 'G-Man', hvilket betød, at han frit kunne forfølge forbrydere i hele USA. Oprindeligt kunne han som 'detective' kun bevæge sig indenfor sin egen jurisdiktion – men han havde til gengæld ret til at bære våben. FBI-folkene havde været ubevæbnede indtil omkring 1934, og de var derfor ved tegneseriens start i 1931 ikke interessante som 'bang-bang-helte'.

Under 2. verdenskrig holdt Tracy-filmatiseringerne pause, men fra 1945 startede en episodeserie – denne gang med Morgan Conway som Dick Tracy. Serien var i film-noir-stil, og Tracy havde fået sit oprindelige job som 'detective' tilbage. Publikum kunne imidlertid ikke rigtig acceptere Conway i Tracy-rollen, så efter *Dick Tracy – Detective* (45) og *Dick Tracy Versus Cueball* (46) blev han erstattet af Ralph Byrd. Ironisk nok var Byrd ikke det største trækplaster i den episode, hvor han overtog rollen; i denne spillede Boris Karloff nemlig superskurken 'Gruesome'. *Dick Tracy Meets Gruesome* (47) er selv fra et nutidigt synspunkt overordentlig underholdende, og i det hele taget er seriens fire episoder – den fjerde hedder *Dick Tracy's Dilemma* (47) – seværdige.

Både på radio og TV har Dick Tracy også været fremme. I radioen fra 1935-48. På TV som tegnefilm første gang i 1950 – her havde man gjort Tracy til en slags 'hjemme-detektiv' i stil med 'Nero Wolfe', der sendte sine hjælpere ud efter oplysninger og dernæst løste mysterierne hjemme i sin egen stue. Desuden lanceredes Ralph Byrd på TV i 1950, og han fortsatte i rollen som Tracy til sin død i 1952.

Warrens Dick Tracy

Warren Beatty har ladet sig fascinere af tegneserieformens dekorative underholdningspotentiale – underforstået: '– jeg læser ikke, jeg kigger bare billeder'. Beattys 'Tracy' er på én gang trofast overfor Chester Gould, og alligevel afviger den ligesom de tidligere filmatiseringer på forskellige punkter. Trofastheden ligger først og fremmest i respekten for den tegnede udtryksform generelt. Warren Beatty hælder principielt gammel vin på nye flasker og på magisk vis serverer han en frisk portion filmunderholdning – resultatet kunne ikke være bedre.

Hvis filmen hen ad vejen bliver kåret som filmhistorisk mesterværk er det ikke for plottets skyld. Der er et plot, men så er det vigtigste også sagt i den forbindelse. Det interessante ved filmen findes i visionerne og det team-work, der er præsteret i forbindelse med fremstillingen af æstetik for æstetikens skyld. Hver en ølflaske, fyldepen, bil, cigaret-pakke osv osv er fremstillet specielt, således at farve og form stemmer overens med, hvad der opfattes som tegneserieagtigt. Feks. står der blot 'beer' udenpå øllerne – mærkevarer findes simpelt hen ikke. De medvirkende stjerner har mere eller mindre fået samme behandling – der står 'bad guy' eller 'good guy' fremfor Al Pacino og James Keane udenpå. Og dog ville ingenting have kunnet fungere uden dem – det er lidt synd at fremhæve én fremfor andre, for de er allesammen herligt godt ramt. Alligevel skal Pacino fremhæves: Han er genial som komisk skurk – ægte rablende gal udstråling kombineret med overraskende og galgenhumoristiske replikker. Med humoren laver Beatty en lille drejning i forhold til tegneserien, som nok er grotesk, men ikke kan beskyldes for at være morsom.

Den bløde Dick Tracy

Omend den nye *Dick Tracy* er speciel, så fornægter Hollywood-traditionerne sig ikke. Romantik, sentimentalitet og continuity lever i bedste velgående. Der er et bestemt sted i filmen, som ved nærmere eftertanke understreger de overvejelser, man nødvendigvis har måttet gøre sig i forbindelse med sammenkoblingen af de to medier: Tess Trueheart er godt ked af det, og hun kører i sin bil ud ad landevejen. Vi ser et totalbillede af en vej, en stor rund sol, en mark, en lade og bilen, der styres af Tess diagonalt ud af billedet. I Chester Goulds tegneserie er den slags billeder yderst sjældne – og dog er hele sceneriet meget tegneserieagtigt. Der klippes, og følgende ser vi – igen i et totalbillede – Tess sidde med



ryggen til kameraet i sin mors hus, hendes kuffert står ved siden af. Forløbet er ikke forklaret nærmere, den traditionelle continuity er droppet, de to situationer udtrykker det, som myriader af især vittighedstegninger drejer sig om: 'Nu kan du ha' det så godt – jeg rejser hjem til mor!'

Men vi, der er inde i sagerne, ved jo godt, at fru Trueheart slet ikke bor på landet – det er noget Beatty har fundet på. Og hvorfor nu det? Fordi han vil have det romantiske aspekt med i sin historie; fordi romantik og ærbar kærlighed hænger sammen; fordi den ægte kærlighed bekender sig til naturens renhed og den agrare oprindelig. Så på vaskeægte tegneserie-måner får han altså flettet Hollywoods allermest forslidte modsætningsforhold – den positive landlighed vs. den negative bymæssig-

hed – ind i Tracy-universet. Chester Goulds tegninger har aldrig været understøttet med baggrunde, hvor store, helstøbte himmellegemer får den kvantitative dominans, og hans historier har typisk været usentimentale og actionprægede. Warren Beatty har tydeligvis ladet sig rive med af tegneseriens stemning og ikke af dens filosofi, i hans tilfælde ville det sidste også være usandsynligt – og i alle andre tilfælde foruroligende.

Dick Tracy trækker på samme cliffhanger-tradition som bl.a. *Indiana Jones*, men stilen bruges til andet end at drive handlingen afsted. Beatty er mere bevidst om sit voksne publikum og bruger det flot stiliserede miljø, de flade personer, de skræppe farver og de 30'ers inspirerede sang- og dansenumre melodramatiske. Det er ikke parodi, men

pastiche hvor de stilistiske effekter har en erotisk tone. Tracy sprinter efter skurkene i Goulds ånd, men han benytter lejligheden til at flygte fra damerne. Handlingens mand udstilles som seksuelt passiv. Han kan ikke finde ord til at besegle et trygt ægteskab med Tess, og *Breathless'* pågående erotik løber ham overende, så han må ud og afreagere med maskinpistolen. Opgøret med gangsterbanden er vildt orgiastisk, og slutopgøret omkring bromaskineriets kæmpe tandhjul er en erotisk dødedans, der afslører The Blank som *Breathless*. Hun udånder tilfredsstillet af kuglerne, mens Dick omsider bliver voksen.

Dick Tracy følger tegneseriens moderne udvikling og fører Goulds figurer stilistisk up-to-date. Så stilbevidst, at filmen runder det eksotiske og melodramatiske, der lå forud for Goulds effektive storbymiljø og samler adventuregenrens tråde i sin moderne story-løse udgave af de go'ne gamle historier. Den gule grundfarve er Tracys, fordi den er udtryk for hele den tradition, Tracy udspringer af.

Noter:

- 1) Citat fra Peter Schepeleers Essay: *Film og Tegneserier* (Kosmorama nr. 117, 1973).
- 2) Udtalelsen stammer fra et interview med Chester Gould trykt i bogen *The Celebrated Cases of Dick Tracy*, Herb Galewitz (red.), introduktion og interview v/ Ellery Queen. Chelsea House, New York – 1970.

Øvrige litteratur:

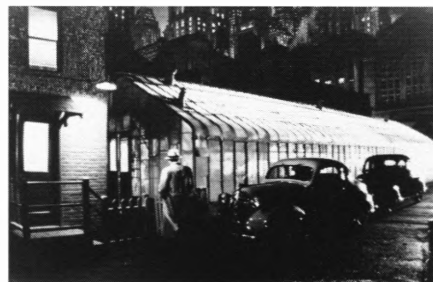
Tegneseriens Hvem – Hvad – Hvor!!! af Anders Hjorth-Jørgensen og Inge Karsten Just. Politikens Forlag, København 1976.

The Pulp – Fifty Years of American Pop Culture af Tony Goodstone (red.). Chelsea House Publishers, New York 1970.

Adventure, Mystery, and Romance af John G. Cawelti. The University of Chicago Press, Chicago 1976.

De første tegneserier. Avistegneserier i USA fra 1896-1940 af Horst Schröder. Carlsen if, 1982.

The Serials. Suspense and Drama by Installment af Raymond William Stedman. University of Oklahoma Press, Norman 1977.



Dick Tracy

Dick Tracy. USA 1990. Instr & prod: Warren Beatty. Manus: Jim Cash & Jack Epps, Jr. Foto: Vittorio Storaro. Klip: Richard Marks. Musik: Danny Elfman, sange af Stephen Sondheim. Make-up/maske design: John Caglione, Jr. Medv.: Warren Beatty (*Dick Tracy*), Charlie Korsmo (*Junior*), Glenn Headly (*Tess Trueheart*), Madonna (*Breathless Mahoney*), Al Pacino (*Big Boy Caprice*), Dustin Hoffman (*Mumbles*), Charles Durning (*Chief Brandon*). Udl: Warner & Metronome, prem: 28.9.90.

Kunstens ti bud

af Erik Svendsen

Kieślowskis *Dekalog*serie, frie fortolkninger af Moselovens 10 bud, er en bevægende oplevelse. Stor kunst der rager himmelhøjt op over, hvad der ellers er blevet beundret på lærredet i 80'erne. I elementær forstand er de 10 film bevægende, fordi de fremstiller fundamentale erfaringer – liv, død, angst, ensomhed og kærlighed. Tilværelsens absolutter.



1 – Du må ikke have andre guder end mig

Sagt overordnet, og det må blive sådan, så rig på betydninger som filmene er, vil jeg hævde, at *Dekalog* handler om menneskets søgen efter den anden, vores bestandige længsel efter i kærlighed at blive omsluttet af en anden – og så foreningens negation, dens ophør. Den adskillelse der sætter sig så tidligt igennem, at selv i sammensmeltningens drøm får realitetsprincippet det sidste ord. Det ord der betyder, at vi trækker os tilbage, den gestus der markerer distance, selvtillidsstrækelighed eller angst over for den anden. Fælles for alle afsnit er bestræbelsen på at forene mennesker og en kuldslående beskrivelse af, hvor svært det er. Handler *Dekalog* på den ene side om menneskets førkulturelle tillid (for nu at snakke Løgstrupsk), handler filmene på den anden side også om, hvor tit mistilliden indfinder sig. Hvor svært vi har ved det mest simple, holde om hinanden, røre hinandens krop og sjæl.

Nej, *Dekalog* er ikke et aftenskolekursus i 'kom-hinanden-mere-ved'. Det er historier om lidenskaber, der i blinde leder efter deres forløsning. Hovedpersonerne er besatte og deres passioner ender på afveje. *Dekalog* er det store følelsers film, uden at være melodrama. Film om den kærlighed, vi ikke kan leve

uden, og den kærlighed der forsvinder i hænderne.

Moderniteten

Dekalog handler om det umulige moderne liv. Vi har mere end svært ved at følge de 10 bud, kan ikke andet end negere dem, og de lidenskaber der driver os er utæmmelige. På den ene side har man den ubændige kærlighedstrang til forening, på den anden side den virkelighed der altid adskiller og straffer de lovovertrædelser, som alle gør sig skyldige i. Modernitetens verden er for kompliceret til at kunne ligge inden for religionernes gamle bud; filmene afspejler en tid hvor værdier er i forfald, har Kieślowski sagt, og deres baggrund er en verden, hvor menneskene forsøger at etablere sig i det tomrum, der er blevet efter at Gud er død.

Den har vi hørt før. Men den moderne historie er en broget affære og man må se på det bagland Kieślowski har: et katolsk Polen. Den vestlige teknik og dens livsformer har nok erobret landet,

men det er dog også et samfund, hvor andre styreformers længe har været dominerende. Traditionelle værdier (der har rødder i agrare livssammenhænge) har været mere sejlvædede i de ikke-borgerlige samfund i Europa (indtil nu), og usamtidigheden manifesterer sig bl.a. i den massive tilslutning katolicismen har haft i Polen. Troen har givet den sikkerhed som den marxistiske ideologi ikke har givet, og religionen har været et skalkeskjul for systemkritik. Som kapitalistiske liberaliseringer skrider frem, daler tidligere skattede bevidsthedsudtryk betydning. Den skæbne venter religionen, og den samfundsfarlige kunst, der om føje år er lige så ligegyldig en størrelse i det gamle øst som den er i dag i vesten.

Dekalog, lavet på 2 år, 88 og 89, udspringer af et Polen, hvor værdierne er i forfald. Fordi vestens kultur – moderniteten – ikke kan stoppes af en totalitær facadeideologi og fordi sækulariseringen er kommet for at blive. Det er altså ikke Nietzsche, der går igen hos Kieślowski. Sporene fra dels vesten, dels



2 – Du må ikke misbruge Herren din Guds navn

den rystede kirke og dels den udvendige statsideologi, gør, at det mentale opbrud, som Kiesłowski oplevede i midten af 80'erne, hvor ideen til serien blev født, bliver så stærkt, at nationale spændinger kan generaliseres og dække vores moderne verden.

Hvis man så hævder, at *Dekalog* er udtryk for en postmoderne, ikke moralsk funderet tankegang, ved man ikke, hvad det postmoderne betyder. En postmoderne kultur er et eksklusivt kapitalistisk fænomen, og Polen har ikke meget med det smør at gøre. Hvilket ikke betyder, at *Dekalog* ikke kan sige os noget. Ingenlunde. Samtidig med at serien har sine polske rødder (tydeligst i 1. afsnit, et tilfælde?) er den yderst vestorienteret og helhedsindtrykket er klart, at *Dekalog* er mere moderne end den er polsk.

Kiesłowski har kreeret et arketypisk moderne univers, derfor siger filmene os så meget. Også vi har værdisystemet tæt inde på os (vi har blot vænnet os mere til den end tilfældet givetvis vil være i opbruddets østeuropæiske verden); også vi lider af den fortvivlelse *Dekalog* fremviser, også vi har familier der er opløste, kender til fraværende mødre. Også vi lever i boligblokke, hvor folk bor tæt sammen uden at røre hinanden, også vi kender til statslige systemer og en magt, der maser den enkelte.

På den ene side handler *Dekalog* om vores moderne verden, på den anden side tematiserer den moralsk-menneskelige problemer alle plages af, til hver en tid. Men det er ikke eviggyldige historier Kiesłowski fortæller; det er historier, der er fortalt på moderne betingelser. Udgangspunktet for at fortolke de 10 bud er altså modernitetens turbulente verden, den der pulveriserer alle sand-

heder. Et moralsk kaos følger hermed. Derfor, fordi instruktøren så bevægende og rigt facetteret fortæller om fundamentale vilkår, er det ingen sag for en dansker at sætte sig ind i *Dekalogs* univers. En særlig gruppe vil have let ved det, nemlig intellektuelle. Der er en overvægt af veluddannede, lærde og kreative i det forstadskvarter til Warszawa, som historierne foregår i, og den slags belæste er sikkert Kiesłowskis primære publikum, uden at andre ikke også skulle gribes af kunsten. Kammerspillerne er ikke tyngende forankret i et filmsprog, en stil, der kalder på den dannede tilskuer. Men folk, der går efter

kunst, der tilfredsstiller det trygheds-søgende, giver sikre forklaringer og har handlingsduelige budskaber, vil nok ryste på hovedet. »Kvalitet er et eksklusivt fænomen«, skriver den nye redaktion af *Fredag*. Det er ikke løgn.

Ledemotiver

Kiesłowski er en vidunderlig præcis instruktør. Ikke i betydningen entydig, tværtimod; alle elementer trækker flere betydninger med sig, så det nøjagtige ligger i en økonomisk og ukunstlet måde at forvalte sproget på. I iscenesættelser, der både er realistiske og symbolske. Stilen er usminket og dog finpudset, nøgen og arabeskagtig. Filmene parrer det umulige, det arketypiske med det moderne, og det symbolistiske går op i en højere enhed med det realistiske fundament. Og motivet er det umulige: kærligheden der binder mennesker sammen og splitter dem ad.

Dekalog har en række sensibelt markerede ledemotiver, som kontant betoner kærlighedens veje og vildveje, liden-skabernes blinde rasen og lysende øjeblikke. I flere afsnit er billeder af hænder således afgørende. Vi ser hænder, der når hinanden, aer og slipper. Hænder, der kæler en ryg og slipper taget øjeblikket efter. Barnehænder, der i søvne lukker tæt om den voksnes hånd, så den vågne må vriste sig løs, en barnehånd der tillidsfuldt holder en voksens hånd, og i begge tilfælde bliver barnets tillid forrådt. Eller en famlende, men hedt elskende ung mand får lov at holde



3 – Kom hviledagen i hu, så du holder den hellig

'Det er en film om ansvar. Janusz lever et roligt familieliv, men hans kone ved, at han kun elsker hende lidt. Hun ved også, at han er en ansvarsbevidst mand, der ikke vil svigte hende. Men så dukker hans forhenstående elskerinde op igen, ensom og ulykkelig. Janusz kan ikke længere bevare skinnet: han lyver, som alle, der ikke er lykkelige. Det er menneskets skæbne aldrig at kunne realisere sig selv helt.'

Krzysztof Kiesłowski



4 - Ær din fader og din moder

det begærede objekt i hænde, men vi aner, at hun (endnu da) mest leger med en kærlighed, der langt overgår hendes voksne, desillusionerede, kontante seksualitet.

Sandheden er konkret, sagde Brecht og bortset fra, at *Dekalog* dementierer den enkle filosofi hos marxisten, fordi sandheden er mangetydig hos Kieślowski, er en meget sammensat størrelse, så er Brecht som kunstner på linie med instruktøren, der sætter det elementære i højsædet. Det er ikke suggestiv klipning og listigt udtænkte kameravinkler, der præger billedet. Det er hverdagslivets små detaljer, der rummer det store i sig.

Et andet eksempel på Kieślowskis knappe stil er brugen af en telefon. En teknisk anordning, hvis betydning filmene udnytter til det nervepirrende yderste. Telefonen kan bringe pludselig nærhed, overskride afstande, danne et intimt rum, men den kan også tydeliggøre distance. Det, der er mellem to i telefonen, er spinkelt, blot to stemmer uden synderlig megen krop bag. Mediet bringer mennesker sammen, omvendt markerer telefonen ved ikke at blive brugt, eller ved ikke at blive taget, at en forbindelse er dårlig. Hvis det da ikke er sådan, at der lyves, og man taler forbi hinanden i telefonen.

I næsten alle 10 film spiller telefonen en afgørende rolle. Uden at gøre større væsen af sig er den det medium alle benytter, eller netop ikke bruger, og så mange misbruger. Nogle når til mediets grænser, uden at overskride dem. Adskillige gange ringer telefonen, tit udløser samtaler menneskelige eksplosio-

ner, og hvis den ene part er tavs, rystes den talendes indre. Telefonen er kvintessensen af moderne relationer. Den eliminerer distance og dog er mediet koldt. Selv om apparatet er opfundet for at forbedre kontakten mellem mennesker står det størstedelen af tiden og gør opmærksom på moderne ensomhed. Og selv når det er i brug, forbliver afstanden mellem mennesker næsten uovervindelig.

Moderne måder at kommunikere på ligger også i et andet tilsyneladende banalt fænomen som postvæsenet. I afsnit 6 er den mandlige hovedperson ansat på et postkontor og i flere andre afsnit får et postbud lov til at demonstrere, hvor bydende nødvendigt det er for mennesker at nå hinanden, men også hvor deprimerende let det mislykkes. Det endelige møde svinder ind til få lykelige øjeblikke. Dem er der ikke mange af i *Dekalog*.

Et andet hverdagsligt element fortæller lidt om baggrunden herfor. Der er i serien ganske mange billeder af mennesker, der står ved et vindue og kigger ud på verden. Mennesker, der vil i kontakt med omverdenen, iagttagende den for at gribe ind. Men åbningen mod andre kan ikke adskilles fra sin modsætning: den søgende er samtidig lukket inde bag vinduet, bag persiennen.

Vinduet som motiv var yndet i biedermeierperioden, da den var på sit højeste i midten af forrige århundrede. Med det nænsomme symbol kunne bedste- og småborgerens drøm om at transcenderer det indsnævrede hjemmeliv markeres, samtidig med at angsten for drømmen lå i billedet. Frigørelse, beherskelse og

afmagt konvergerede. Den pointe går igen hos Kieślowski, i accentueret form. Indespærringen er mere grell, mere udtalt i modernitetens biedermeier; den borgerlige selvtilstrækkelighed er forsvundet. Hvor den før var et forsvar mod omverdenen udstiller den indelukede nu ensomhed, tomhed. Hjemmet bag Kieślowskis borger er tømt for hjemlig hygge, og vinduet er blevet den fortvivledes usynlige fængselsgitter. Kieślowski krænger det forstillede liv ud af vinduet, fremviser de drømmende, der ville ønske, at de ikke var indendøre, men sammen med dem udenfor.

Den komplicerede problemstilling er helt essentiel i det afsnit 6, som mange kender i biografudgaven *En kærlighedshistorie*. Et forskudt udtryk for vinduesmotivet er nemlig voyeurisme, som oplagt binder flere afsnit sammen, og overhovedet markerer tilskuerens forhold til lærredets liv. Ikke tilfældigt har Kieślowskis stil klare mindelser om Hitchcock, hvis *Rear Window* ekkoer i *Dekalog*. Eller tag en anden berømt moderne voyeurtematisering, Lynch' *Blue Velvet*. Som Lynch har Kieślowski lavet en lang film, der intet overladet til tilfældighederne (heller ikke det at tilfældigheder så tit spiller en rolle i historierne er en tilfældighed!). *Dekalog* er komprimeret kunst, samtidig med at dens modernitetsbeskrivelse er prunkløse.

Den på en gang enkle og tætte symboltænkning udnyttes også i filmenes spillet på mælk. Der bliver drukket en masse mælk i *Dekalog*, og det er sikkert ikke, fordi polakkerne har udstrakt lyst til livets første føde. Det er også fordi instruktøren dermed leger med et mangesidigt element. Vulgærfreudianer er han ikke, men der er ingen tvivl om, at mælkedrikkeriet er den hyppige klirren af mælkeflasker skal lede tankerne hen på det livgivende, der er lukket inde i en Aladdinflaske. Moderen er der altså, omend hun er blevet lidt af en vare og kunstemballeret. Regressionsmuligheden er altid nærliggende; rødderne tilbage til det tidlige liv er blotlagte og menneskene suger stadig af deres kraft. På den anden side er det en substitut, de får, og det passer alt for godt med det familiemønster, som serien åbenlyst har som sociologisk-empirisk basis: den opløste familie, hvor den omsluttende moder glimrer ved sit fravær. Og hvis hun er der, er hun for genert til at kunne forandre sine omgivelser, eller også er hun modsat vampyrisk udnyttende de nærmeste.

Hvad vi ser er forskudte mødre og familier uden ryggrad. Katolicismen hæger om kernefamilien, men der er ikke meget tilbage at beskytte. Kun drømmen



5 – Du må ikke slå ihjel

'Jeg tror ikke på filminstruktørens samfundsmæssige rolle. Men denne film blev til, fordi det var nødvendigt at tale om dødsstraf. Det dødens ansigt tynger os og gør os alle skyldige. Fortiden er aldrig forbi: den gennemtrænger nutiden, for den består af en serie små tilfældigheder, der fortsætter med at bestemme vores skæbne. Jeg forestiller mig altid mine personers forhistorie, og i løbet af filmen udskiller jeg – ligesom tilfældigvis – dråbevis de små tilfældigheder.'

Krzysztof Kieslowski

om en enhed, der tilhørte fortidens verden. I nutidens er moderbrystets liv reduceret til industrialiseret flaskefløde, hvis det da ikke naturstridigt viser sig, at en ældre kvinde kan annektere sin datters spædbarn og pludselig give bryst. 'Naturens' orden og rytmer hører ikke hjemme i *Dekalog*s univers.

Mystikken

På det narrative plan er der en klar rød tråd. Flere figurer fra et afsnit går igen i andre, så tilskueren får en fornemmelse af et sluttet hele, et miljø, der på sin side kan stå for en hel verden. En ring af længsler binder mennesker sammen og en håbefuld, men håbløs kærlighed holder dem ude fra hinanden. Det ser en voyeur, uden at kunne gribe ind. Kontinuitetens bærer er en tavs mand, der med et mildt og fast blik dukker op i alle afsnit (på nær i 7 og 10) og på helt centrale steder i handlingen tyst gør opmærksom på det afgørende valg, hovedpersonen står over for.

Hvem er denne mand, der ofte slæber rundt på et eller andet, en stige, kuffert, kører på cykel, på vej med hjælpemidler, uden at gribe aktivt på noget tidspunkt? Et mangetydigt tegn. Han kan være Gud, samvittigheden, djævelens advokat, skæbnen, en engel, uanset hvem er han et point of no return. Den imaginære mand – andre end den der står i den eksistentielle valgsituation kan næppe se ham – er et vendepunkt. Med ham bliver også skæbnen legemliggjort. Mange af Kieslowskis figurer har svært ved at finde deres skæbne, og har de fundet den, gør de for lidt for at træde ud af den! Som manden er stum, er figurerne blinde og forblændede af deres lidenskab; som tilskuerens repræsentant viser den tavse mand, at det moderne liv er uomgængeligt, og at det moderne menneske ikke ved, hvad det gør. Vi, tilskuerne, ved godt at der bliver handlet forkert, ja det ved figurerne egentlig også, men vi kan ikke gribe ind, rette fejlene, og vi ville sikkert, hvis vi var i samme konflikt, gøre som fiktionens levende. Vi er tit i samme situation, som de er, og som i *Dekalog* er de 10 bud i realitetens verden til for at blive negeret. Dekonstrueret.

Det første afsnits indledning viser krystallisk klart den moderne verdens beskaffenhed og Kieslowskis suveræne kunst. Vi ser en grå is, derpå en mand, der uden for tid, som en arketypisk figur, ja det er den røde tråds bærer, sidder ved en åben ild og stirrer. Da kameraet træder ind i den præsentere verden, præsenteres højhuset i form af en køretur ned ad blokken, filmet så huset ligner en række kors på kors. Turen stopper, da en due sætter sig på en vinduesgesims. Inde bag vinduet ser vi en

dreng, der kærligt ser på duen. Det er en tam due, men kunne også være heligånden. Vinduet er mellem drengen Pawel og duen.

Mere er der ikke i billedet, og dog er det betydningsmættet. Pawel kan via vinduet komme tæt på duen, naturen, det liv han senere viser sig at være så optaget af, men samtidig adskiller vinduet ham fra duen, der altså ikke kan bringe troens mirakler videre. Det går som følger; Pawel dør fordi miraklernes verden ikke falder sammen med menneskenes, og fordi intuition, følelser bliver fortrængte i en verden, hvor videnskabens vidundere er den nye Gud. Den besjælede Vor Herre er en PC'er, og med digitalteknik tror Pawels positivistiske fader, livets mystik kan reduceres væk. Med det skæbnesvangre resultat, at sønnen dør, og det til trods for at Pawels fader selv har en fornemmelse af, at isen ikke holder. Tallenes verden kan snyde, og det dræber, når den voksne ikke tør høre på sin egen indre tvivlende stemme. Den fornægtede følelse, der markeres ved en forskydning i form af, at faderen vælter en albertavle, istedet for PC'en, der retterlig er den, der har ledt faderen ud på dybt vand, viser en dobbeltheds- og kompleksitetstænken, som gennemsyrrer *Dekalog*. Koket alluderer Kieslowski til Roegs *Rødt chok*, og Pawels fader gentager den historie, vi ser i *Venedig-filmen*. Bag den rationelle tankegang, den logiske orden, ligger utæmmelige, mystiske og intense følelser. Som bare ikke taler verdens sprog, eller som ikke kan rummes i empirismens sprog, og når det herskende sprog ekskluderer, er der kun mørket tilbage.

Afsnit 1 viser vigtige spor, nemlig at fornuften ikke har styr på verden, at



6 – Du må ikke bedrive hor

7 – Du må ikke stjæle

'Man kan selvfølgelig stjæle en tegnebog, en bil eller et maleri. Men det er banalt. Det alvorligste er tyveriet af følelser.'

Krzysztof Kieslowski



religionens aner og sjælens inderste ikke kan tilsidesættes. Omvendt viser den også, at troens tegn har svært ved at komme til deres ret, endskønt de tydeligt træder frem. Men Pawels fader smadrer de sakrale tegn og dér, mere eller mindre som en ruinhob, ligger troens hus i resten af *Dekalog*.

Også på anden vis etablerer afsnit 1 en ledetråd. Gud er til og han er kærlighed, siger Pawels tante; heroverfor står faderen, der svarer den slags metafysik med lysten til at beregne alt mellem himmel og jord. Men han har ingenlunde fod på det hele og slet ikke sit indre. Den mælk, der står i familiens køleskab, er sur; det basalt nærende i livet har alt for trænge kår hos alenefaderen og positivisten. Hvis der er nogen, der bliver fældet en dom over i *Dekalog*, er det Pawels fader, der elsker sin søn af et godt hjerte, men fejler fordi han fornægter det elementære og stærkeste i tilværelsen: følelsernes kaos, der ikke retter sig efter videnskabens lineære baner. Den modsætningsstruktur, der holder indledningsafsnittet oppe, er basal (og tæt på det banale); seriens andre fatale hovedpersoner er, hvad følelsernes status angår, mere søgende end Pawels fader. Alligevel geråder de ud i eksistentielle kriser, oplever sjælelige mareridt og dybe konflikter, der rykker deres livsrødder op fra grunden.

Intet er, hvad det udgiver sig for at være i *Dekalog*. Faderens tiltro til videnskaben har sprækker, de er bare ikke store nok. Overhovedet er det kendetegnende for Kieslowskis stil, som sagt, at flere betydninger overlejrer det simple

udsagn. Den tankegang ligger bag endnu en ledetråd, nemlig dette at der bliver løjet så meget i *Dekalog*. Folk skjuler sandheden for omverdenen, prøver at stille sig i et bedre lys, og for at det skal lykkes, tyr man til løgnen. At lyve gør ondt værre, som regel, og sådan er det tit i serien. Men ikke altid. Løgnen kan også dukke op, fordi man prøver at gøre verden bedre. Den kan være en genvej til et rigere liv. For at bevare et barns liv gør man alt, inklusiv benytte løgnens kappe.

Det er tilfældet i afsnit 2, hvor en læge bliver tvunget til at agere Gud. Han skal overkomme et uløseligt dilemma for en gravid kvinde, hvis ægtemand ligger i dødens ingenmandsland, og hvad gør hun så med barnet, hvis fader er en anden, og når hun kun kan føde en gang i sit liv? Vil hendes mand kunne overleve? Hvis ja, vil hun ikke føde barnet.

Lægen vælger barnets liv og vistnok løgnen. Han stoler på sin intuition. Den historie repeteres i afsnit 8, hvor en kvindelig professor i etik, Zofia, i et møde med en betændt fortid, konfronterer sig med det faktum, at hun, der ellers hylder lægens handling, selv engang under den anden verdenskrig følte sig tvunget til at give slip på en jødisk piges liv. Siden har professoren levet i et moralsk helvede, og passende nok er det i afsnit 8, at *Dekalog* får allegoriens karakter, når Zofias offer, Elizabetha, der altså overlevede rædslerne siger, at Polen er et sært land. Man hænger fast i fortiden og er ikke nået frem til nutiden. Savn og sår fra verden af i går repræsenterer så stærke følelser, så Zofia kun kan tale til sin students bedre jeg, til deres evne til selv at vælge; selv er Zofias liv gået i frø. Hun ser Elizabetha bede, mens professorens gud er den moderne

ensomhed. Og hun bor i en opgang, der huser folk, der kunne bo alle andre steder i verden, som hun siger.

Lægen og Zofia omgår sandheden. Traumernes verden og uløselige modsætninger kan de alligevel ikke ophæve. Den skæbne deler de to med de øvrige hovedpersoner.

Kærligheden

Flere af filmene har i indledningsbillederne en markering af hvor dybt inde i mentaliteten, de udspiller sig. Og det er dybt: nattens mørke er deres startpunkt og vitterlig har afsnit 3, 4, 7 og 9 det fælles, at de, abstrakt sagt, handler om ubevidst materiale, om sjælelige spændinger, der ligger så langt nede i figurernes indre, at sproget knapt kan rumme disse kræfter. Afsnit 3 fokuserer på en kvinde, der ikke kan klare at være alene juleaften og derfor, via et spind af løgne, lokker sin tidligere elsker væk fra familiens skød og ud i kulden. De genoptager et kærlighedsspil, hvor den ene glider væk, når den anden rækker ud, og omvendt, og tilslut står de to tilbage, kemisk rensede for illusioner om kærlighed. Foreningen mellem mennesker er en fejlagtig drøm.

Afsnit 4, 7 og 9 er endnu mere sjælevridende. I det førstnævnte demonstrerer Kieslowski sin vidunderlige evne til at vise, hvor sammensatte og komplekse følelser er. Hvad der er sandhed forbliver uklart. En happy end får vi ingenlunde, men nok en indrømmelse til intense og infantilt forankrede emotioner mellem det, der måske er fader og datter. Den unge skuespillerelev Anka gætter ud fra et brev fra sin afdøde moder, som faderen, der er i udlandet, har plantet, at faderen ikke er Ankas biologiske. Det vil sige, i virkeligheden gætter pigen, at

8 – Du må ikke sige falsk vidnesbyrd





9 – Du må ikke begære din næstes hustru

'Man ville have kunnet kalde denne film 'En kort historie om telefon': det ideelle instrument for alle, der aldrig mødes og aldrig forstår hinanden.' Krzysztof Kieslowski

der står det i brevet, og da hun konstruerer brevet for faderen, bliver de to nødt til at tage deres kærlige og intime tone op til overvejelse. Faderen kender ikke sandheden, har frygtet det værste, men står ved sine ømme følelser over for Anka. Tilsvarende forstår pigen nu bedre, hvorfor hun har haft svært ved at være sammen med jævnaldrende fyre.

Jeg mindes ikke nogen sinde at have set en så afbalanceret og psykologisk rigt facetteret film om incestuøse følelser som dette afsnit i *Dekalog*serien. Nok slutter det med en fundamental uafklarethed; tilbage bliver også Ankas ønske om, som en anden Nora, at det umulige skulle kunne ske. At alt kan være anderledes. En drøm flere andre i *Dekalog* formulerer. Håbet dirrer og bliver så tit slået ned. Det sker ikke i dette afsnit, blandt andet fordi Anka er klar over, at de modsætningsfyldte følelser, hun har bundet til faderen, ikke kan opheves med et trylleslag. Det tilsvarende gør sig gældende for faderen; lette enkle løsninger på komplekse forhold finder man ikke i *Dekalog*. Heller ikke i virkeligheden for øvrigt.

De afsnit, der siger mig mest, er 5, 6 og 9. De to første er allerede blevet vist i biografversioner, og 9 er, som 6, en betagende og uforløst kærlighedshistorie. Det er måske det uforløste, der gør den så betagende. Den starter med en syndflodsregn; den skaldede Roman erfarer, at han er impotent for good. Værre kan det næsten ikke blive for den dygtige læge (Kieslowski har noget med læger, operationer!), men det bliver det. Det viser sig, at hustruen Hanka har en ung hårfarager elsker, og så kan Roman ikke tøjle sine raserede og sårede lidenskaber. Hvilket ikke betyder, at Hanka er en skurk,

der svigter den ydmygede mand. Det smukke og svære er, at historien slutter med en forening mellem det barnløse ægtepar – via en telefon. Det selvmord Roman har forsøgt, har mere været et nødskrig, og det fanger den intuitivt fattende Hanka. Intuition spiller en markant rolle i serien, den peger på en uophævelig kærlighed. I dette afsnit er det evident, for Kieslowski klipper de to adskilte elskende sammen, så vi ser, at de er i hinandens tanker, mens de er langt fra hinanden. Sådan er kærlighed, en overjordisk binding mellem mennesker.

Men der knytter sig endnu flere kvaliteter til den. Sand kærlighed sidder i hjertet, ikke mellem benene, siger Hanka, da hun i starten forsøger at hanke op i ægtemanden. Han korrigerer idealisten, for den der har manglen, har en kødelig indsigt: kærlighed er også 5 minutters stønneri. Hvor billedbevidst Kieslowski er, kan man konstatere i dette afsnit, idet adskillelige scener viser, hvordan tilfældige genstande pludselig får ny betydning, i og med de har lighed med henholdsvis det mandlige og kvindelige køn. Roman projicerer som besat, og nu hvor kønslivet tilhører hans fortid, ser han ikke andet i sin omverden end seksualitet.

Den raffinerede betoning af Romans konflikt er så meget mere virtuos, fordi Kieslowski, helt usædvanligt for vor tid, er en overmåde blufærdig billedmager. Til trods for at han laver deciderede kærlighedshistorier, er billederne intime, men langt fra erotiske i glamour forstand. De få elskovsscener, vi ser, er korte og smertefulde, ikke sanseligt æggede eller pikante. Det er der flere forklaringer på. Blufærdigheden har sine årsager. Dels signalerer diskretionen, at kærlighed uvægerligt trækker lidelse med sig, dels, i forlængelse heraf, er filmenes dæmpede billeder et udtryk for en respekt for figurernes integritet. Selv fiktionens mennesker har en urørlighedszone (for igen at snakke Løgstrupsk), og den tager instruktøren højde for. Folk får lov at beholde nogle hemmeligheder for sig selv.

Dekalogs dramaturgi udviser denne sympatiske reservation; modsat en effektiv amerikansk dramaturgi, alle er så vilde med i dag, kan man i Kieslowskis film møde figurer, der har spor som ikke bliver fulgt op. Mennesker har i dette fiktive univers et gådefuldt drag, og det mister de ikke. De har deres egne løser, ender, blinde spor, akkurat som i livet.

Moralen

Hvad er så moralen, udover at Kieslowski ikke er moralisten, der dømmer sine

figurer, men en skarp iagttager af modernitetens mentalitet? At kunstens svar til religionens absolutte og autoritære fordringer er den sammensatte virkeligheds mangfoldighed. Det mangetydige og derfor uafklarede kommer sandheden nærmere end det entydige. Det absolutte erstattes af det relative. At kunsten ikke kan give svar, men rejse fundamentale spørgsmål. Ved ikke at foregøgle os, at der findes enkle, slagkraftige sandheder, kan kunsten være med til at befordre ny erkendelse.

Kunsten, i al fald Kieslowskis, viser mennesker, der håber på det umulige, gør det umulige og lever umuligt. Den viser mennesker, der alle har noget elskeligt i sig. Men de har skabt en yderst uelsk værdig verden. En kultur hvor kærligheden ikke får meget ilt, men dog skjuler sig i dæknævnet Gud og har mange masker. Selv den mest forvredne kærlighed har sin smukke længsel efter hengivelse, efter at blive omsluttet af en anden.

'At eksistere lader sig ikke gøre uden lidenskaber', sagde Kierkegaard. *Dekalog* er en moderne passionshistorie, fuld af desperate lidenskaber, vidunderligt nuancerede beskrivelser af livfulde mennesker, hvis lidenskaber går grassat, mennesker der ikke kan fornægte deres indre sjælelige kaos. Kunsten er at gennemlyse hele denne brogede eksistens. Det lys skinner rent igennem i *Dekalog*.

10 – Du må ikke begære, hvad der tilhører din næste



Dekalog

Dekalog. Polen 1989-90. Instr: Krzysztof Kieslowski. Manus: Kieslowski, Krzysztof Piesiewicz. Musik: Zbigniew Preisner. Foto: Jerzy Rudziński (1, 10), Edward Klosiński (2), Dariusz Panas (3), Krzysztof Pakulski (4), Sławomir Idziak (5), Witold Adamek (6), Fariusz Kuc (7), Tomasz Suprowicz & Piotr Jaszczuk (8), Piotr Sobociński (9). 10 x ca. 55 min.

Måske er det kun en drøm –

Moderne Hollywood-eventyr tænder stjerner på biografens nattemørke himmel

af Kaare Schmidt

Ridderen på den hvide hest er kvindens arketypiske drøm om manden. The good-bad girl, krydsningen af luder og madonna, er mandens arketypiske drøm om kvinden. Disse drømme er fiktionens næring, al den stund fiktion drejer sig om vores forestillinger om hinanden, og mand og kvinde er vores vigtigste hinanden.

Når drømmemanden banker på, er det nok de færreste, der forventer at se en rustning og en hest på trappen. Ridderen er et billede, som er evigtgyldigt, fordi hver især kan udfylde det med egne idealer. Til ridderen svarer billedet af skønjomfruen indespærret i øverste tårnkammer, hvor hun venter på at blive udfriet – reddet fra den ensomhed og kedsomhed, der får hverdagen til at virke som et fængsel. Hesten fører hende væk til friheden, og dens ridt antyder også seksuel lykke. Tilsvarende er luder-madonna figuren blandingen af sex og den eneste ene, med den indbyggede modsætning, at det første indebærer forudgående praksis og det andet forudgående afholdenhed. Skønjomfruens handicap er, at hun mangler praksis og kan risikere at blive gammelmadonna. Eventyret har derfor ungdomskildens nødbremse, som Askepot – og i øvrigt også Peter Pan – nyder godt af.

Eventyrets billeder

Eventyret er fiktionens reneste form. Det fortæller ikke historier, der virkeligt er sket, eller glimrer med en realisme, som minder om den sociale virkelighed. Derimod indeholder det de drømme, som savnes i en alt for prosaisk hverdag,



hvor man skal være realistisk og fornuftig, og i politik, der går mere op i bureaukrati end i perspektiver og visioner. Den realistiske verdens heltegerninger er at passe sin dont uden mudder hhv. at flytte underskuddet på handelsbalancen over på betalingsbalancen. Grunt kedeligt.

Den ikke-realistiske fantasi er en flugtvej, en eskapisme, der fornægter det kedelige og kræver sjov i gaden. Eskapisme er evnen til at se bort fra, hvordan tingene er, og danne visioner om, hvordan de burde være. Uden eskapisme ville vi stadig leve i huler. Uden fiktion ville vi stadig være samlere og lavere jægere. Uden eventyr ville aftenens TV-program være begrænset til børsnoteringer og Erling Bundgaard.

Filmindustrien har altid fået på hatten for sin rolle som drømmefabrik. Fra tørvetrillere, fordi drømme er eskapisme, hvor to og to ikke giver fire, og det er noget rod. Fra højpanedede, fordi fabrikationen er eskapisme, hvor to og to giver fire i stedet for noget, som ingen kan finde ud af. Kort sagt, fordi filmindustrien har forkærlighed for den tredje mulighed – hverken den ydre orden eller det indre kaos, men lige netop eventyret, hvor drømmen er bundet op på den gode historie, hvis billeder hver især kan udfylde efter egne ønsker.

Mona Lisa, Maja eller Christian IV er lige så lidt som Apokalypsens ryttere portrætteret for realismens skyld, altså så man kan genkende dem, hvis de en dag skulle dukke op i trafikken. Figurer-

Mågerne letter over Richard Gere, hvis moderne ridder har udskiftet hesten med en limousine, da han kommer for at hente Den Skønne til sidst i *Pretty Woman*.

I *Blaze* er Lolita Davidovich the good-bad girl, som 'udtrykker basale menneskelige behov', uden at drømmetydning er påkrævet.

til udtryksformen, der stiller krav til synliggørelse af den fortæller, som vi godt ved er på spil. Tingene sker ikke af sig selv, de fortælles ligesom eventyret. Altså: Der var engang...

Pretty Woman foregår i Hollywood og omegn, og filmen indledes og afsluttes af en fyr på gaden, der som en slags turistguide hylder drømmefabrikken –



ne er billeder på noget andet end sig selv – på det uudgrundelige sind, på sex, på storhed, på ulykker. Påvirket af deres samtids opfattelse af udseendet, bl.a. skønhedsidealene og det modsatte, men denne tidsbundne konkretisering er just midlet til at udtrykke noget mere universelt. Tilsvarende er fiktionsfilmens billeder ligesåvel som dens historier udtryk for indre billeder.

Pretty Woman

Pretty Woman er det rendyrkede der-var-engang eventyr i moderne selvbevidst Hollywood-udgave. I den klassiske film var det nok med den gode historie og de store stjerner. I dag ser vi film som film, dvs. med et bevidst forhåndskendskab

'kom til Hollywood, hvor man har lov at drømme'. På *Sunset* er Luderen, lokket af drømmen, havnet i skidtet. Til *Sunset* forvilder Ridderen sig i en smart sportsvogn, der ikke vil, som han vil. Det vil han i virkeligheden heller ikke selv, for rustningen er den rige forretningsmands skjold, tilsyneladende mod den ydre verden, som hans job er at tromle ned, men reelt mod sit uforløste indre. I et pludseligt vildt indfald inviterer han Luderen indenfor, men holder masken – hun bliver high society escort-pige på forretningsmæssige betingelser.

Den slags forretning er jo også hendes – og hendes fængsel. Så historien er *My Fair Lady*'s møde mellem to i det ydre vildt forskellige verdener, der reelt dækker over samme drøm om forløsning af

ægte følelser. Finansmanden lærer at tænke med hjertet, og Luderen at sex er følelser for den eneste ene. Inden de får hinanden i enden – trukket så langt at man selv råber på happy end fremfor trist virkelighed – må de igennem ovenud velturnerede situationer, hvor især Luderens optræden i de finere kredse scorer point. Bl.a. indkøbsturen på Beverly Hills' fashionable Rodeo Drive, hvor man kun kan købe modetøj, hvis man i forvejen er iført modetøj. Og turen i operaen, hvor Luderens højlydt begejstrede 'I most peed in my pants' af Ridderen fikst modereres til 'better than The Pirates from Penzance'.

Richard Gere kan ikke spille komedie, men fungerer perfekt som talknuser. Alligevel er det åbenbart, at rollen er Cary Grants, så Julia Roberts må trække læsset. Hun blegner ved siden af Julie Walters' *Educating Rita*, men hjælpes godt af det veloplagte manuskript og instruktørens sikre sans for timing. Som lystspil er *Pretty Woman* en født klassiker, der evner at afklæde den ydre virkeligheds billeder og opbygge den indre virkeligheds drømme på ruinerne som fuldbærent eventyr.

Blaze

Blaze har næsten samme historie, omplantet til striptease i New Orleans og politik i Louisianas sumpe. Vi er ude i kartoffelrækkerne, og *Pretty Woman*'s elegante lystspil er tilsvarende erstattet af den mere rå folkekomedie. Luderen er lillepigen fra landet, der med stjerndrømme er rejst til byen og endt som stripper, omend blandt de bedste i branchen – 'A fine expression of basic human needs', som Ridderen siger ved synet. Ridderen er den farverige men aldrende guvernør, der kører staten som sit private menageri, men møder stadig stærkere modstand fra partipamperne. De bruger forholdet til stripperen som sømmet til hans ligkiste, men udaf affæren og skandalen vokser kærligheden, som overvinder ...

Meget men ikke alt. *Blaze* er nok en folkekomedie, men som eventyr er den også noget andet. Den har ingen happy end, og heller ikke det modsatte. Intet i filmen er entydigt – det er ikke engang klart, om de to elsker hinanden, for hvad vil det sige? Han er lidenskabeligt seksuelt tiltrukket af hende, hun søger hans ømhed og elsker hans handlekraft – men snart er det omvendt, og snart er de som et ældre ægtepar, hvor kærligheden er dybfølt tillid. Hvis noget af det er kærlighed. Desuden er de helt sig selv, og ganske tvetydige.



Filmen er baseret på stripperen Blaze Starrs selvbiografi og har et godt øje til den karismatiske Earl K. Long, bror til den mere berømte Huey. En folkeforførende populist, et magtmenneske, men også en støtte for småfolk og noget så vildt i 50'erne som fortaler for de sortes ligeberettigelse – før borgerretsbevægelsen og i det dybeste Syden. Den 'gale' guvernør – med badgen I'm not crazy – fremstår i alle facetter, og vanen tro søger man som tilskuer en løsning – skal vi elske eller hade ham?

Det samme gælder Luderen. En kernesund pige, der går grueligt meget igennem og holder sin sti ren. Eller en beregnende gimpe, der følelseskoldt udnytter mændenes savlen over hendes krop. Er stripperen og guvernøren ensomme mennesker, der finder det, de savner, hos hinanden, eller – ?

Det kunne være et historisk spørgsmål, ugepressens snagen i berømteders privatliv. Men i *Blaze* vokser personerne i deres flertydighed ud af historien – virkelighedens og filmens – og bliver et billede på drømmen om lykken som noget ustabil i stadig forandring: Når drømmen går i opfyldelse, afløses den af en ny drøm om lykken som noget andet. Her er eventyret ikke finalt som i *Pretty Woman*, hvor de levede lykkeligt til deres dages ende. I stedet er livet finalt, mens drømmen lever videre – guvernøren dør i sin elskedes arme umiddelbart før drømmen om politisk comeback går i opfyldelse ved stemmeurnerne. Mens *Pretty Woman* viser eventyret i sin historie som billede på drømmene, har selve billed- og lydsiden i *Blaze* en drømmeagtig karakter, lige fra startens montage af disede tele-landskaber til slutteksternes spøgelsesagtige voice-over med den virkelige Earl K. Longs stemme, som fra en

fjern fortid fortsat insisterer på, at 'I got one language, and that's the truth' – hvad den så end er.

Hele filmen er en montage af stemninger, hvor dramatiske, poetiske, komiske og erotiske situationer nærmest umærkeligt afløser hinanden med den selvfølgelighed, som det sammensatte i drømmene, personerne og filmen giver. Personerne er på én gang nærværende, ikke mindst i erotisk udstråling, og står distanceret som set gennem glas i filmens forunderlige stemningsskift, der smelter sammen som en rejse tilbage i en hukommelse, hvor kun den, der mindes, binder fragmenterne sammen. Haskell Wexlers støvede Luisianabilleder, underlægningsmusikkens gamle træffere som fra en fjern radios ønskekoncert, Paul Newmans ældede, snedige, dynamiske, mimrende kæmpe og Lolita Davidovichs yppige, søde, selvbeviste sexbombe holder balancen mellem det distancerede og det overrumpende medrivende, bl.a. i kraft af humoren. Blazes fortabte stjernedrøm, når hun sødt og ubehjælpsomt fatter guitareren og lillepiget synger Mockingbird Hill, Patti Pages stjernehit. Earls vigen-de potens, som skal hjælpes af hans supermandsnummer med støvlerne på i sengen – de giver bedre afsæt! Blazes dybtføjte kommentar til pressen: 'Earl K. Long is the sanest man I've ever known', mens Earl K. Long i baggrunden skyder sin græsslåmaskine.

Blaze er et eventyr af de mere usædvanlige.

War of the Roses

Danny DeVito optræder som eventyrets fortæller i en ramme, hvor han som skilsmisseadvokat fortæller en klient



(og publikum), hvor galt det kan gå. Det bringer ham sammen med Michael Douglas og Kathleen Turner som i *Nu går den vilde skattejagt*, så den danske udlejer kan reklamere med, at 'Nu går det vilde ægteskab'.

Det gør det, med eller uden DeVitos omstændelige forsøg på at være morsom. Turner er ikke Luderen men Prinsessen, som Douglas' Ridder indledningsvis får gelejdet ind i ægteskabets sikre havn. Det sker med melodramaeffekter drevet helt ud i reklamefilmens to lys på et bord, sommermodlys i håret, i ly for regnen, julens frostblomster på vinduerne osv. Hugget direkte fra Richard Brooks' *Happy Ending* (69), ligesom turen fra ungdommens romantiske løfter til den egentlige historie om, at de ikke levede lykkeligt til deres dages ende, eventyrets antitese.

I *Happy Ending* går skiftet fra reklamefilm til ideal realisme, hvor hustruen sluttelig rejser sig fra parcelhusisolationens nederlag og starter på en frisk. *War of the Roses* skifter til de rige, smukke og midaldrendes succes – det elegante lystspils verden, hvor Michael Douglas blot skal rende ind i Julia Roberts' pretty woman, mens (ex-)hustruen så kan beholde huset. Blot er det fru Rose, der tager beslutningen – hun vil nemlig hellere, efter at have prøvet eventyret, have slottet end ridderen – og det passer ham ikke. Exit *Pretty Woman*, nu er der krig. Exit elegant lystspil, nu er det sort komedie, sortere end formentlig nogensinde før set på det hvide lærred.

Og det er filmens kvalitet. Ingen effekt er for grov, ingen bananskræl for plat. Galopperende farce, hvor man ik-



Fra venstre: Paul Newman indstiller sigtekornet på *Lolita* Davidovich. Kathleen Turner og Michael Douglas fortsætter *Rose-krigen* i *lysekronen*. Og Julia Roberts er ved at tisse i bukserne til *La Traviata* s.m. Richard Gere.

ke burde grine, det er simpelthen for ondt, for misantropisk. Han kører hendes kat over. Hun laver hans hund til paté og lader ham prise den, før hun nævner Fido. Han møder op til hendes middag for kunder fra hendes catering-service og stiller sig højlydt til at pisse i hendes kødgrøder. Og sexede, varme, dejlige Kathleen Turner ligner den onde heks og er uden enhver form for charme.

Det kan man ikke, ikke engang på film. *War of the Roses* pisser bogstaveligt på al god smag, og det er ganske forfriskende. Filmen prøver ikke at være troværdig, men skaber trin for trin det omvendte eventyr. Derfor bliver det forfærdelige, der sker, barokt morsomt, mens man burde græde og gå rystet bort, hvis det havde været realistisk. Til sidst slår de hinanden ihjel. Hans udstrakte hånd i dødsøjeblikket fejrer hun fuld af væmmelse til side, og udånder.

Det omvendte eventyr er stilbevidst fortalt med alskens gammeldags melodrama-effekter, som er morsomme, fordi de bare er for meget, og som samtidig forankrer filmen i filmtraditionens egen eventyrverden – drømmen om at Rhett Butler og Scarlett O'Hara 'some-time' – vil finde hinanden igen i den store uovervindelige kærlighed – til døden os skiller!

Brevet til Iris

Martin Ritt er en af de få – måske den eneste – der evner at gøre hverdagsrealisme med socialkritisk budskab til poesi. I 80'erne i en enkel John Fordsk folkekomediestil med stærk menneskelig varme, hvor personerne er som mennesker er flest, uden de store ambitioner og

håb, men med drømme og viljen til at få det bedste ud af det givne, og lidt til – f.eks. *Lykken er lige om hjørnet* og *Murphy – dit hjerte er i fare*. Film, der ikke giver kasse og sjældent andre anmelderord end ros til skuespillerne.

Socialkritiske underskudsfilm uden prestige – hvorfor får sådan en mand lov til at lave film i Hollywood? Delvis fordi han har fundet sin egen niche. Delvis fordi han er en instruktør, som skuespillere gerne vil arbejde med, fordi de får lejlighed til at folde sig ud i hans runde personer og lære en masse. Skuespillere, der er stjerner, har indflydelse på, hvilke film, der bliver lavet.

Det er baggrunden for *Brevet til Iris*, som har manus af Ritts faste forfattere og på alle måder er en typisk Ritt-film. Bortset fra sine to stjerner. Jane Fonda og Robert De Niro er de to hverdagsmennesker, som har lukket af – hun er ikke kommet over tabet af sin mand, og han bærer på den hemmelighed, at han ikke kan læse og skrive. Det går, som man kan forvente, fordi det er *My Fair Lady* igen, blot med kønsrollerne byttet om, og det er helt fint, for Ritt kan gøre hverdagen til eventyr. Men han kan ikke gøre de to glamourøse stjerner til hverdagens fru Olsen og hr Hansen ved samlebåndet i bageriet. Det er ligesom da Sophia Loren og Richard Burton genindspillede hverdagsmelodramaet over alle, David Leans *Det korte møde* (45), i 1974, og man hulkende af sorg eller grin måtte bide i gultvæppet. De trækker for meget med sig. De er indbegrebet af den ende af Hollywood, som

kan lave sofistikerede lystspil, intense dramaer og fantasifulde eventyrfilm – bigger than life.

De hører hjemme i en *Pretty Woman*, en *Blaze* og en *War of the Roses*. Film med et eventyrunivers, hvor stjernespil er lige så uomgængeligt som Ridderen og Den Skønne, hvad enten de er entydige, flertydige eller med omvendt fortegn. Når De Niro til sidst med et fedt job vender tilbage, er det for at hente sin *Pretty Woman*, som imidlertid er søgt hen i nabobiografen, hvor Richard Gere allerede har klaret sagen og bevist Hollywood-eventyrets fortræffelighed ved også at score kassen. *Pretty Woman* har slået alle årets bulder-og-brag film i tilskuertal.

Ridderen på den hvide hest og luder/madonna-figuren lever i Hollywood og nærer vores drømme om en tilværelse med lidt mere indhold end en fradragsberettiget pensionsordning. Drømmens fortsatte eksistens i bedste velgående bekræfter, at vi endnu ikke er blevet rene robotter i det store maskineri. Måske det kun er en drøm.

Pretty Woman (*Pretty Woman*) USA 1990. I: Garry Marshall. M: J. F. Lawton. F: Charles Minsky. Mu: James Newton Howard. P-design: Albert Brenner. Medv: Richard Gere, Julia Roberts, Hector Elizondo, Ralph Bellamy, Laura San Giacomo, Alex Hyde-White.

Blaze (*Blaze*) USA 1989. I & M: Ron Shelton (efter bogen *Blaze Starr: My life as Told to Huey Perry*). F: Haskell Wexler. Kl: Robert Leighton, Adam Weiss. Mu: Bennie Wallace. P-design: Armin Ganz. Medv: Paul Newman, Lolita Davidovich, Jerry Hardin, Gailard Sartain, Blaze Starr (cameo).

The War of the Roses (*The War of the Roses*) USA 1989. I: Danny DeVito. M: Michael Leeson. F: Stephen H. Burum. Kl: Lynzee Klingman. Mu: David Newman. P-design: Ida Random. Medv: Michael Douglas, Kathleen Turner, Danny DeVito, Marianne Sägebrecht, Peter Donat.

Brevet til Iris (*Stanley & Iris*) USA 1990. I: Martin Ritt. M: Harriet Frank Jr, Irving Ravetch. F: Donald McAlpine. Kl: Sidney Levin. Mu: John Williams. P-design: Joel Schiller. Medv: Jane Fonda, Robert De Niro, Swoosie Kurz, Martha Plimpton.

Glemmer du – så husker jeg

af Maren Pust

'Om 100 år er alting glemt' – men hvad med 50 år? Intet helt husket, intet helt glemt.

For 50 år siden lod Disney det brede publikum ane nogle aspekter af billedkunsten med filmen *Fantasia*. Folk som Fischinger og Kai Nielsen fik lov at boltre sig for en stund, de eksperimenterede med alt det, som videokunsten idag ser sig selv som opfinder af. Det er lettere at huske Mickey Mouse.

Fortrængning eller glemsel?

Ifølge Freud må vi tale om fortrængning snarere end glemsel, men hvis man kunne blive den kollektive fortrængning kvit, kunne den individuelle glemsel vel være til at leve med? Hvem gavner det, når det enkelte individ tvinges til at dyrke mindet om forfædrenes synder? Forhindres gentagelsen af katastrofen, hvis hr Jensens søde, gamle bedstemor, der er aktiv i menighedsrådet og alt muligt, afsløres som hun-djævelen fra KZ-lejren?

Costa-Gavras beskæftiger sig i filmen *Kærlighedens Grænser* netop med en sådan afsløring: Tidsbegrænsningen for et hemmeligholdelsesklausul på nogle krigsdokumenter er løbet ud, og frem af støvet dukker oplysninger om amerikanske immigrationssager fra umiddelbart efter krigens ophør. Historiens heltinde, der er født i USA – selverhvervende som advokat og mor til en 11-årig søn, får en dag smidt i hovedet, at hendes far har begået frygtelige forbrydelser under krigen. Han stammer fra Ungarn, og har efter eget udsagn aldrig gjort en kat fortræd. Hans to amerikanskfødte børn har fået en kærlig og eksemplarisk opdragelse, og de er – som han altid selv har været det – gode amerikanske samfundsborgere. Børn og barnebarn bliver selvsagt yderst indignerede over myndighedernes anklager, og den jurakyndige datter vælger selv at forsvare sin far i en retssag. Det lykkes hende at få faderen frikendt, men under sin egen efterforskning af sagen finder hun imidlertid klare modbeviser på hans påstande. Trods sagens officielle afslutning vælger datteren at 'angive' faderen til myndighederne og den offentlige 'kværn'. Om det system, som datte-



Jessica Lange i *Kærlighedens grænser*

ren bekender sig til, er menneskeligt sundere end det, som faderen i sin tid kom fra, melder historien ikke noget om; men man må jo uvilkårligt spørge sig selv, hvor langt hun på sin side vil gå i opgøret med fortiden.

I Chabrols *Den Sorte Engel* dømmes en fransk kvinde til døden for mod betaling at have udført fosterfordrivelse. Dommen bliver eksekveret 31. juli 1943. Kvindens sag, der havde været for en særdomstol – oprettet i forbindelse med den tyske besættelse, skulle statuere myndighedernes strenge moral m.h.t familie og moderskab. Og da magthaverne ikke kunne straffe tyskerne for at gøre som det passede dem, var der kun befolkningen tilbage at straffe. Dødsdom for fosterfordrivelse er ellers sjældent forekommet i fransk retshistorie, og at det forekommer under besættelsen er nok tankevækkende, når man tager i betragtning, at Hitler faktisk indførte en lov i Tyskland, der lod provokeret abort straffe med døden (samfundet skulle ikke berøves dets potentielle kanonføde). Historien er delvist fortalt fra kvindens søns synsvinkel, og til slut i filmen appellerer han: 'Hav medlidenhed

med de dømtes børn' – en nuance Costa-Gavras forvaltede noget anderledes i sin sort/hvide verden.

Den kollektive fortrængning kan i nogen grad forsegles af kravet om efterkommernes personlige bod. Den navngivne forbryder/forbrydelse kommer således til at dække over den unavngivne, der upåagtet kan vokse sig uundgæelig. Men det er naturligvis lettere at huske historien som nogle få onde menneskers slette gerninger mod de mange gode – end det er at huske den som komplekse forhold i et stort spil.

I Robert M. Youngs film *Håbets Sejr* (man kan spekulere på om originaltitlens lighed, *Triumph of The Spirit*, med Riefenstahls *Triumph des Willens* er til sigtet) præsenteres vi for en enkelt persons historie, og den er iøvrigt autentisk. Men filmen tematiserer noget typisk fremfor det enkeltstående. Auschwitz danner rammen om begivenhederne, der præsenteres i stiliseret fortælleform.

Koncentrationslejren er en fuldstændig model af den store verden – den enes død betyder den andens brød, underholdning m.m. Selvom filmen handler om en ung græsk jøde, der har en fortid som mesterbokser – og som efter tilfange tagelsen i lejren tvinges til at underholde officererne med boksning; ja, så handler den ikke blot om en mand under en krig i en tid. Selvopholdelsesdriften, flokmentaliteten, jagten på privat komfort på bekostning af hvadsomhelst – det handler den også om. Vi skal huske rædslerne for at forhindre deres gentagelse, men vi må stadig være opmærksomme på, at det organiserede masse drab findes i mange forklædninger – nu om stunder kronrager vi ikke børnene, før vi kører dem ihjel i trafikken!

Fjende og frelser

De rigtig populære historier har til alle tider haft en navngiven fjende og en navngiven frelser. Jesus, Supermand, Dick Tracy, Gorbatsjov osv – markedet vrimler med helte og frelsere. Og fjenderne er heller ikke få: Beelzebub, J.R., Moriarty, Hitler.... Men virkeligheden

ser jo af og til anderledes ud – hvad gør man, når både fjende og frelser udebliver fra eens livshistorie?

I biograferne kan man for tiden stifte bekendtskab med hele to modne men kunne enker – spillet af Jessica Lange og Jane Fonda. Deres historier er næsten identiske, og de er ligesom krigsdramernes vedkommende langt ud over Hollywoods grænser. Dog adskiller de sig fra krigsberetningerne ved ikke at tage udgangspunkt i grusomme menneskers overgreb på uskyldige. Jessica Lange medvirker i *Mænd Svigter Ikke* og Jane Fonda i *Brevet til Iris*. Begge film beskæftiger sig med kærnefamiliens problemer i forbindelse med faderens (overhovedets) pludselige død. I det første tilfælde dør han ved en arbejdsulykke i det andet af en sygdom. Trods stadig højere gennemsnitslevealder for mennesker sker det immervæk hver dag, at relativt unge mennesker drager til det hinsides på grund af kræft, blodpropper m.v. Familien rystes naturligvis, når et medlem forsvinder, men heldigvis er den hyppigste årsag til opbrud skilsmisse og ikke død. Den skilsmisseramte kone kan gøre historien god ved at lade ham eller måske hende den anden udspille fjenderollen, i ni ud af ti tilfælde lader hun sig så permanentkrølle, med sit nye friske look finder hun let en sødere, blødere, rigere mand til at spille frelserrollen – og så køre hele møllen igen.

For enkerne Lange og Fonda er der – i første omgang – ingen historie at gøre god. Fjende/frelser-dramaet må udspilles i deres egen bevidsthed. Den skjulte slagmark holder omverdenen ude. Kvindernes energi er rettet ind mod et imaginært opgør med den døde ægtemand: 'Jeg stolede på dig, og så døde du bare fra mig...'

Af de to film er det Paul Brickmans *Mænd Svigter Ikke*, der bedst formår at vise, hvorledes action ikke udelukkende er forbeholdt Supermand-historier – menneskets indre rummer det ikke mindst. Filmen viser os et billede af kvindens følelser, så vi dermed kan forstå både synlige og usynlige konflikter. Ægtemanden – det var ham, der døde ved en ulykke – efterlod hende med to halvstore drenge, en let vaklende økonomi og et køkken uden vægbeklædning. Hun forsøger at klare økonomi og køkken ved simpelt hen at flytte i lejlig-hed i en større by. Hun får job hos en skrap dame, der driver en catering forretning. Jobbet går imidlertid dårligt, fordi enken savner den udadvendthed, og slagkraft, der skal til for at spille op til den noget specielle boss – og til sidst bliver hun fyret. I lang tid går alting mere og mere ad H. til – den yngste søn

styrter rundt i gader og stræder med en kammerat og laver indbrud i folks huse. Og den ældste søn forlader den synkende skude og flytter sammen med en larve fra opgangen. Kvinden oplever den helt store nedtur, men arbejder sig trods alt trin for trin op mod overfladen – lige i tide til at nå at redde den yngste søn, der føler sig forladt af alle og derfor flygter i desperation.

Den skrappe dame fra catering forretningen viser sig at være et skilsmisseramt menneske. De to kvinder mødes på lige fod, da enken som fulg Fønix har rejst sig af asken – med nyt, friskt look dog uden permanentkrøller. De danner et forretningsmæssigt partnerskab, der nu bygger på gensidig forståelse.

Brevet til Iris forsøger at skildre 'en ganske almindelig fabriksarbejder' – så vidt kommer *Mænd Svigter Ikke* aldrig ud i de social-realistiske tove. Jane Fonda og hendes medspiller Robert De Niro kan bare slet ikke 'leve ned' til det niveau. Filmen forekommer forløjet, selv om ide-grundlaget for så vidt er helt fint – og ikke nær så reaktionært som tiden ellers nærmest fordrer. Filmen *Stella*, der er spundet over en noget konservativ variation af samme tema, lader en yderst troværdig Bette Midler jukke rundt i gamle sutsko – enhver form for glamour er forsvundet og illusionen er helstøbt. Man kan tolke filmene i mange retninger – især hviskes der i kroge-ne, at tendenserne går i retning af det regressive: Vi bringes tilbage til 30'er-filmenes livsholdning. Der er ingen tvivl om, at trangen til at skue tilbage afspejler verdenspolitisk forvirring og krise – vi søger hedengangne værdier, også nogle af mere eller mindre dubios karakter. Det er imidlertid dumt at lade en blasert 'gennemskuen det hele på forhånd' overskygge den følelsesmæssige oplevelse, der vitterligt kan hentes i de traditionelle filmfortællinger. Gråden og latteren er efterhånden blevet tabuiserede størrelser – kun de allermest bevidstløse lever med i fiktionen. Men på længere sigt vil den evigt nøgterne analyse måske indskrænke det personlige reference-system, så jeg er ikke flov over tårerne.

Livet Tur/Retur

Filmen *Livet Tur/Retur* kan nærmest betegnes som en 'omvendt' *Gøgereden* (US, 1975) historie. Institutionen er porten, der fører tilbage til livet; og personalet arbejder for det enkelte individ – modsat individet, der arbejder mod hele systemet. Hvor de film, der tog udgangspunkt i 2.verdenskrig, lod det enkelte menneske stå i modsætning til en be-

stemt samfundsorden – da er det i disse film (*Mænd Svigter Ikke*, *Brevet til Iris* og *Livet Tur/Retur*) primært de indre modsætningsforhold, der gøres op med.

Hovedpersonen har gennem sit hidtidige liv kørt temmelig højt gearet ikke mindst med hensyn til forbruget af alkohol og kokain. En morgen vågner han og opdager, at hans privatliv, job og økonomi er uigenkaldeligt løbet løbsk. Han forsøger at gemme sig for omverdenen ved at lade sig indskrive på et afvænningscenter for alkoholikere og narkomaner. Her erkender han – noget forbløffet – at det, der forekom at være et acceptabelt stimulans-forbrug, snigende er blevet til et misbrug. Nu består konflikten i et valg: Han skal vælge rolle i sin egen livshistorie – vil han være helt eller skurk? Skurken lytter til de små dæmoner, der hvisker ham i øret, at tilværelsen er ond og meningsløs, og at selvdestruktion er den eneste vej til trøst og glemsel. Helten retablerer selvrespekten ved at spise livets lagkage – selvom der af og til er lort mellem lagene.

Disse beretninger om mere eller mindre 'almindelige mennesker' – fra den dødsdømte til den efterladte – er fortalt med en større eller mindre grad af realisme. De anvender ikke spidsfindig symbolik med uudgrundelige perspektiver, men fremstiller slet og ret nogle sammenhængende forløb, hvor begivenhederne ikke nødvendigvis er sandsynlige, men dog mulige. Det primære i filmene er opbygningen af mytologier, der muliggør formidling af følelsesspektre, hvor nuancer, der vanskeligt lader sig udtrykke verbalt, træder klart frem.

Kærlighedens grænser (Music Box) USA 1989. I: Costa-Gavras. M: Joe Eszterhas. F: Patrick Blossier. Kl: Joele van Effenterre. Mu: Philippe Sarde. Medv: Jessica Lange, Armin Mueller-Stahl, Frederic Forrest, Donald Moffat, Lukas Haas.

Håbets sejr (Triumph of the Spirit) USA 1989. I: Robert M.Young. M: Andrzej Krakowski, Laurence Heath. F: Curtis Clark. Kl: Arthur Coburn. Mu: Cliff Eidelman. Medv: Willem Dafoe, Edward James Olmos, Robert Loggia, Wendy Gazelle.

Mænd svigter ikke (Men Don't Leave) USA 1990. I: Paul Brickman. M: Barbara Benedek, Paul Brickman. F: Bruce Surtees. Mu: Thomas Newman. Medv: Jessica Lange, Joan Cusack, Kathy Bates, Tom Mason.

Brevet til Iris (Stanley & Iris) USA 1990. I: Martin Ritt. M: Harriet Frank Jr, Irving Ravetch. F: Donald McAlpine. Kl: Sidney Levin. Mu: John Williams. Medv: Jane Fonda, Robert De Niro, Swoosie Kurtz, Martha Plimpton, Harley Cross.

Stella (Stella) USA 1990. I: John Erman. M: Robert Getchell efter Olive Higgins Proutys roman 'Stella Dallas' (film 1937). F: Bill Williams. Kl: Jerrold L.Ludwig. Mu: John Morris. Medv: Bette Midler, John Goodman, Trini Alvarado, Stephen Collins, Marsha Mason, Eileen Brennan.

Livet Tur/Retur (Clean and Sober) USA 1988. I: Glenn Gordon Caron. M: Tod Carroll. F: Jan Kiesser. Kl: Richard Chew. Mu: Gabriel Yared. Medv: Michael Keaton, Kathy Baker, Morgan Freeman, M.Emmet Walsh, Luca Bercovici, Ben Piazza.

Helsinki Cowboys

eller

Ti fugle i hånden er bedre end én på taget

af Eva Jørholt

Trods danske Guldpalme- og Oscar-triumfer, og trods svensk films historiske kvalitetsstempel (norsk film forbigår vi i diskret tavshed), er der dem, der mener, at lyset i nordisk film kommer fra øst. Det er i Finland, det sner, hævder andre, og ingen af dem tænker på hverken midnatssol eller klimatiske forhold. Såvel sneen som lyset skyldes nemlig ene og alene to finske brødre, som op igennem 80'erne har sprøjet film på film ud efter devisen 'Hellere 5 film på ét år end ét mesterværk på 5 år'. De er sande mestre udi low budget- (selv siger de no budget-) filmens vanskelige kunst, har eget produktionselskab, Villealfa Filmproductions, eget distributionselskab, Senso Films, egen biograf i Helsinki, Andorra, og er tillige initiativtagere til The Midnight Sun Film Festival i Sodankylä nord for polarcirklen, hvortil filmfreaks fra hele verden siden 1985 hvert år er valfartet for i den lyse nat at se sære film, bizarre film, aparte film, undergrundsfilm og mesterværker under indtagelse af (efter sigende) betragtelige kvanta vodka.

Kaurismäki er navnet – Aki og Mika – vogt Dem for efterligninger! Storebror Mika er født i 1955 og uddannet ved Hochschule für Fernsehen und Film i München fra 1977 til 1981, mens Aki, der er fra 1957, er hvad man kunne kalde indbegrebet af en self-made man. Han har ingen filmuddannelse, men startede som assistent for Mika. I en slags curriculum vitae, hvor Aki indledningsvis præsenterer sig selv som 'a maniac', oplyser han, at han begyndte at arbejde i 1973, men blev træt af det i 1974, hvorefter han for perioden 1975-1980 opfører sig selv som 'savnet'.

Da 1981 således er året, hvor Aki atter dukker op til jordens overflade, og Mika bliver færdig med sine studier i München, kan det være et rimeligt sted at

begynde denne Kaurismäki-saga. Ikke mindst da det også er i 1981, Mika barsler med sin første film, som Aki dels spiller hovedrollen i, dels har bidraget med manuskriptet til.

Åndeløs flugt

Valehtelija (eller 'Løgneren') hedder dette debutarbejde, som brødrene selv omtaler som 'a minor masterpiece' – 'minor' muligvis fordi der er tale om en kortfilm.

Løgneren er en ung mand med kronisk pengemangel og en udtalt tilbøjelighed til at lave mindst muligt. Han nyder at føre sig frem som Finlands proletariske forfatterhåb, men tilbringer langt mindre tid hjemme ved skrivemaskinen end rundt om på Helsinkis barer, hvor han med alle kneb søger at nedlægge ethvert yngre kvindeligt væsen, der måtte forville sig inden for hans horisont, eller prøver at slå venner og bekendte for penge. I begge sammenhænge er midlet fantastiske historier, som opfindes på stedet. En dag i en blomsterbutik møder han dog sin ikke mindre fantastiske skæbne i form af en maskeret røver, der brutalt skyder ham ned. Vor helt udånder på fortovet, men dog ikke værre end at han kan slå øjnene op og blinke skælmst til drømmepigen, der bøjer sig bekymret ned over hans forment jordiske levninger.

Den unge hovedperson bærer det stolte navn Ville Alfa, og allerede her har vi et fingerpeg om, hvor les freres Kaurismäki har hentet en stor del af inspirationen, dvs. hvis vi bytter lidt om på faktorernes orden og ændrer et f til et ph. Formodningen styrkes kraftigt af denne Ville Alfas fremtoning, for i Akis

gestaltning kunne han næsten forveksles med den franske 60'er-films enfant terrible par excellence, Jean-Pierre Léaud. Håret flagrer om kap med den unge døgenigts ustadighed, og også den særprægede neurotiske charme og det afvæbnende naive i hans Casanova-agtige forhold til det andet køn er som snydt ud af næsen på Antoine Doinel, Paul, Guillaume osv. Ja, vor ven Ville er sågar på et tidspunkt på vej i kloster, ligesom virkelighedens Léaud i slutningen af 70'erne for en stund trak sig tilbage fra verdens vrimmel.

Men der er mere: faktisk kan hele filmen *Løgneren* ses som en finsk mosaik – pastiche, om man vil – over fransk 60'er-film, fortrinsvis repræsenteret ved Godard og Truffaut. Filmens visuelle æstetik – de sort-hvide naturligt belyste billeder i bredformat – og dens musikalske blanding af jazz, rhythm & blues og klassisk musik fra post-Stravinskij-æraen er som hentet direkte ud af de tidlige nybølgefilm. Dertil kommer, at filmen er gennemsyret af mere eller mindre skjulte henvisninger til og citater fra forbilledernes film.

Klarest er det naturligvis, da Ville snyder sig gratis i biffen for at se intet ringere end Godards *Outsider-Banden* og bliver så fascineret af den berømte skudduel-scene, at han og en kammerat senere selv opfører den på en øde strand. Men det er nu især *Åndeløs*, der må holde for – helt eksplicit i Villes dødsscene og tidligere i hans 'OK! As you like it, babbi' (udtalt med umiskendelig Belmondo-accent), for slet ikke at tale om hans udredning af, hvordan han i valget mellem sorgen og tomheden ville vælge sorgen, men altid, tvunget af omstændighederne, ender med at vælge tomheden. Gad vidst, om Jean Seberg ville have været tilfreds med det svar. Videre kan man naturligvis se hele



filmens slentrede struktur, dens manglende kausallogiske plot, som en mere implicit hyldest til *Andeløs*.

Der er også referencer til andre værker i Godards omfangsrige oeuvre og i det hele taget en meget godardsk atmosfære over *Løgneren*, ikke mindst i form af højpendede, pseudofilosofiske diskussioner af sofistisk tilsnit om kvinden, kærligheden og erotikken samt om, hvorvidt Raymond Chandler kan siges at være influeret af Henri Bergson eller ej. Ved et animeret party vover filmens personer sig ydermere ud i en dybsindig diskussion om, hvorvidt Frankrig mon ikke i dag skulle have overladt sin position som eksistentialismens forjættede land til Finland. Svaret får lov at blæse i den helsinkiske vind.

Tillige har Truffauts debutfilm, *Ung flugt*, sat sine tydelige spor i de finske brødres opus nr. 1. Det kommer ikke mindst til udtryk i Villes mange frit opfundne historier til venner, der skal blokkes for penge. Det er ikke moderen, han lyver død – hun har blot været alvorligt syg i en længere periode! – men derimod broderen, der er omkommet ved en tragisk byggeulykke (han fik en stilladsarbejder i hovedet!), hvorfor Vile behøver whisky til at dulme sorgen og penge til begravelsen. Den velbeslåede ven, til hvis ære denne historie fortælles, er fuld af medlidenhed, indtil den

Leningrad Cowboys og Matti Pellonpää i Leningrad Cowboys go America.

'døde' pludselig gør sin entré i baren, og Ville skyndsomt fortrækker, da der 'vist ikke længere er brug for ham dér'.

Også i en anden scene spørger *Ung flugt*: Ville sidder og hører et program i radioen, hvor en mand i en lang monolog opruller sin tragiske tilværelse, kun afbrudt af en skarp kvindestemme, der med jævne mellemrum beordrer ham ned med skraldespanden. Hverken manden eller Ville efterkommer dog opfordringen, og der skal gå adskillige film, før brødrene Kaurismäki vender tilbage til skraldeverdenen.

I en vis forstand kan *Løgneren* siges at bære alle de senere Kaurismäki-film – Mikas såvel som Akis – i sig i kimform. Hovedpersonerne i deres film er altid marginale eksistenser, enten samfundets udstødte eller dets 'småkårsfolk'; som regel kender ingen af dem til en stabil og solid tilværelse i kernefamiliens skød og med penge på bankkontoen, de er i stadig bevægelse, enten fordi de er på flugt eller fordi de drømmer om en bedre tilværelse; og de skildres altid med en egen tragikomisk og kærligt ironisk poesi. Stilistisk har brødrene hentet broderparten af ingredienserne fra andre film (masterpieces såvel som stinkbomber),

der citeres lystigt, ligesom de altid lader musikken spille en særdeles aktiv rolle.

Løgneren er dog en god del mere studentikos end de efterfølgende film, ligesom den ikke har ret meget af den umiskendelige finskhed, som er en sine qua non-ingrediens i det kaurismäkiske oeuvre i øvrigt. På helt deres egen måde er det nemlig efter *Løgneren* lykkedes brødrene i film efter film at kombinere finsk provinsialisme med pustet fra det store udland. Resultatet er altid aparte, ind imellem blændende, undertiden hårrejsende, men aldrig kedeligt!

Underworld Finland: They Live By Night

Arbejdsløse og subsistensløse, gangstere og (ikke rødgardister, men) lejemordere udgør hovedsubstansen i det kaurismäkiske persongalleri. Alle befinder de sig i udkanten af eller et godt stykke uden for det etablerede samfunds normer; alle næres de af mere eller mindre (mest mindre) realisable drømme, som synes overlevelsedygtige under selv de mest umulige omstændigheder; og alle som én er de naturgivne natsværmere.

Tag for eksempel Nikander, hovedpersonen i Akis tredje spillefilm, *Skygger i Paradis* (1986). Nikander (der spilles af en af Kaurismäki-brødrenes favoritskuespillere, Matti Pellonpää, som ved

sin blotte fysiognomi legemliggør den samlede filmhistories sociale tabere) præsenterer sig selv således: 'Jeg er Nikander. Forhenværende slagter, nuværende skraldemand. Dårlige tænder og dårlig mave. Leveren har kendt bedre dage, og hovedet er heller ikke noget at prale af. Så spørg mig ikke, hvad jeg vill!'

Han bor alene og drikker hovedparten af sin sparsomme løn op på Helsinkis ydmyge natsteder, indtil han en dag møder Ilona, der er kassedame i et supermarked. Han inviterer hende ud, men har som Travis i *Taxi Driver* ikke rigtig fornemmelse for, hvad der kan interessere unge damer – hun bliver slæbt med til bingo og går sin vej! Uden egen skyld bliver Ilona fyret fra jobbet og smidt ud af den tilhørende lejlighed. Resolut stjæler hun pengekasen og flygter med Nikander for en kort stund ud i det blå (læs: et snusket hotel, med en langhåret hotelporier spillet af instruktøren selv). Han leverer dog pengene tilbage, og hun flytter ind hos ham, men kan ikke rigtig indordne sig under tosomheden, hvorfor den relativt hurtigt revner. Ingen af de to sparsomt talende og sky personer kan dog glemme den anden, og til sidst møder Nikander op på Ilonas nye job, i en modebutik, og inviterer hende med på bryllupsrejse, hvorpå følgende replikskifte udspiller sig:

Hun – 'Det kan du ikke klare alene.'

Han – 'Det har du nok ret i.'

Hun – 'Kan du forsørge mig?'

Han – 'Small potatoes.'

Hun – 'Sagen er klar. Hvor skal vi tage hen?'

Han – 'Der går krydstogter til Tallinn.'

Hun – 'Jeg henter min frakke.'

I en af de store altædende skraldebiler transporterer en af Nikanders kolleger parret til skibet og ser til, mens det langsomt forsvinder i horisonten, på vej mod det forjættede Estland.

Hvor trist den end kan synes, er Nikanders skraldemandstilværelse det rene slaraffenland sammenlignet med den skæbne, der bliver Taistos, da han i *Ariel* (Aki, 1988) må flytte fra det høje nord til Helsinki, efter at den mine han arbejdede i har måttet lukke. Udstyret med sine sparepenge, en transistorradio og et flunkende hvidt åbent amerikansk 50er-dollargrin, som han har arvet fra en kollega, der skød sig efter at have modtaget fyresedlen, drager han sydpå. Ved det første stop undervejs bliver han slået ned og lænset for alle pengene, hvorefter han i Helsinki kan rulle op foran Frelsens Hærs natherberg iført dollargrin og transistor, men uden en



øre på lommen. Aftenen efter charmer han sig fra en parkeringsbøde ved at invitere den kvindelige parkeringsvagt på middag i et sloppy cafeteria, og dermed er vejen banet for en romance, men ikke af den sentimentale slags. Da Taisto har kørt hende hjem efter middagen, sidder de to lidt i bilen. Noget tøvende inviterer hun ham med op på kaffe. Ja tak, siger han, hvorefter hun mener at burde oplyse ham lidt nærmere om, hvad han går ind til med den kop kaffe:

Hun – 'Jeg er skilt.'

Han – 'Det skal du ikke være ked af.'

Hun – 'Jeg har også et barn.'

Han – 'Så meget desto bedre. Så tager det ikke så lang tid at skabe en familie.'

Hun – 'Aldrig så fuld af selvtillid!'

Han – 'Nej, det er første gang.'

Hun – 'Bare du ikke støjer.'

Han – 'Ingen vil lægge mærke til noget.'

Hun – 'Hm. Jeg håber, jeg ikke kommer til at fortryde det.'

Raskt klip til hendes soveværelse, hvor Taisto nyder den obligatoriske 'bagefter'-cigaret.

Hun – 'Irmeli'

Han – 'Taisto'

Hun – 'Fint at møde dig'

Han – 'I lige måde.'

Dermed er Taistos lykke dog ikke gjort. Han kan stadig ikke finde arbejde, men bliver derimod buret inde, efter at han en dag har mødt en af dem, der stjål hans sparepenge, og givet ham en dragt velfortjente prygl. I fængslet kommer han til at dele celle med Mikkonen (Matti Pellonpää, endnu en gang), der

Susanne Haavisto, Eetu Hilkamo og Turo Pajala i *Ariel*.

sidder inde for mord. De to flygter sammen, men for at få illegale pas er de nødt til at begå et røveri, der i klodsethed ikke kommer til at stå tilbage for Woody Allens i *Take the Money and Run*. I modsætning til Virgil Starkwell kommer Taisto og Mikkonen dog derfra med pengene, men kun for at blive fuppet af bagmændene, der stikker Mikkonen ned, hvorpå de selv må lade livet for Taistos pistol. Mikkonen dør og bliver efter eget ønske begravet på lossepladsen, mens Taisto, Irmeli og hendes søn får pladser som 'blinde passagerer' på fragtbåden Ariel, der skal til Mexico. Filmen forlader dem, da de indhyller i Helsinkis nattedis i robåd er på vej ud til Ariel, mens en finsk smørtenor på lydsporet foredrager 'Somewhere Over the Rainbow', på finsk naturligvis.

På deres egen facon får disse to film fremstillet de sociale tabere og deres verden med en særgen poesi og skønhed. De hverken forfalder til sentimental rendestensforherligelse eller lader kærlighedshistorien løfte personer ud af deres miljø, men fremhæver tværtimod eksistensen og betydningen af følelser som ydmyghed, værdighed og stolthed ikke mindst i situationer, hvor disse for en traditionel betragtning kan synes nærmest umulige. Kun Fassbinder har vel fremstillet disse miljøer i et tilsvarende usentimentalt og samtidig poetisk skær, men i modsætning til f.eks. *Frugthandlerens fire årstider*, *Angst æder sjæle* op og *Otte timer er ikke hele dagen* er Kaurismäki-filmene i besiddelse af en egen lakonisk humor, der befriende frel-

ser dem fra enhver antydning af løftede pegefingre.

Noget af det samme – omend på en anden måde – finder vi i Mikas *Cha Cha Cha* (1989), en slags finsk Pygmalion-historie om en subsistensløs (igen Matti Pellonpää, hvem ellers?), der får tilbud om at arve en rig amerikansk slægtning, mod at han demonstrerer at være i stand til at leve en 'normal' tilværelse. Matti er ikke til sinds at opgive sit liv på lossepladsen, men vennen Kari (spillet af den anden Kaurismäki-'stjerne', Kari Väänänen, der er blevet kaldt Finlands svar på Robert De Niro) kan ikke udholde tanken om, at alle de rare millioner skulle gå tabt. Kari, der er smart brugtvognsforhandler med mangt et trick i ærmet, udtænker derfor en snedig plan: Matti og han skal bytte tilværelse, indtil den endnu levende amerikanske tante er overbevist om Mattis dadelfri levned. Matti viser sig overordentlig god til at bruge Kari's penge, kurtisere hans kone Sanna (spillet af Kari Väänäns kone i virkeligheden, Sanna Fransman, der tidligere var Matti Pellonpääs veninde!) og i det hele taget spille verdensmand, mens Kari med noget mindre udtalt fornøjelse hver aften må gå til ro under åben himmel, indpakket i et skønsomt udvalg af dagens aviser. Det er vel næsten overflødigt at tilføje, at planen naturligvis går i vasken, og at de allesammen ender på lossepladsen, i Mattis gamle 'logi'.

Cha Cha Cha ejer vel ikke helt den poetiske dimension, som kendetegner *Skygger i paradiset* og *Ariel*, men ved i komediens form at tage den subsistensløse særlings parti får den gjort alt dét sært, som vi ellers opfatter som normalt, og dét i en grad så slutningen nærmest må betragtes som en happy ending. Faktisk er det kun en fordel for Kari at miste hus og hjem og sit småborgerlige ikkeliv, for i det kaurismäkiske univers er stabilitet, fastgroethed og uforanderlighed tre absolutte fy-ord. Praktisk talt alle Kaurismäki-brødrenes antihelte befinder sig derfor i konstant bevægelse. De har måske et sted at bo, men aldrig en lun hjemlig arne; de er ikke lænket af nogensomhelst form for ikke-mobil privat ejendom – af større investeringer er kun biler legitime (gerne gamle limousiner eller amerikanske 50er-drøn, komplette med hajfiner og kaleche, men en udbrændt spand fra bilkirkegården kan også gøre det), fordi de netop ikke står stille (med mindre der da er tale om en selvdød Wartburg, som ikke står i så høj kurs hos brødrene). Bevægelsen, rejsen, er sagen – målet er mindre vigtigt, for ikke at sige uinteressant. Vi oplever da heller aldrig, at nogen af

personerne faktisk når deres drømme mål, højst at de måske er på vej mod det, når vi forlader dem.

Denne stadige mobilitet kendetegner også – af gode grunde kunne man være fristet til at mene – en anden 'social gruppe', som har en særlig plads i brødrene Kaurismäki's hjerter, nemlig gangstere og andet kriminelt godtfolk. Undertiden er deres baggrund forklaret – som i *Ariel* – men for det meste er de bare kriminelle, ligesom man nu engang bare er det i amerikanske B-film. Det bedste eksempel herpå er *Akis Calamari Union* (1985), som jeg vil tage mig kærligt af senere, men også i Mikas film *The Clan – the Tale of the Frogs* (1984) og *Rosso* (1985) er vi i godt gammeldags forbryderselskab.

Klanens Frøer er en stærkt belastet familie, hvis mandlige medlemmer suser ind og ud af fængsel og faktisk efterhånden befinder sig bedre bag tremmerne end ude i den sære uhåndterlige verden. På nær hovedpersonen, der i dåbsgave har fået navnet Alexander den Store Frø, bærer alle Frø-familiens medlemmer fornavne hentet fra Det Gamle Testamente: Lea, Rakel, Levi, Samuel, Benjamin osv., og det forklares, atulykkerne har deres udspring hos familiens gamle bedstefar, der nu er religiøs, men som tidligere var en sand djævel. Hans synder er nu nedarvet på børnene.

Selv om *Klanen* har høstet megen ros for den måde, hvorpå den lader sin tematik vokse ud af syntesen mellem det hæslige forbrydermiljø og den skønne finske natur, er denne film for undertegnede et af de mørkere kapitler i Kaurismäki-sagaen. Det skal ikke udelukkes, at den kan indeholde subtile ironiske pointer, som går hen over hovedet på mig, men jeg har svært ved at sluge den tilsyneladende ret så bastante budskabsformidling som f.eks. i Levi Frøs forsvarstale for sig selv i retten: 'I vil spærre mig inde igen, men I kan ikke tage en mands virkelige frihed fra ham. I kan knuse mig, men jeres system kan ikke købe min sjæl. I foregiver, at der er lov og orden, men under overfladen lurer en fremmed, som I aldrig vil kunne tæmme, endsiges lære at kende. I kan træne ham og hjernevaske ham, sende ham på fabrik og lade ham sluge støv eller udmatte ham ved samleband eller på kontorer. I kan sparke ham og skubbe ham ned i rendestenen. I kan ydmyge ham så meget I vil, med jeres samfund, institutioner, love, orden og fængsler. Men I kan aldrig fjerne friheden fra hans hjerte.' Amen! Det er muligt, denne svada er et citat et eller andet sted fra, men det fremgår ikke af filmen, der serverer den med højtidelig patos, helt

uden tunge i kinden. I det hele taget er det småt med humoren i *Klanen*. Den er mere firkantet, har flere løftede pegefingre og er generelt langt mindre spiselig end de andre Kaurismäki-film, men hvordan skulle det næsten også være muligt at lave 3-4 vellykkede film om året. Hvor der handles, der spildes.

Man klasker sig heller ikke ligefrem på lårene af grin over *Rosso* (1985), Mikas beretning om en siciliansk lejermorder, der bliver sendt til Finland for at aflive sin tidligere veninde, Marja. Til gengæld er denne film i besiddelse af nogle lyriske kvaliteter, som løfter den et godt stykke op over det ordinære. På Rossos færd nordpå op igennem Finland ophæves gradvis alle tidslige og stedlige distinktioner. Fortid og nutid smelter sammen, ligesom tundraen bliver ét med Siciliens vulkan-landskab i filmens stadige flashbacks og 'flashsouts'. På lydsporet kører Rossos indre monolog, på italiensk naturligvis, blot afbrudt af hans 'samtaler' med finner, der kun snakker finsk, hvilket er så meget desto mere uheldigt som han selv bare kan italiensk. I en vis forstand bliver *Rosso* dermed også en film om kultursammenstød – den lapsede og lyriske italiener over for de finske bønder – eller måske snarere om et fællesskab på tværs af grænser og kulturelle og klimatiske forskelle. Som *Rosso* selv udtrykker det et sted undervejs mod det nordligste Finland, bliver han grebet af 'dette gudsforladte lands særegne melankoli'. Når filmen visuelt blander finsk ødemark og siciliansk havnemiljø sammen, er det således ikke bare stilistisk opvisning, men et æstetisk udtryk for en slags international samhørighedsfølelse, en kulturel kosmopolitisme, som står uhyre centralt i hele Kaurismäki-produktionen.

Alle veje fører til – og fra – Helsinki

For i fratelli Kurismäki er verden skrumpet. Kulturudvekslingen over grænserne er i dag en lige så selvfølgelig del af vores hverdag som den nationale kulturarv, og netop denne hybridkultur har Aki og Mika gjort til en slags krumtap i deres oeuvre. Med deres udgangspunkt i et på mange måder hengemt og overset hjørne af verden formår de at blande det specifikt finske sindelag med såvel klassiske som aktuelle impulser fra resten af verden. De lader enten verden komme til Helsinki – det være sig i skikkelse af en figur som *Rosso*; i form af deres egne påvirkninger fra f.eks. Godard og Truffaut eller som en særlig B-film mentalitet; eller (ikke mindst) i form af et lydspor bestående af et skønsomt ud-



valg af de sidste 30-40 års angelsaksiske musik – eller de lader finner med finsk mentalitet drage ud og gøre verden usikker.

Som nævnt ender flere af filmene med, at heltene efter mange trængsler omsider ser ud til at slippe væk fra det finske fædreland. Man kunne derfor forledes til at tro, at Kaurismäki Bros. måske følte sig i et slags kulturelt eksil i det afsides liggende kolde og blæsende Finland. En sådan konklusion ville dog være lidt for hastig. Blandt andet er det jo ikke ligefrem hvad vi ville forstå ved jordiske paradiser, vore antihelte søger til. I to film forlader vi dem på vej til Estland (!) (*Skygger i paradiset* og *Calamari Union*), mens målet i *Ariel* er Mexico, som vel heller ikke akkurat kan betegnes som 'the land of milk and honey'. Men, som allerede omtalt, det er rejsen i sig selv, og ikke så meget målet, der tæller. Dog er der visse steder, som er direkte ikke-anbefalelsesværdige. Det gælder således nabolandene Norge og Sverige: i Akis film *Hamlet Goes Business* (1987) bliver Rosenkrantz og Gyldenstjerne sendt på hemmelig mission til Oslo; hvis nogen skulle spørge dem om formålet med rejsen, skal de bare sige, de er på fornøjelsestur – 'I Norge?', spørger de vantro. Og i *Skygger i paradiset* er Nikanders stakkels søster et afskrækkende eksempel på, hvor galt det kan gå folk, der rejser til Sverige: hun har studeret i Stockholm og sidder nu som grøntsag på en anstalt i Helsinki.

Ifølge Mika er der mange lighedstræk mellem estisk og finsk mentalitet. Det kan måske forklare, at man som Kaurismäki-finne kan vælge at flygte netop til Estland, for uanset alt det, der måtte være i vejen med det finske samfund, så har finsk mentalitet og finsk kultur en

Matti Pellonpää og Kari Väänänen i *Cha Cha Cha*.

varm plads i Kaurismäkiernes hjerter.

Men at Aki og Mika er finske i deres hjerter, forhindrer dem ikke i at skildre sig selv og deres landsmænd med en god portion kærlig ironi – selvironien er måske i virkeligheden noget helt centralt i finskheden. Når Aki f.eks. i *Ariel* lader Taisto pryde væggen over sin seng hos Frelsens Hær med præsident Kekkonens portræt, som han netop har stjålet, er det næppe udelukkende for at håne det system, der tvinger brave folk som Taisto til Frelsens Hær, men sandsynligvis også et udtryk for en vis veneration over for Kekkonen som en slags personifikation af finskhed. I *Hamlet Goes Business* bliver Kekkonen derimod spillet ned fra væggen og bagsiden af ham vendt ud, da de virkelig lyssky forretninger skal søsættes. Der er trods alt grænser for, hvad den gamle kæmpe kan stå model til eller drages til ansvar for.

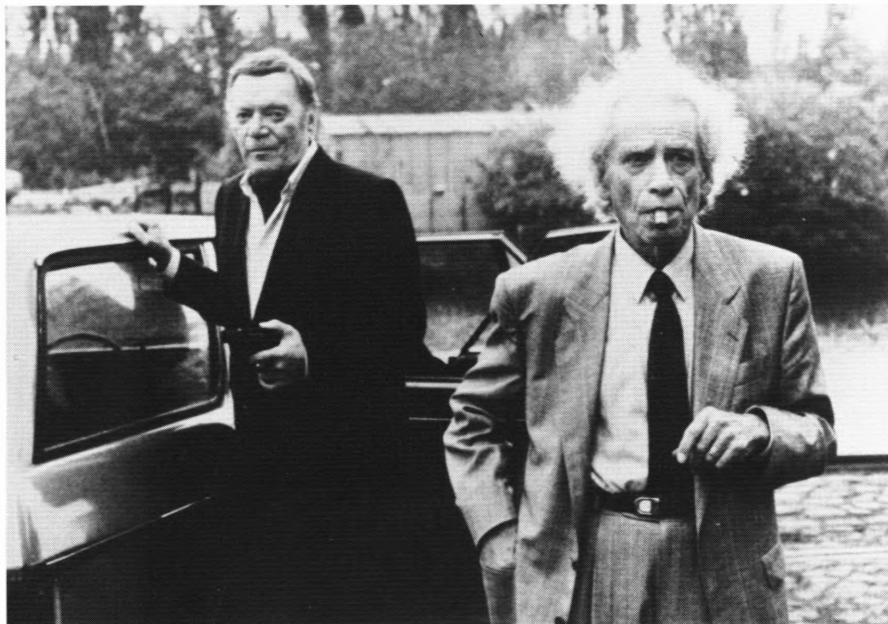
Finskheden forhindrer heller ikke, at brødrene (ifølge Mika) ville kunne føle sig hjemme hvorsomhelst i Europa eller USA. Der er et vist åndsslægtsskab, som bl.a. har ført til nære venskaber med Wim Wenders i Tyskland og Jim Jarmusch i USA. Trods de forskellige udgangspunkter, og selv om – eller måske netop fordi – de hver især er så stærkt præget af deres respektive nationale kulturbaggrund (Wenders måtte jo netop erkende, at han som tysker ikke kunne lave amerikanske film), har disse fire filmskabere meget tilfælles. Man behøver blot tænke på den betydning, de alle tillægger det at bevæge sig, at være undervejs, for ikke at tale om det kosmopolitiske element, som vi også finder

i alle Jarmusch's og de fleste af Wenders' film. Både Wenders og Jarmusch har i øvrigt optrådt i Kaurismäkiernes film, ja Wenders bad efter sigende selv om at få en lille rolle i Mikas *Helsinki Napoli All Night Long* (1989).

Helsinki Napoli All Night Long udspiller sig naturligvis hverken i Helsinki eller i Napoli (det ville have været for simpelt), men i Berlin – indbegrebet af en kosmopolitisk smeltedisse – hvor vi følger en af de udvandrede finner, taxidriveren Alex, i løbet af en bevæget nat, der bl.a. kommer til at danne ramme om narkosmugling, kidnapning, adskillige biljagter, mord og meget andet godt. Deltagerne i den komplicerede historie er af et utal af forskellige nationaliteter – ud over den finske Alex er der hans italienske viv og svigerfar, den russiske Igor, den amerikanske gangsterboss, de rivaliserende franske gangstere osv. osv., samt et par enkelte tyskere i biroller. Alle disse mange mennesker taler hver sit sprog (og undertiden hinandens, men da med stærk accent), ligesom de forsøger at kommunikere indbyrdes på en slags engelsk. En babylonisk kakofoni, kunne man vist kalde det.

Er *Helsinki Napoli* en mosaik ud fra en rent sproglig betragtning, så er den det ikke mindre ud fra en filmkulturel. I denne film har Scolas og Fellinis italienske familier rendez-vous med bl.a. Travis Bickle, Popeye Doyle, Rosebud, l'Atalante, Convoy og Subway, just to name a few. Den tydeligste reference er dog til *Taxi Driver*, som citeres helt ned på indstillingsniveau og i montagen af enkeltbilleder. Vi får alle de farvemættede nærbilleder af Taxi-skiltet, af taxameteret og af forskærmen, der langsomt glider ind i storbyens nattejungle, afbrudt af kig fra chaufførsædet ud på aktiviteterne på fortovet og bagud på de tilsvarende på bagsædet. Illusionen er så komplet, at man næsten venter at se Scorsese himself dukke op på Alex' bagsæde i skikkelse af neurotisk ægtemand. Det gør han nu ikke, men til gengæld har Alex på sit instrumentbræt noget, som Travis ikke har: en glastingest med snevej og alt til faget henhørende!

Selv om Scorsese altså må glimre ved sit fravær, kan vi som nævnt opleve andre filmpersonligheder i små, men nok så markante, roller. Wim Wenders giver den som stærkt flegmatisk tankpasser, mens Jim Jarmusch viser et naturligt talent for at spille bartender. I rollen som den amerikanske gangsterboss finder vi ingen ringere end instruktøren Samuel Fuller (der i parentes bemærket også har optrådt hos både Wenders – *Den amerikanske ven* – og Godard – *Pierrot le fou* – og som således ved sin blotte tilstedeværelse



værelse bliver en hyldest også til et par af de filmskabere, der rangerer højest på den kaurismäkiske hitliste). Som endnu en hommage à Godard har Mika fået selveste Lemmy Caution, alias gode gamle Eddie Constantine, til at spille en af Fullers håndlangere.

Berlin som Treffpunkt for alverdens sære eksistenser og alle tiders kulturelle strømninger. Alle er de mere eller mindre fremmede i Berlin, men alle er de med til at få byen til at leve, på godt og på ondt. Foregår denne sameksistens imidlertid relativt gnidningsfrit i *Helsinki Napoli*, kan man vanskeligt sige det samme om Leningrad Cowboys' møde med USA.

Leningrad Cowboys er en slags 'band' (jeg er ikke sikker på, om det er det rette ord), som Aki i *Leningrad Cowboys Go America* (1989) sender over dammen, til Den ny Verden. Leningrad Cowboys har – trods navnet – aldrig set verden uden for den finske tundra. De er et familieforetagende, hvor alle medlemmer (inkl. hunden) bærer slægtens karakteristiske kendetegn: en stærkt fremskudt pandelok og sylespidse sorte laksko. Deres musik er, hvad man vel med et pænt udtryk kunne kalde stærkt folkloristisk, men business er ikke for god dér in the middle of nowhere, så den diktatoriske manager Vladimir (Matti Pellonpää, noch einmal) beslutter, at de skal prøve lykken i USA. Stor er deres forbavelse, da de ikke straks bookes til Madison Square Garden, men oplyses om, at 'Here we have something different – it's called rock'n'roll.' Vladimir forsøger at købe rock'n'roll, men må nøjes med en bog om emnet. I stedet for Madison Square Garden får de et job til et bryllup i Mexico, og så starter rejsen over

Eddie Constantine og Samuel Fuller i *Helsinki-Napoli*.

det amerikanske fastland i en vakkelvorn Cadillac (købt hos brugtvognsforhandler Jarmusch, der giver indtryk af aldrig at have bestilt andet her i livet end at sælge suspekte biler) med et stift bandmedlem på taget – han døde hjemme i tundraen og transporteres nu med rundt i USA i en kasse med isklumper (som for øvrigt også er handy til Budweiser-opbevaring). Hele vejen forfølges bandet af den utrættelige landsbytosse Igor, der er fulgt med fra Finland. Igor har ikke noget højere ønske end at blive en Leningrad Cowboy, men uheldigvis lader hans hårpragt en del tilbage at ønske: den lille tot han har i panden vil ikke lade sig forvandle til stolt anderumpe, uanset hvor meget han hiver og flår i den.

Om denne højst bizarre film, der får *Blues Brothers* til at ligne en ren søndagskole-fortælling, har Aki selv skrevet: 'Den bygger på en speciel måde at bevæge sig og tale på, en blanding af total uvidenhed om det vesterlandske livs realiteter, ren dumhed og en stærk tro på en bedre fremtid.' Trods de iøjnefaldende forskelle er *Leningrad Cowboys* alligevel ikke så fjern fra Akis andre film af mere seriøs karakter – f.eks. *Skygger i paradiset* og *Ariel* – som den måske umiddelbart kunne synes.

I *Leningrad Cowboys* gøres musikken til en slags hovedperson, men også i de andre Kaurismäki-film, såvel Akis som Mikas, spiller den en meget fremtrædende rolle som en stadig kommentar (ofte ironisk) til handlingen og personernes sjælelige tilstand. Overalt i det

kaurismäkiske bar-univers optræder der jukeboxe, som altid sparkes eller bankes i gang (man ser aldrig nogen komme mønter i dem, men måske finske jukeboxe er anderledes indrettet?), ligesom de fleste af personerne nærmest fra naturens hånd synes at være udstyret med transistorradio. Fra jukeboxene, transistorradioerne, bilradioerne og fra de finske lørdagsbalsgrupper på danserestauranterne lyder til stadighed tango, swingende rhythm and blues, gammel 50er-rock (af den slags, der endnu havde saftige saxofoner), vemodige viser fra den finske sangskat eller finske trashversioner af amerikanske og britiske popklassikere.

Når musikken er en så væsentlig ingrediens i Kaurismäki-filmene, hænger det sandsynligvis sammen med, at de tilsyneladende ser den som en slags kulturelt esperanto, en fælles referenceramme, der er i stand til at bygge bro over transnationale kulturkløfter i øvrigt. Uanset om vi er fra Cagliari, fra New Orleans, fra Helsinki eller fra Rødovre, så er vi alle fortrolige med de musikalske rytmer og harmonier. Denne opfattelse af musikken som brobygger kommer vel nok tydeligst frem i *Rosso*, hvor Mika lader den sicilianske lejemor og en finsk døgenigt få kontakt med hinanden gennem musik. De kan ikke tale med hinanden, men de kan sammen – omend på hver sit sprog – skræle en sang, som de i øvrigt hver for sig tror er hhv. italiensk og finsk.

Selv om Aki og Mika synes at have tilbragt størstedelen af deres ungdom med R&B og R&R i ørerne og film på nethinden, er der dog øjensynlig også blevet tid til fordybelse i

I maestri classici

At Dostojevskij er en mindst lige så stor helt for kaurismäkierne som Godard og Elmore James er det, får man allerede en anelse om i *Løgneren*, hvor Villes ydmyge hybel prydes af et portræt af den russiske mester. Med sand dødsforagt valgte Aki da også 'Raskolnikov' som forlæg for sin debutfilm, *Forbrydelse og straf* (1983). Handlingen er flyttet til vore dages Helsinki, og hovedpersonen hedder ikke Raskolnikov, men Rahikainen. Nok er han forhenværende jurastuderende, men han er også nuværende slagter, og offeret er ikke pantelånerske, men en veldædig forretningsmand, der myrdes ikke så meget fordi Rahikainen tror at være et overmenneske, men fordi denne forretningsmand har dræbt Rahikainens forlovede i spritkørsel, og er blevet frifundet for det. Selv om det russiske storværk således har undergået

visse ændringer i den Aki'ske udlægning, er den dostojevskijske essens dog fuldt til stede i denne på én gang ækle og fascinerende film. Aki mener imidlertid selv, der er for mange ord i filmen.

Hvis Dostojevskij således trods alt nok kunne have bifaldet den helsinki-ske Raskolnikov, så ville Shakespeare til gengæld sandsynligvis rotere i sin grav, hvis nogen nogensinde skulle være så ufin at fortælle ham om Akis mord på 'Hamlet'. I *Hamlet Goes Business* præsenterer Aki sin hovedperson som 'en følsom ung mand med et hjerte så varmt som et køleskab'. Ligesom Raskolnikov befinder dette prægtige unge menneske sig i vore dages Helsinki, men det ville nok være en overdrivelse at sige, at Aki har respekteret Shakespeares ånd på samme måde som han respekterede Dostojevskij. Skelettet er dog, sådan grosso modo, det samme: Hamlet er søn af en stor forretningsmand, der myrdes af sin administrerende direktør, Klaus, som derefter gifter sig med Hamlets mor, Gertrude. Klaus har skumle planer om at sælge virksomhedens savværk til den svenske Wallenberg-koncern, der vil give en god pris for det, mod at finerne samtidig lukker deres skibsværft. Til gengæld kan Wallenberg så tilbyde Klaus m.fl. aktiemajoriteten i den svenske badedyrsindustri for en slik. Klaus er ikke sentimental og mener ikke, der er grund til at tage hensyn til alle de værftsarbejdere, der vil blive arbejdsløse ved denne transaktion, men Hamlet hensynker i melankoli også fordi den skønne Ophelia nægter ham sine søde frugter osv. osv.

So far minder det, alt taget i betragtning, trods alt en del om Shakespeares 'Hamlet', men f.eks. slutningen vil nok komme som lidt af en overraskelse for dem, der kan deres Shakespeare. Men på den anden side er det da ikke utænkeligt, at mesteren selv ville have ladet sit stykke slutte på denne måde, hvis han havde hørt om Freud og de små ødipussere. Måske Shakespeare-fans også kunne finde Hamlets entré i filmen lettere blasfemisk. Vi møder ham første gang i patriciervillaens store køkken, hvor kokkepigen netop er i færd med at skære skinke ud. Jeg har svært ved at gennemskue, hvad Hamlet siger på finsk, men i de engelske undertekster udbryder han i alt fald ved dette syn: 'Ham – let me!', hvorpå han overtager kniven. Endelig er denne Hamlet-version bemærkelsesværdig ved sandsynligvis at være den eneste overhovedet og nogensinde, hvor Hamlet ikke får lov at fremsige sin store 'To be or not to be'-monolog, men på den anden side: hvorfor skulle Aki dog spille tid og celluloid

på den, når f.eks. Lubitsch har givet os (i alt fald starten på) den til overflod.

Som sædvanlig i en Kaurismäki-film – men måske nok så usædvanligt for en Shakespeare-filmatisering – bobler lydsporet nærmest over af rock, blues og pop. Bl.a. lider Ophelias bror, Lauri Polonius, en misundelsesværdig død med hovedet inde i en højtspillende radio. Og cinematografien er lige så udsøgt – sort-hvide clair-obscur billeder som skåret ud af en amerikansk film noir – men Aki advarer os mod at falde i svime over billederne: 'Lad Dem ikke narre af denne films plastiske skønhed: det handler om penge – et spørgsmål om liv eller død!', skriver han i programmet til filmen.

Shakespeare, Dostojevskij og så Dante. Brødrene har ikke ligefrem filmatiseret 'Den guddommelige komedie', men på creditlisten til *Rosso* finder man en vis Dante Alighieri opført som medforfatter (sammen med Aki) til Rossos lange indre monologer. Hvis man orkede at gå i gang med en komparativ analyse af Dantes Inferno og Rossos oplevelser omkring polarcirklen, kunne man sikkert finde stof til en større afhandling – idéen være hermed givet videre!

Villealfa Union

Når Kaurismäki Inc. er i stand til at vel-signere deres stadig voksende menighed – *Leningrad Cowboys* har ligget på de parisiske biografers top ti-liste over mest sete film – med 3-4 film om året, hænger det naturligvis sammen med, at filmene for det første er meget billige (de fleste har kostet under 1 million kroner); at de bliver lavet usandsynligt hurtigt (som regel med bare 2-3 ugers optagelser – Mika kan således oplyse, at han var 12 dage om at få *Cha Cha Cha* i kassen) – og glemt lige så hurtigt (brødrene kan ikke huske tidligere film og er kun i stand til at tale om dem, de er i gang med netop nu, og om fremtidige projekter); samt at de bliver produceret med et lille og udsøgt, fast sammentømret team, som er det samme fra film til film og for både Aki og Mika.

Krumtappen i maskineriet er produktionsselskabet Villealfa Filmproductions, der har produceret alle brødrenes film (og et par andres). Når den ene bror instruerer, producerer den anden, og omvendt. Med Villealfa i ryggen er brødrene selv herrer over økonomien og behøver således ikke tænke på, at filmene nødvendigvis hver gang skal give overskud. At nogle af dem så gør det, er bare heldigt, fordi disse penge bruges til at omsætte endnu nogle af de mange hi-

storier, der til stadighed rumsterer i de kaurismäkiske hoveder, til nye film. Flopper en film, bliver de implicerede ikke betalt, men de får så så meget desto mere ud af den næste succes.

Villealfa-brøderskabet omfatter imidlertid ikke bare brødrene og det tekniske filmteam, men også en række skuespillere, der går igen fra film til film. De to Kaurismäki-'stjerner' – den definitive anti-helt Matti Pellonpää med det ubevægelige stenansigt og den kamæleonagtige Kari Väänänen, der spiller actionhelt, lallende landsbytosse og kuert kon-torius lige overbevisende og med lige stor naturel – er med i de fleste af brødrenes film, men lige så ofte i små biroller som i hovedroller. De mindre roller udfyldes dog også generelt af skuespillere (og andet godtfolk), som bliver genkendelige efterhånden som man stifter bekendtskab med et større udsnit af det kaurismäkiske oeuvre. Alle som én er de bærere af den lige så særprægede som karakteristiske kaurismäkiske karisma; et utroligt flegma, der mestendels manifesterer sig som en fantastisk evne til ikke at fortrække en mine, selv om verden skulle falde sammen omkring dem (og det gør den ikke så sjældent i Kaurismäki-filmene). Denne evne deles ikke altid af statister og helt små birolle-skuespillere, som gang på gang kæmper en meget synlig kamp for ikke at komme til at fnise.

I skrivende stund – her må man tage alle forbehold – har brødrene beriget verden med siger og skriver 22 film (inkl. et par kortfilm), hvilket trods alt er lidt af en post, når man tager i betragtning, at de først begyndte at lave film i 1981. Mikas seneste opus hedder *Amazonas*, og den handler på meget jarmuschsk og kaurismäkisk vis om en type, der misser flyet til USA og i stedet havner i Brasiliens regnskov. Og Aki er ved at lægge sidste hånd på et værk med den forjættende titel *I Hired a Contract Killer*. Filmen vil blive præsenteret for verden ved filmfestivalen i Venedig, men fra sædvanligvis velunderrettet kilde forlyder det, at den skulle udmærke sig ved 1) at være en Akifortolkning af Goethes 'Faust', og 2) at lade Jean-Pierre Léaud, lui-même, genopstå på lærredet.

Shit happens

Med en så omfangsrig produktion kan det ikke undgås, at man af og til rammer skævt. *Klanen* har jeg allerede været inde på som en af de – udi undertegnede formening – mørkere pletter i brødrenes produktion. De andre film er også af stærkt varierende kvalitet, men Aki har med *Calamari Union* (1984), som han

selv tøver med at kalde en film – og da kun i gåseøjne – vist, at det lader sig gøre at ramme skævt med så megen brio, at trashen går hen og nærmer sig det sublime.

Selv beskriver Aki *Calamari Union* som 'the worst film I've ever made', og han foreslår, at vi stille drager et glemslens slør hen over den. Det har jeg nu ikke tænkt mig, for denne sublime stinker er ganske enkelt den galeste film jeg nogensinde har set. Uden at blinke overtræder den praktisk talt alle eksisterende regler – skrevne såvel som uskrevne – for, hvordan man skruer en film sammen i en eller anden form for kontinuitet, ligesom den befinder sig langt hinsides anstændighedens grænser, når det gælder lødigheden (eller manglen på samme) af den historie, man vil lokke folk til at bruge tid og penge på at se.

I *Calamari Union* er Hamlet, Nikander, Raskolnikov, Rosso e tutti quanti bragt sammen i en slags hemmeligt broderskab, hvis medlemmer alle lyder det prægtige navn Frank (bare for at gøre det simplere). I al sin gribende enkelthed handler ... 'filmen' om, hvordan organisationens 17 brødre begiver sig ud på en rejse fra én bydel i Helsinki til en anden. Værket starter med, at Frank læser en slags manifest højt. Det gengives her i sin fulde ordlyd, så læseren kan lodde dybderne i frankernes eksistentielle opgør med den omsiggribende spleen.

Frank: 'Mine herrer. Jeg vil ikke gennemgå alle de mange årsager til, at tilværelsen er blevet umulig i denne del af byen. Vi voksede op i overbefolkede hjem, i uvidenhed og sult, for slet ikke at tale om de overfyldte busser med uregelmæssige køreplaner. Der er flere bakker her end noget andet sted i verden! Løse hunde og børn har gjort det umuligt at færdes i gaderne. Som speidske er vi henvist til baggårdene. Vi bliver ydmyget og spyttet på, som om vi ikke var medlemmer af en stolt og uafhængig nation. Forleden dag var der en ond gammel kone, der sparkede mig, bare fordi jeg åbnede munden. Jeg er ingen hund, og jeg ved, at også I om nødvendigt kan føle en smule selvforspekt. Derfor er vi samlet her i dag: ikke flere tårer, det er på tide at bryde op. Beslutningen var ikke nem. Vore rødder er her. Mange må ofre deres barndom, deres minder og deres familier. Men grenen på et råddent træ må søge en sundere stamme, om jeg så må sige. Vi har ofte hørt om Eira, et sted på den anden side af byen. Der er gaderne brede og luften ren og frisk. Eira er vores bestemmelsessted i aften. Alle må indse farerne og det ansvar, der er forbundet med vores rejse. Ordet er dit, Frank.', hvorpå Frank tager



Mika Kaurismäki.

FILMOGRAFI:

Mika Kaurismäki:

Valehtelija ('Løgneren') – 1981
 Jackpot 2, kortfilm – 1981
 Saimaa-ilmiö ('The Saimaa Gesture'), rockumentary, sammen med Aki Kaurismäki – 1981
 Arvottomat ('The Worthless') – 1982
 The Clan – the Tale of the Frogs – 1984
 Rosso – 1985
 Helsinki Napoli All Night Long – 1987
 Nightwork, TV-film – 1988
 Cha Cha Cha – 1989
 Paper Star – 1989
 Amazonas – 1990

Aki Kaurismäki:

Saimaa-ilmiö ('The Saimaa Gesture'), rockumentary, sammen med Mika Kaurismäki – 1981
 Rikos ja rangaistus ('Forbrydelse og straf') – 1983
 Calamari Union – 1985
 Varjoja paratiisissa ('Skygger i paradiset') – 1986
 Rock'y VI, kortfilm – 1986
 Hamlet Goes Business – 1987
 Thru the Wire, rockvideo – 1987
 L.A. Woman, rockvideo – 1987
 Ariel – 1988
 Leningrad Cowboys Go America – 1989
 The Match Factory Girl – 1989
 I Hired a Contract Killer – 1990

over og deler en kasse mønter, som broderskabet har arvet, ud til medlemmerne med ordene: 'Dette er Jesu Kristi legeme ...'

Frank falder fra, allerede før de har forladt det lugubre mødelokale – konen ringer og spørger, om han ikke snart kommer hjem med varerne til aftensmaden – men de andre begiver sig ud i natten, ekviperet i alt, hvad der nogensinde har været råt på film: trenchcoat med tilhørende Borsalino; sort læderjakke komplet med shades; battledress og crew-cut osv. ... De kaprer et undergrundstog (bemærk symbolikken!), der fører dem ind til centrum, hvor de tilbringer natten på forskellig vis: én i et træ, en anden i en kloak, to på Nationalgalleriet, og to går i biffen og ser russisk stumfilm – fra autoritativt hold oplyses det at være Jakov Protazanovs stærkt anti-klerikale *Sankt Jørgensfesten* (1930), som i øvrigt bygger på en roman af den danske forfatter Harald Bergstedt – mens de gnasker popcorn, som stjæles fra en forsagt kvindelig medtilskuer. Frankerne udtænker mange fantasifulde planer til, hvordan de skal komme til Eira, men efterhånden som tiden går, bliver de selv færre og færre. Adskillige af dem lider en voldsom død og udånder i indtil flere variationer over Belmondos dødsscene i *Åndeløs*; Frank lader sig charme væk fra pilgrimsfærden af en smart blondine i en lige så smart sportsvogn, mens Frank nyder sin nyvundne frihed og drukner sig i havnen. Til sidst er bare Frank og Frank tilbage, men selv om de konsulterer et kort, lykkes det dem ikke at finde Eira, eller måske kommer de for sent. Eira er der i alt fald ikke. I stedet stjæler de en robåd og sætter kurs mod Estland. Vi ser båden blive mindre og mindre i det sepiaagtige sort/hvid-billede, indtil kameraet til sidst tilter ned i vandet, og vi hører et skud off screen. LOPPU står der så på lærredet, vistnok en finsk betegnelse for SLUT, eller måske AMEN – hvem ved?

Lad os ikke fortabe os i dybsindige udlægninger af denne ... 'film', for som Aki så præcist udtrykker det: 'The world is full of films anyway. Sometimes we're happy, sometimes we're sad, and that's a tragedy common to all animals. Lord, spare us a quick prayer, and then go back to the mountains and leave us alone to work out our destiny ...'

LOPPU!

Den uforsonlige Hitchcock?

Vi er i 1990. Christian Braad Thomsen forlader de uforsonlige og kaster sig med enorm respekt og smittende appetit over systemets mand Alfred Hitchcock, motiveret af en ti-årig forståelig kærlighed til *Vertigo*.

Denne kærlighed spredtes til Hitchcocks samlede produktion via CBTs auteurpolitiske filmforståelse med tematiske enkeltværkanalyser bundet sammen af dybdepsykologisk tolkning af filmenes fællestræk som udtryk for instruktørpersonligheden. Det er som vanligt hos CBT uhyre velskrevet og medrivende, og engagement giver altid mere spændende og fristende læsning end tør systematik. På den anden side kommer CBTs velkendte brændende og kompromisløse engagement på en hård prøve, når han står overfor en instruktør, som tit gik på kompromis, og som kun sjældent opfattede kompromiset som kunstnerisk utilfredsstillende.

At se Hitchcock som en *latent* uforsonlig instruktør er at tilpasse ham nybølgens (bl.a. Truffaut), nykritikkens (bl.a. Robin Wood) og CBTs filmpolitiske forsvar for filmkunsten: Kan man lide en film, må der stå en stor kunstner bag. Hermed passes han ind i den traditionelle modstilling af kunst og penge, hvor han bliver det sædvanlige offer for Hollywoods pølsemaskine og kommer til at stå i et evigt dilemma, som nok snarere er nævnte skribenters end egentlig Hitchcocks. Fra en historisk synsvinkel kan man spørge, om ikke Hitchcock netop er eksempel på, hvad filmindustrien kan, når den er bedst. Mon ikke Hitchcock lige præcis fik muligheden for at udfolde sig i kraft af de kommercielle betingelser, inklusive de gener, som han dyrkede?

Det tyndeste i bogen er da også gennemgangen af Hitchcocks TV-arbejde, som ikke desto mindre var afgørende for hans popularitet, hans status som stjerner. Hvad bestod hans indsats egentlig i på de to serier, han supervisede? Skilte de TV-film, han selv instruerede, sig ud fra de øvrige? Hvad med de to TV-film, der ikke indgik i serierne?

Biograffilmene er ikke nødvendigvis mindre kommercielle end TV-filmene – men de er selvfølgelig de mest spændende. CBTs styrke ligger i det analytiske, hvor han friskt tolker filmene, som han ser og oplever dem i dag, fri af den historiske samtid, de blev skabt i. Det er



imidlertid ikke det, han siger, at han gør: 'En rejse gennem Hitchcocks produktion bliver samtidig en rejse gennem filmhistorien'.

Tolkning frisk fra fad er udmærket – det er jo sådan, enhver uden filmhistorisk kendskab ser filmene, og det er her, det viser sig, om de har overlevet tidens tand. Blot kan man ikke *forklare* filmene uden den historiske reference og derfor ønsker CBT at inddrage den. Men dén filmhistorie, der her er på spil – den kommercielle films historie – har aldrig interesseret ham. De historiske paralleller og henvisninger har tilfældighedens præg, de er ofte misvisende og er sjældent præcise eller befordrende.

CBT bringer ligefrem et forsonligt skær over den filmhistoriske udvikling frem til Hitchcocks medløberi i voldsfilmens unoder med *Torn Curtain* (66), *Topaz* (69) og *Frenzy* (72).

Det virker som-om han har slugt myten omkring begrebet filmhistorie. Den tages under alle omstændigheder ikke op til debat. Det udgør faktisk hovedproblemet ved min læsning af Hitchcock-bogen. Det gør den i mine øjne til en grundig, letlæst, men basalt traditionel bog i den store mængde af Hitchcock-litteratur, hvor CBT ryger i den faldgrube, han ellers har undgået omkring auteurteoriens kling klang med kunstnerens psykologisk motiverede univers og derved undgår at relatere de større referencerammer. Analyserne bliver fortrinsvis tematiske fremfor egentlig nærlæsende og stilsporende. Netop næranalyse af 'stil' hos Hitchcock ville nok snarere vise ham som eminent stilist end som dyb tænker. CBTs force er den tematiske dybdepsykologiske tilgang (der er sublim i de dødsdriftorienterede analyser af *Vertigo* og *Psycho*), men her er han egentlig forbavsende enig med Hitchcock-fortolkernes grand old mand Robin Wood.

Genrebegrebet bliver omkring thrilleren reduceret til et spørgsmål om suspense/surprise udfra Truffauts interviewbog (som er det andet sakrale dokument i denne sammenhæng). Det havde været nok så oplagt omkring genreudformningerne i USA hos bl.a. Robert

Siodmak (især *The Spiral Staircase*) og andre 'film noir'-instruktører. Melodramatraditionen tangeres omkring Selznick-produktionerne, men kunne med megen relevans inddrage ekstremerne, John M. Stahl og Dieterle – hvis *Portrait of Jennie* (1948) har direkte affinitet til både *Vertigo* og *Rebecca*.

I stedet for blot at affeje de ganske vist mislykkede komedier, er netop Hollywoods komedietradition som kommutationsmetode meget informativ mht det specifikke ved Hitchcocks stil. Han mister evident fodfæstet i screwballkomedien *Mr. and Mrs. Smith*, og kun ud i egen indbildning mente han at evne at transformere den absurde sorte europæiske komedie til Hollywood med *The Trouble With Harry*.

Hitchcocks engelske periode behandles ret indgående med fine analyser som overgangsfasen mellem stum- og lydfilm. Selvom CBT netop gør opmærksom på Hitchcocks arbejde med mellemtekster, er han ikke særlig opmærksom på teksterne billedfunktioner som netop værende skrevne tekster. *The Ring* (1927) erindres i denne sammenhæng som et interessant forsøg på at skabe billedlig lydillusion – også ved tekst skrevet direkte ind på billedplanet. Desværre er igen de filmhistoriske referencer til den engelske filmtradition normative (via Maurice Yacowar).

Heldigvis får CBT manet Sam P. Simones *Hitchcock as Activist* (1985) ned i helvede omkring Walter Wanger-produktionerne, hvor det var Wanger og ikke Hitchcock, der stod for de politiske budskaber under krigen, bl.a. i *Udenrigskorrespondenten*. Alligevel finder jeg ikke, at CBT når egentlig ud til sammenhængen med det brede udbud af amerikansk beredskabsfilm under 2. Verdenskrig. Spotos *The Art of Alfred Hitchcock* (1976) og Durnats: *The Strange Case of Alfred Hitchcock* (1974) angribes med rette for misvisende og fejlrindrende indholdsanalyser.

Jeg vil anbefale CBTs Hitchcockbog som en glimrende dansk introduktion til Hitchcock med veldokumenterede analyser og flot tematisk overblik, men ikke af samme banebrydende karakter som CBTs øvrige bøger. Jeg vil sågar bede til (vi er jo i 90'erne), at CBT ikke begynder at importere Hitchcockfilm, men fortsætter sin heroiske indsats for de uforsonlige.

Carl Nørrested

Spøg til side og hofter fat!

Et storværk er skabt, dybt foruroligende, rystende i sin realisme, hudløs i sin kunstneriske kompromisløshed, en overvældende kunstnerisk sejr – tænk at kunst kan være så stor!

af Kaare Schmidt

En film om alt og intet, den altopslugende passion og den store tomhed bagefter, en kvinde i sine drifters vold, to mænd som dag og nat, en forførelses dagbog skrevet af den forførte.

Farlig leg er historien om Pia og Michael, der lever en normalt liv, alene med hinandens nøgne kroppe, diskret antydning i åbningsscenen, hvor de i modlys helt naturligt pirrer hinanden i det smukke badekar midt i det store realistiske køkken i den trange lejlighed på 2. sal. Men det er også historien om Pia og Simon og de dybere erotiske lidenskaber, der lurar under idyllens skrøbelige hverdag.



Pia og Simon har en fortid, en irtid i anseløs seksuel beruselse, fornemmer man – som på sin egen krop – af den uro, der vågner og vokser til dragende rædsel og uomgængelig desperation i Pia, da Simon pludselig står der i mørket som en dæmon fra underbevidsthedens dybe kældre. Halvt mod sin vilje følger hun naturens ensomme ubændige kalden og indgår et skæbnesvangert væddemål med Simon, et væddemål, hun ved, hun må tabe – sådan er vi mennesker styret af en indre kraft, vi ikke kan tøjle – for de har leget den gamle leg så ofte før.



På en bro i en nattemørk park, kun oplyst af naturligt forekommende gadeprojektører, mødes de, og hun smider tøjet, det er hans vilje, og sådan ønsker hun det, og de kaster terningerne, de symbolske figenblade, der daler mod vandet, hans før hendes, og hun må underkaste sig en weekend som villigt trofæ i hans jagthytte med den buldrende kaminild som diskret metafor for tøjlesløst begær, bundet til sengen er hun i hans magt opslugt af den fryd, der rummer alt.

Det er menneskets inderste, de dybeste, farligste og mest forbudte drifter, der afdækkes, blotlægges og klædes af til skindet i dette dybt gribende drama om ualmindelige og dog almindelige mennesker, hvis farlige leg med følelser skildres med al den kraft, som seksuelt avanceret frisind kan mønstre i uovertruffen dansk køkkenvaskrealisme, hvor en spade er en spade. Den naturlige omgang med dyrene i stalden har vi ikke glemt, og den har givet os noget, som udlandet må misunde. Vi behøver ikke at skjule nøgenhed og kroppenes klask mod hinanden, nej for os er det så naturligt som rødgrød med fløde. Så *Farlig leg* kan springe al smålig bornerthed over og stærkt realistisk vise mennesket naturligt, som det er skabt – danskerne er jo også det EF-folk, der bruger færrest penge på tøj – og gå direkte til sagens kerne, det indre bag kødets panser, ero-

tikken bag de slingrende bryster og hoppende balder, der her kun er noget ydre, mens det dybt forløjete gør det ud for sex i udenlandske film, hvis personer sjældent overhovedet tager al tøjet af, før de opsluges af de dybere følelser.

Charlotte Sielings flot designede Eva-kostume, der fra start til slut er at skue i al sin pragt, er lige så elegant filmisk talende som dialogen, hvor det poetiske danske sprog fejrer triumfer i det mundrette tungemål, der ikke besværes af forløjete blufærdighed, men ærligt og sigende finder ord for det allersværeste, at erklære sine hemmeligste og hedeste ønsker – 'la' os bolle' – og på samme tid evner at fortælle hele historien, så de blinde ikke mister brøkdelen af nuance, ligesom de døve i de overdådige visuelle former kan høre erotikken gnistre.

Realistisk er filmen som livet selv, thi begge mænd er tabere, der brænder ud i kvindens utæmmelige bål, og Pia kan klogere på tilværelsen og dens uransagelige dybder drage ud på livets tornefyldte landevej, mens tilskueren på vej hjem dybt rystet må stille sig selv det spørgsmål, der står mejslet i flammeskrift, er vi mennesker i virkeligheden sådan?

Farlig leg. Danmark 1990. I & M: Preben Østerfelt. F: Erik Zappon. Kl: Jesper W. Nielsen. Mu: Kim Menzer, Lars Trier. P-design: Sven Wichmann. Prod: Metronome. Medv: Charlotte Sieling, Michael Carøe, Torben Jensen.

DEN ANDEN VIRKELIGHED

Min far (Dad) USA 1989. I & M: Gary David Goldberg (efter William Whartons roman). F: Jan Kiesser. Kl: Eric Sears. Mu: James Horner. Medv: Jack Lemmon, Ted Danson, Olympia Dukakis, Kathy Baker, Kevin Spacey.

Liv og død og kærlighed. Andet er der ikke at fortælle historier om. Heller ikke for William Wharton, pseudonymet bag romanforlægget til *Dad* og tidligere *Birdy*, som Allan Parker filmatiserede. Der er mange rygter om, hvem forfatteren er, jeg har endda set påstanden, at det er selveste Laing, der skriver sit psykologiske verdensbillede ud i romanform. Hvem han end er, for en han er jeg sikker på forfatteren er, så formidler hans historier Laings ide om, at sindssygdом er en sindssyg forestilling om en nødvendig og levende proces i mennesker, der kæmper for livet. Ikke bare for at overleve, men leve helt og fuldt. Vi kalder så denne kolossale vilje til indhold i livet for en sygdom, fordi mennesker undervejs kan fjerne sig fra verden. Endda så langt, at de dør af det.

Hvor *Birdy* var en meget eksotisk case-story, er *Dad* det modsatte. En historie, enhver familie i verden vil genkende i næsten alle detaljer. Far er ved at blive rigtig gammel, han forfalder hastigt hen mod seniliteten. Mors indlæggelse får sønnen til at prøve at genoptræne faderen, så forældrene ikke skal på et hjem. Genoptræningen går over al forventning. Far kan hurtigt alt hvad han tidligere kunne, når den dominerende mor ikke er der til at tage initiativet fra ham.

Senilitet findes ikke. Den er en menneskelig beskyttelse mod et mere og mere urimeligt tryk, som rammer mange, ikke nødvendigvis men især, gamle mennesker. Men der er stadig en time tilbage af filmen. Far er forfærdelig bange for døden. Og straks da han er helt oppe på dupperne igen, får han at vide, at nu skal han dø. Han har kræft.

Han nøjes ikke med at fortrække til seniliteten. Han går i coma for at dø uden nogen viden om det. Hans søn og læge slås med kærlighed og medicin for at få ham til at vende tilbage til afslutningen af hans liv. En af dem vinder, de er enige om, at de begge foretrækker at tro, at det var kærligheden, der vandt. Det er en meget klog læge fra Afrika, vi har med at gøre.

Og nu starter historien for alvor. Far er helt og fuldt i live og ser endog døden i øjnene. Han gør sig fri af mors husmoderlige tyranni. Deres liv ændres, de bliver under mors protester gladere. Og sønnen ændres af oplevelsen.

Ikke mindst da en rystende ny oplevelse indtræder. Far begynder at tale om børn, naboer og venner de aldrig har hørt om. Han bringes fluks for en psykiater, der meddeler de chokerede pårørende, at Far er skizofren og har været det årtier. Han har blot været i stand til at holde sine to virkeligheder ude fra hinanden, indtil dødschokket fik skillevæggen til at brase sammen.

Den anden virkelighed ser vi billeder af filmen igennem, indtil vi henimod slutningen forstår, hvor de kommer fra. De ligner Amerikas svar på Carl Larsson. Smuk landlig idyl med søde børn og milde kvinder.

Fars virkelighed var at være maskinarbejder på Lockheed-fabrikkerne og en temmelig skrap kone og et par børn, han ikke havde så forfærdelig meget sammen med. For ikke at dø i levende live opbyggede han så en fuldstændig komplet parallelverden, hvor han får de oplevelser, han ellers ikke kan få. En vellykket skizofreni kaldes det.

Jeg ynder ellers ikke handlingsreferater. Men i dette tilfælde er det ikke selve handlingen, der er det bærende. Det er vores samliv med personerne, mens de går gennem handlingen. Filmen gør sig umage for at være så lettilgængelig som mulig. Det er alles verden vi går rundt i.

Gary David Goldberg, TV-serieinstruktør af bl. a. hundredog nogle afsnit af *Blomsterbørns Børn*, har instrueret. Ikke på nogen måde noget ophidsende filmisk værk, men en effektivt fortalt historie. Lidt for effektiv måske. Jack Lemmon spiller Far og er overvældende troværdig. Ted Danson er sønnen, der får sin selvopfattelse ændret. Han har ikke så mange udtryk, at gøre godt med. Men dem han har, bruger han godt. Olympia Dukakis er Mor, så man dukker sig i stolen. Og dog. Hun skulle måske have haft lov til at udfolde lidt mere af modertynniet, for at Fars fantasiverden bliver helt forståelig i sin nødvendighed.

Spielberg har sat penge i filmen. Og selv om han måske ikke har fået dem allesammen hjem gennem biografkasserne, så ved han, at de kommer når filmen, uden at miste ret meget i udtryksfuldhed, vil rulle over alverdens TV-skærme.

Mogens Kløvedal

DET RÅ OG DET KOGTE

Kokken, Tyven hans Kone & hendes Elsker (The Cook, the Thief, his Wife & her Lover) England 1989. I: Peter Greenaway. F: Sacha Vierny. Kl: John Wilson. Mu: Michael Nyman. Medv: Richard Bohringer, Michael Gambon, Helen Mirren, Alan Howard, Tim Roth.

Denne film, det seneste værk af den umådelig produktive engelske forfatter, maler, filminstruktør m.v. drager tilskueren ind i en på alle tangenter mægtig fortæring. *Kokken, Tyven...* opviser et non stop udbrud af opulente dekorationer, akustiske sug, storladne rumskildringer, kontrastfyldt kolorit, uhæmmet vulgaritet og et møde mellem den højere kogekunst og kannibalisme.

En barok og frådende historie spændt op med pomp, en betydelig teatralisk in-

tenitet, holdt i ave af et stiliseret persongalleri, en spinkel intrige og de tomme, formelle ordensprincipper, Greenaway i lighed med de sidste årtiers internationale billedkunst og arkitektur er meget optaget af.

Peter Greenaway begyndte sin karriere som avantgardistisk kortfilmskaber og har siden frembragt en række spillefilm blandt hvilke *Tegnerens Kontrakt* er et hovedværk i de sidste tyve års internationale filmproduktion, en til mindste detalje koncentreret og stramt intelligent film. Fuldt af rebus'er der som tilfældige og i nogle tilfælde overfladiske ordenssystemer styrer hans øvrige værk. Hvor hans kortfilm kunne være optaget af at undersøge en række mennesker, der har stavelsen **FALL** i deres

navn, eller en gruppe som kun har det til fælles at være blevet ramt af lynet, så er ordensprincippet i *Kokken, Tyven...* et forløb på ni dage og ni afsnit, samt en farveskala plukket ud af regnbuen.

Farver udpenslet i en mægtig dekoration, der som rumafsnit på rad og række rummer parkeringspladsen (blålig) foran restauranten 'Le Hollandais', dennes køkkensektion (grønlig), restaurationslokalet selv (rødt og sort) og toilettet, hvor alt løber sammen i et sterilt, hvidt lys og hvide flader.

At Greenaway ved siden af sin filmproduktion er maler røber sig i, at filmen er 'spækket' med referencer, fortrinsvis til hollandsk maleri i 1600-tallet – dets **nature morte** opstillinger af frugter og andre fødevarer og den tids

dragter, som filmens kostumetegner, Jean Paul Gaultier, bl. a. har fantasieret over. Mere direkte fremgår inspirationen af Frans Hals' kæmpelærred 'Skt. Georgsordenens Officersbanket', der hænger på restaurantens bagvæg.

Den maleriske pointeret af hele arrangementet, filmens rumstruktur, består endvidere i, at de scenerum, som kameraet kører på langs ad, i tur og orden er billeder sat i bevægelse, **tableaux vivants**. Greenaways ekstreme optagethed af centralperspektivet, som han i andre film har understreget ved scenografien og meget lange faste kameraindstillinger, optræder også her. Hele dekorationen har på langs store fløjdeøre, der åbnes og lukkes med et monumentalt akustisk drøn. Døre som ligger **en suite** i symmetriaksen og fortsætter i form af gule stiplede vejstriber på parkeringspladsen. Kameraet følger med forkærlighed denne symmetriakse når det optræder inde i dekorationen. På parkeringspladsen står der skråstillede kølevogne med henholdsvis havets dyr og landjordens, strengt symmetrisk i forhold til aksens. Deres flisebelagte indre og to vidtgående fløjdeøre er bygget over den minimal art container, der kan beses i Pompidou Centrets permanente samling.

Magten over disse formaliserede rumforløb – og Greenaway opfatter perspektivet som en magtform der presser tingene på plads i rummet – har tyven og restaurationsindehaveren Albert Spica. Han parkerer konsekvent og præcist sin bil på midteraksen før han som et monster af vulgaritet, ræben, sjofelheder og ssvovlende voldsanvendelse skrider frem til **the high table**. Spica, spillet af Michael Gabon, som man med glæde husker fra TV-serien *Den syngende Dektektiv*, optræder her som en sortskægget, transvedende grobian, der kørte sit

monomane 'show' i restauranten omgivet af sit følge af fidusmagere, alfonser og døgenigte. En opførsel med udsældning og forulempelse af gæsterne iøvrigt, som i deres velbjergede kedsomhed øjensynlig værdsætter lidt spas med grovfilen.

Mens Spica ter sig i restauranten indleder hans kone et skørt kærlighedsforhold til en tempereret bogorm, som til Spicas rasende forurettelse tillader sig at læse ærværdige bøger i restauranten. I det følgende knepper de i den mægtige køkkenregions diverse nicher, under den kunstnerisk anlagte og melankolske franske koks beskyttelse – kokken spillet med halvkvalt og sagsmodigt engelsk af Richard Bohringer (*Diva*), og elskeren af Alan Howard.

Filmen kan ses, hvad Greenaway selv har antydnet, som metafor over den nye skruppelløse middelklasse i Thatcher-regimets England. Med restaurationslokalet som sæde for the establishment; køkkenet som sæde for den materielle produktion, den frie kunstneriske intentionalitet og udvekslingen med naturen; parkeringspladsen med dens skråplan, ruinøse lysreklamer og angstfyldte, vilde hundeglam, som et billede på sammenbrudet i det civile samfund. Toilettet som en superhygiejnisk renselsesmaskine, det profane borgerskabs sterile flugtrum og kliniske transcendens – i forlængelse af Bunuels satire over spisnings- og tømningfunktioner i *Borgerskabets diskrete charme*.

Det som unddrager sig og endnu overskrider dette system er den akkumulerede lærdom i det fint gulnede bibliotek, hvor elskeren som hævn maltrakteres og kvæles i en bog om den franske revolution, den historiske begivenhed som politisk konfirmerede oplysningstidens overflod af jordens naturlige rigdomme i hvis midte en hermafroditisk dreng

med glasklar sopran synger 'Tvæt mig fuldstændig ren for min skyld'. Denne renselse er det egentlige kontrapunkt til det blodige cirkus i brøleabens regi. Drengen repræsenterer (som en forvokset udgave af den hellige hermafrodit i Fellinis *Satyricon* eller slet og ret i sin engleagtige tvekönnethed) den ironiske drøm om kønnenes afspænding og helleg udfrielse. Og tvinges meget passende til at æde sin egen navle.

I et videre perspektiv kan man se filmen som en allegori over den tynde membran mellem barbari og civilisation, det rå og det kogte, ktonisme og oplysning, erotik og destruktion; vejen fra naturens grønne museum til civilisations blodige mørke. Og **the way all flesh**. Forløbet er angiveligt modelleret over 1600-tallets heftigt manierede og makabre engelske hævndrama og har i sin forkærlighed for Greuel og surrealistiske gags, sine moderne kilder i Artauds koncept om *Grusomhedens Teater* og Bunuel.

Med alle sine bombastiske, sataniske tirader, en skøn, grum og usædvanlig film. Omend anstrengende og sært stivnet i sin manieristiske maske, den riven dynamik til trods.

Carsten Thau



EN ENGELS TRAGEDIE

Den sorte engel (Une affaire de femmes) Frankrig 1988. I: Claude Chabrol. M: Colo Tavernier O'Hagan, Claude Chabrol. F: Jean Rabier. Kl: Monique Fardoulis. Mu: Matthieu Chabrol. Medv: Isabelle Huppert, Francois Cluzet, Marie Trintignant, Nils Tavernier, Guillaume Foutrier, Nicolas Foutrier.

Set fra en københavnsk biografstol har man i de senere år fået et ret forstemmende billede af fransk film. Forhippet formalisme og forloren modernisme har domineret. Men naturligvis er fransk film mere nuanceret end danske udlejere vil give os indtryk af. Heldigvis er f.eks. Claude Chabrol, der fyldte 60 i juni, still going strong. Og det er synd, at Chabrol, hvis produktion det indtil begyndelsen af 1970'erne var muligt at føl-

ge herhjemme, er blevet så stedmoderligt behandlet i Danmark. Chabrol laver i hvert fald én film om året, og siden 1979 har vi kun set fire af hans film, den ene af dem ovenikøbet kun i en fransk filmuge.

Lad os derfor glæde os over, at der atter er en god Chabrol-film på repertoiret. Nok kan *Une affaire de femmes* måske ikke måle sig med de mesterlige film fra omkring 1970. Men den har dog mange af de samme kvaliteter, som prægede den tids kritiske studier i det franske borgerskab. Og først og fremmest er den repræsentant for en klassisk tradition i fransk film. Velskrevet, velkomponeret, klart og logisk fortalt, med interessant psykologi, glimrende spil, overbe-

visende miljø- og tidsskildring. Og med en historie, som altid er spændende at følge, om et menneskes opstigen, triumf og fald, et klassisk tema i den bedste franske litteratur.

Chabrol og hans medforfatter på manuskriptet, Bertrand Taverniers tidligere kone, Colo Tavernier O'Hogan, har dog ikk hentet deres historie fra litteraturen. *Une affaire de femmes* er via en bog af Francis Szpiner frit inspireret af en kvindeskæbne fra virkeligheden. Den 30. juli 1943 blev en fransk kvinde fra provinsen guillotineret i Paris efter at være blevet dømt til døden for virksomhed som fosterfordriverske.

Filmen går nogle år tilbage og præsenterer os for Marie (Isabelle Huppert), så-

ledes at vi tror, at hun er enlig mor med to små børn, en dreng og en pige, i elendige kår. Hun bor i en slumlejlighed, er fattig og forslidt, og fornøjelser er det skralt med i provinsbyen under den tyske okkupation. Men en dag er hendes mand kommet hjem. Fra krigen, hvor han er blevet psykisk invalideret. Og Paul (François Cluzet) er en svag mand, der finder sig i, at Marie ikke vil have noget seksuelt samkvem med ham.

Marie er hård som en sten, synes han. Men Marie har sine drømme. Hun vil gerne være sangerinde og optræde på et teater. Af medlidenhed har hun en dag, inden manden kom tilbage, hjulpet en naboerske med at fremkalde en abort. Og da der er god brug for en englemagerske i en by, hvor mændene er borte i krigsfangenskab, og hvor pigerne og græsenkerne henter sig lidt seksuel opmuntring og nogen penge hos de tyske soldater, begynder Marie på den illegale

virksomhed, der bringer hende og den lille familie opad på samfundsstigen. En bedre lejlighed, bedre klæder, bedre mad er resultatet af aktiviteten, som Marie udvider med udlejning af værelse pr. time til prostituerede. En ung pige i huset kan det blive til, og hende opfordrer Marie endog til at gøre lidt for manden. Så er Marie fri og kan gå i seng med en arrogant fløs fra byen.

Men det ender galt. Og det er Maries mand, der forståeligt nok ikke kan udholde den tilværelse, Marie har skabt. Han angiver hende. Og Marie falder som urimeligt offer for en moralsk oprustningskampagne inden for den franske retspleje. Hendes dom står naturligvis overhovedet ikke i forhold til de forseelser, hun har gjort sig skyldig i, i et samfund, hvor alle meler deres egen kage.

Chabrols beskrivelse af det småbørgelige, provinsielle Frankrig under den tyske besættelse, er i overensstemmelse med det syn, som vist nu efterhånden er gængs. Og det er ikke svært for den desillusionerede Chabrol, der kender sin landsmænd ud og ind, at få det deprimerende billede af menneskenes egen nytte og griskhed, som tegnes i filmen, til at virke troværdigt. Troværdig er også tids- og miljøschildringen. Chabrol har omhyggeligt udvalgt skuespillere til alle roller og biroller, der er fysiognomisk autentiske. Og Chabrols trofaste fotograf Jean Rabier har endnu engang med præcision og sensibilitet fået den virke-

lighed, som personerne er en del af, gjort næsten fysisk nærværende i sine billeder.

I samarbejde med Chabrol har Isabelle Huppert med sin Marie skabt en kvindefigur, der såvel i det ydre som i det indre, der reflekteres i de ydre reaktioner, er totalt tilstedeværende for os. Marie er på mange måder en enfoldig og simpel kvinde, og hun har en række egenskaber, der ikke er videre sympatiske. Hun er selvisk, grisk og uden nogen form for moralsk intuition. Og den 'service de femme', som hun med egne ord yder, udspringer ikke af nogen præfeministisk kønsbevidsthed eller udpræget søstersolidaritet. Hun kan til en vis grad beskyldes for at være afstumpet, at hendes virksomhed kan føre til død, selvmord og forældreløse børn synes ikke at gøre det store indtryk på hende. Hun snapper gerne de penge, som hun mener at have krav på. Alligevel forsværer Isabelle Huppert hende med en hengivelse, der indebærer, at vi ikke skal gøre vold mod os selv for at have medfølelse med hende, da hun uden egentlig at forstå hvorfor må gå i døden for at tjene som et skræmmende eksempel i et pilræddent og gennemkorrupt fransk samfund.

Chabrol får smukt sammenført det individuelle og det sociale i *Une affaire de femmes*, og han har forhåbenlig stadig mange film oppe i ærmet til os i de kommende år.

Ib Monty



DEN YDERSTE GRÆNSE

Hvid jæger, sort hjerte (White Hunter, Black Heart) USA 1989. I & P: Clint Eastwood. M: Peter Viertel, James Bridges, Burt Kennedy. F: Jack N. Green. Kl: Joel Cox. Mu: Lennie Nicholas. P-design: John Graysmark. Medv: Clint Eastwood, Jeff Fahey, George Dzundza, Charlotte Cromwell, Marisa Berenson, Norman Lumsden.

Hvorfor tog John Huston til Afrika for at optage en film, som enhver anden havde klaret hjemme i studiet? Hvorfor tog Clint Eastwood til Afrika for at optage en film om John Huston?

Huston var den sidste af Hollywoods store rygmarsvinstruktører, der betragtede film som hverken rent håndværk eller høj kunst med som adventure, et privat lejetøj, hvis gigantiske omfang i penge og kollektiv kreativitet ikke kan styres og kun kan afspejle sin egen produktionsproces. Har man det sjovt, konfliktfyldt og farefuldt under processen, kan resultatet få disse basale menneskelige kvaliteter. Hvis ikke, bliver det noget juks. Så film er livet selv i en nød-deskal. Hverken vigtigere eller mindre vigtigt end at male byen rød. Alt afhæn-

ger af, hvem man er sammen med, og hvad man selv får ud af det.

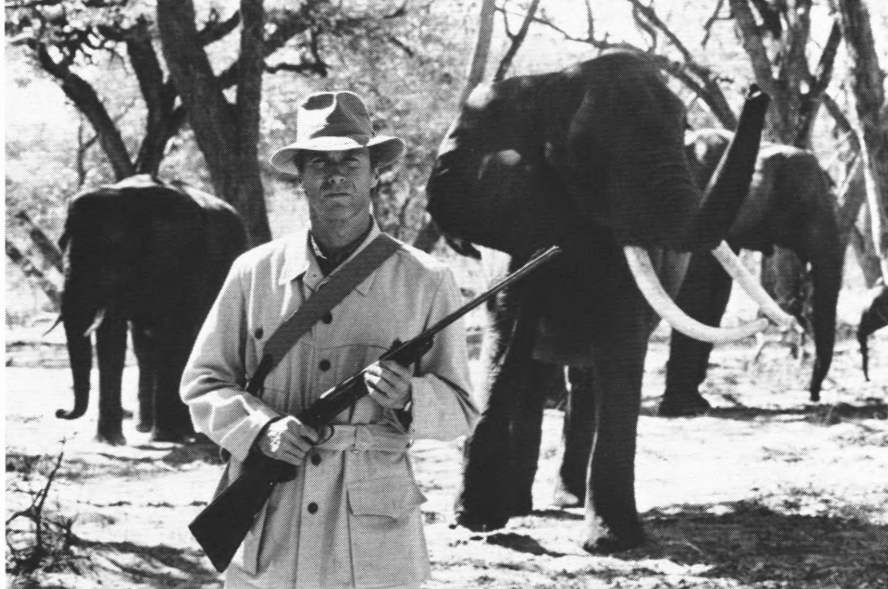
Huston tog til Afrika for at male byen rød. *Afrikas dronning* har atmosfæren og afspejler strabadserne og illustrerer filosofien. Målet for det umage par (Bogart og Hepburn), at sænke et tysk krigsskib, bliver ligegyldigt, mens deres kamp for at overleve bliver alt. Man sætter sig selv op mod håbløse odds og ser om man klarer sig. Livets mest elementære prøve, at holde sig i live.

Hvid jæger, sort hjerte drejer sig ikke om indspilningen af *Afrikas dronning* men om den prøve, Huston udsætter sig selv – og sine medarbejdere – for. Eastwood prøver ikke at spænde Huston for sin egen vogn – hej, jeg vil også ud at slås, jeg er også stor kunstner. Eastwood er som stjerne den fåmælte ener, handlingens mand, men i sine egne film er han nysgerrig og søger bl. a. dobbeltheden i sine handlingsfigurer – white hunter/black heart.

Huston ville på safari og skyde en elefant. Eastwood siger 'OK, men hvorfor?'. Det havde været mindre interes-

sant for 40 år siden, da Huston tog til Afrika. Eller for 32 år siden, da Huston selv – med det franske tågehorn Romain Garys hjælp – forsøgte at lave en klog film om Afrikas elefanter som symbol på alt det sande i livet og de hvide jægere som verdens undergang, *Himlens rødder* (gentaget med vilde heste i *The Misfits*). Eller for 36 år siden, da Peter Viertel skrev sin nøgleroman over sine oplevelser som manusforfatter på *Afrikas dronning*, og som Eastwoods film bygger på. For det var før safari og elefantmord gav en dårlig smag i munden.

Eastwoods portræt af Huston kan ses som en dybt reaktionær eller ultramoderne hyldest til et rigtigt mandfolk – Huston eller Eastwood selv, som spiller Huston – og det kan opleves som så stupidt, at det må give en dårlig smag i munden. Men jeg oplever det anderledes. Hustons image var den utilpassede ener – levemand, buk, eventyrer, ansvarelsløs fidusmager, stor kunstner. Eastwood tager dette image for pålydende og prøver hverken at bortforklare, at fordømme eller at pudse glorien med



den bagklogskab og de ændrede værdier, som 30-40 års afstand giver. Derimod repræsenterer forfatteren Peter Viertel, som også er filmens fortæller, den skiftevis kritiske og beundrende synsvinkel i historien, forsøget på at tale Huston fra sit forehavende og rationelt at forstå og

i sidste ende bortforklare, fordømme eller hylde eneren.

Men det fundamentalt irrationelle i sagen forstår forfatteren ikke. Det gør Huston eller Eastwood heller ikke, men de ved at det er irrationelt. Filmens Huston siger, at han må skyde elefanten,

fordi man ikke bør gøre det. Og da han står ansigt til ansigt med den, kan han ikke skyde – ligesom den ikke angriber ham. Som om de begge genkender sig selv i hinandens åsyn (Eastwoods furede ansigt ligner sågar elefantens grå hud, hvilket også er smukt fremhævet i filmens plakater). Huston er ikke pludselig blevet omvendt. De kan begge dræbe, men selvmordet er prøvens grænse.

Historien om elefantjagten er historien om det uforklarlige, som driver kunstneren og enhver anden, der sætter sig ud over gængse normer og god tone, rigtige meninger og pæn livsførelse. Filmen udfordrer alt dette og grænser til det selvmorderiske ved konsekvent at fastholde den mystik, der har været gennemgående tema i Eastwoods film, og som f. eks. gjorde *Pale Rider* langt mere spændende end Kasdons samtidige op-hobning af westerneffekter i *Silverado*. For Eastwood er Huston ikke en helt men en udfordring, og han har ikke lavet en Huston-film men en film, der ligesom Hustons er en udfordring.

Kaare Schmidt

HELT VILDT

Vilde hjerter (Wild at Heart) USA 1990. I & M: David Lynch (efter Barry Giffords roman). F: Fred Elmes. Kl: Duwayne Dunham. Mu: Angelo Badalamenti. P-design: Patricia Norris. Medv: Nicolas Cage, Laura Dern, Willem Dafoe, Crispin Glover, Diane Ladd, Isabella Rossellini, Harry Dean Stanton.

Vilde Hjerter er som hårdtslående erotik betragtet lidt af et vildskud. Som volds-lir lidt bedre ramt. Som postmoderne metafilm lige i øjet. Der er bare et problem: Sindets kringelkroge, de fortrængte drifter – ja, kort sagt det psykologiske univers, der forudsætter den surrealistiske æstetik, er 'erased' væk. Klicheerne står tomme tilbage, og filmen selv er kliche i anden potens i forhold til forgængeren *Blue Velvet*.

Filmen er et eventyr, der handler om en umådelig ond mor (heks) og hendes liderlige datter. Heksen har slået sin ægtemand – den liderlige datters far – ihjel ved at lade sin elsker – en lejermorder – overhælde staklen med petroleum og dernæst stikke ild til ham. Det ved datteren egentlig godt, men hun har fortrængt det. Faderen var ellers ret flink, synes datteren, og heldigvis minder hendes kæreste en del om ham. Kæresten hedder Sailor, og han ved også godt, at heksen har myrdet salig svigerfaderen, men han har ikke fortrængt det. Ved et fornemt bal – ikke på kongens slot, men et sted der hedder 'Cape Fear' – forsøger heksen at forsegle Sailors viden, idet hun ved et stormangreb

ude på det antiseptiske herretoilet lægger an til at besejre hans pik. Det lykkes ikke (vi får den end ikke at se!). Så går den vilde jagt, heksen vil for enhver pris have udraderet datterens bejler fra jordens overflade; hun hyrer straks efter en knivstikker til at udføre hvervet her og nu. Desværre går det ikke helt som tænkt, for Sailor slår skurken ihjel med de bare næver – ved bl. a. at knuse hans hovedskal mod marmorgulvet.

Resten af den underfundige historie skal ikke berettes her. Der er et overdådigt udbud af perversiteter repræsenteret, men kun sjældent kan det opfattes som andet end distanceret latterliggørelse. F. eks. fortælles der i en narrativ blindgyde om en fyr – vistnok en fætter til hekstens datter – der lader kakerlakker kravle rundt i underbukserne, fordi han godt kan lide, når de kryber op i hans numsehol.

Hvor *Blue Velvet* virtuost tog drømmelogikens symbolanvendelse i brug, lader *Vilde Hjerter* sig nøje med et langt 'løser' tegnsystem til fordel for den blotte æstetik. Et eksempel: Ild er for begge films vedkommende det mest fremherskende seksualdriftssymbol. I *Blue Velvet* ser vi, hvorledes ilden både kan kunstigt hæmmes og øges; indledningens berømte brandbil samt faderens haveslange skal begge antyde en dæmpning af drifterne, fordi vandet slukker ilden. Faderens ophold i respirator og skurkens inhalationer før kamp eller samleje er en håndsrekning til dø-

ende drifter, fordi ilden nærer ilden. I *Vilde Hjerter* er ilden tegn for to forskellige tilstande – den 'lille' og den 'store' død. Heksen brænder sin mand til døde, hvilket må siges at udgøre det ultimative knald: den 'store' død. De unge bruger ilden efter knaldet til at tænde smøger med – cigaretrykning er måske nok den visse død på længere sigt, men i første omgang betyder ilden, at de netop har overstået den 'lille' død. På lydsiden glider tændstikkens svovlblus ofte over i flammehavets brusen, og seksualdriften knyttes således noget bombastisk sammen med vold og død uden noget overjeg-bestemt regulerende 'aberdabei'.

Middelalderens kirkelige shows, hvor den onde selv blev levendegjort for hele menigheden til skræk og advarsel, havde sine fordele for både aktør og publikum. Ingen besværlige forklaringer i retning af, at Antikrist er forklædt som lysets engel på grund af en narcissistisk beskadigelse i de tidlige barneår. I opposition til det onde var altid den uselviske godhed. *Vilde Hjerter* jonglerer gerne med freudianske antydninger og løsrevne opvisninger af filosofiske dybder. Men dens primære ærinde er flirten med den uforklarede ondskab. Fænomenet finder vi imidlertid langt mere elegant lanceret i Greenaways *Kokken, Tyven hans Kone og hendes Elsker*, hvor titlens tyv er indbegrebet af ondskab. Ondskaben er i begge de to film bundet op på 'vild narcissisme, men

for Lynch' vedkommende har fristelsen til at indføre et endnu mere uforklaret element af uselvsk godhed været for stor, og i modsætning til Greenaway trøster han sig med begrebet 'god fe'.

David Lynch har nogle fikse ideer, som går igen i hans film: Udtrykket 'fuck', ild-symbolet, Isabella Rossellini, insekterne, gamle pop-melodier osv. De hjælper os til at sluge de naturtro detaljer vedr. en mand, der skyder hovedet af sig selv – og de hjælper Lynch med at skjule, at han tør volden bedre end erotikken. Tintede billeder giver sexscenerne en tækkelig distance, som dybest set ikke engang er nødvendig, idet man næsten ikke får noget at se... De stuerene samlejegengivelser, der forekommer hyppigt i filmen, kunne dårligt bringe selv den mest snerpede på glatis – og det ved filmen godt selv, for på et par steder får vi trods alt noget af det rigtige: Sailor er stukket af med heksens datter, og da de på et tidspunkt sidder på en bar, fortæller han frejdigt om en vild sexoplevelse, han tidligere har haft. Hans fortælling krydres med korte indklip af den meget frække dame, han angetiligt har gjort det med. Hele hans beretning pirrer datteren så meget, at alt ved og om-



kring hende sidder – spændingen er lysten, intens og uforløst; og man fatter så småt, hvad titlens 'vilde hjerter' dækker over.

Senere i filmen formidles hendes hjertes vildhed på en anden og mere bizar måde. Sailor har ladet hende alene i et bræk-stinkende motelværelse, og en psykopatisk mand med grimme tænder,

som tidligere er blevet præsenteret for dem, trænger under vage påskud ind i rummet. Han siger, at han skal tisse og går ud på toilettet; vi hører strålen ramme plet i tønden gennem den åbne dør, og vi ser hendes ansigt reagere i en blanding af fascination og forbløffelse. Så kommer han tilbage fra toilettet – uden at have trukket ud eller vasket hænder – går direkte hen til hende og forlanger, at hun skal tigge ham om at kneppe hende. Hun nægter, men han holder hende fast og vil ikke slippe, før hun har sagt *fuck me*. Da han begynder at nive hende i brystvorterne og den slags, giver hendes stakkels over-jeg op, og hun stønner: 'fuck me!'. Så går den psykopatiske mand med de grimme tænder sin vej.

David Lynch kan alt, hvad han vil – men i forhold til *Vilde Hjerter* kan det være lidt svært at afgøre, hvad han egentlig vil. Det æstetiske er tip-top, fæks. er lyden i sig selv genialt lavet, og ydermere er den brugt til noget. Spørgsmålet er bare, hvad dette noget dækker over.

Undertegnede er tilbøjelig til at tro, at der ikke er meget kejser under særken.

Maren Pust

TROEN I TIDEN

Jesus fra Montreal (Jésus de Montréal) Canada 1989. I: I & M: Denys Arcand. F: Guy Dufaux. Kl: Isabelle Dedieu. Mu; Yves Laferrère. Medv: Lothaire Bluteau, Catherine Wilkening, Johanne-Marie Tremblay, Rémy Girard.

Skuepladsen er Montreal. En moderne, kosmopolitisk storby, der ikke står meget tilbage for det Babylon, hovedpersonen Daniels gammeltestamentelige navnebror færdedes i. Hverken hvad angår sprogenes mangfoldighed eller guderne. Her dyrkes astrologien, mystikken, kroppen, populærvidenskaben, ungdommen, Mammon og Vorherre – alt sammen, når det kommer til stykket, kun for at dæmme op for en forskræmt uvished om, hvad der venter på den anden side af døden.

Den unge skuespiller, Daniel Couombe, adskiller sig i den henseende ikke synderligt fra sine omgivelser, bortset fra et afgørende punkt: frem for at bortforklare sandheden ønsker han at af-dække den. Han sætter sin lid til kunsten – teatret – og i sin søgen efter nye udfordringer henvender han sig til Leclerc, en katolsk pater, der i sin yngre dage skrev et passionsspil. Den patetiske tekst er i mellemtiden kommet til at virke noget antikveret, og Daniel sætter sig for at forny og genopsætte stykket.

Forvandlingen viser sig imidlertid at

være så gennemgribende, at der opstår problemer med den gejstlige øvrighed. Ganske vist opfører han og hans trup et passionsspil. Men samtidig med at de illustrerer evangeliet, tillader de sig at kombinere teksten med rationelle historiske hypoteser og personlige filosofiske kommentarer.

Der er med andre ord tale om to tekster: en gammel og en ny. Den gamle har hele den konservative gejstlighed i ryggen, hvorimod den nye opfattes som en trussel mod den etablerede kirke. Daniel og hans teatergruppe finder sig altså i en situation, som minder om den, der er beskrevet i det oprindelige udgangspunkt for deres opførsel. Der er i det hele taget mange hentydninger til det nye testamente i filmens moderne virkelighed. Daniels etablering af teatertruppen er at ligne med en veritabel discipelkaldelse. Der er – ligesom i evangeliet – tale om en broget forsamling: Constance arbejder som servitric på en varmestue for subsistensløse. Martin møder vi i færd med at eftersynkronisere en pornofilm, fotomodellen Mireille er i klørne på reklamebranchen og en primat af en mandsperson, og René optræder som speaker på et populærvidenskabeligt medieshow om verdens skabelse. Fælles for dem er imidlertid at de befinder sig midt i noget, som de – mere eller mindre tøvende – forlader for at

realisere projektet sammen med Daniel. Også i det øvrige persongalleri genkender man adskillige skikkelser fra det nye testamente: Herodias møder vi forklædt som en reklameproducent, der ikke kan se en teaterforestilling, uden straks at indlede forhandlinger om skuespillerens 'hoveder' til kommercielt brug. Fari-sæismen finder sin fortolker i førortalt pater Leclerc, som bærer kors på reverset og i det hele taget udadtil – som selv navnet lader skinne igennem – fremstår som et samvittighedsfuldt medlem af kleresiet. Ved nærmere eftersyn er han dog ikke helt i overensstemmelse med de moralske idealer, hans gerning gør krav på. Ikke blot udfører han sit arbejde uden synderlig entusiasme – hvad værre er: han udfører det uden overbevisning, og accepterer følelsen af at føre sin mening delvist bag lyset. Desuden deler han i al hemmelighed seng med Constance. I virkeligheden er han blot en ynkelig, desillusioneret og mageligt anlagt embedsmand, der af praktiske grunde giver sig ud for noget andet.

Endelig er der Daniel, hvis engagement i forestillingens emne er så helhjetret, at det griber ind i hans forhold til omverdenen – og hans forbillede er ikke vanskeligt at identificere. Han gør oprør mod den profanation, det elskede teater og skuespillerne lider under, nøjagtigt som Jesus gjorde det, da han så

kræmmerne i Jerusalems tempel. Daniel iværksætter med andre ord en 'teaterrensning'. Da han har overværet hvordan prangerne i skikkelse af reklamebranchens repræsentanter ydmyger Mi-reille og – alene i kraft af deres rent kommercielle intentioner – vanhelliger Scenen, går han amok. Han smadrer deres tekniske isenkram og sender hele flokken på porten.

Der er dog intet, der tyder på, at Daniel i denne situation ligefrem *forveksler* sig selv med Jesus. Han gør nemlig udtrykkeligt opmærksom på, at det er en scene, han opfører, og den tendens er karakteristisk for måden hvorpå filmen i øvrigt håndterer det evangelistiske stof: Der er ikke tale om en regulær filmatisering af det nye testamente. Handlingen er bygget op omkring et *teaterstykke* om evangeliet, et stykke, der tilmed – indenfor sine egne rammer – konstant bryder illusionen ved nøgternt at kommentere sig selv.

Man kommer naturligvis ikke uden om, at Denys Arcand drager paralleller

mellem den hellige tekst og den moderne virkelighed. Men ligeså lidt som to parallelle linjer krydser hinanden, blander Arcand tingene sammen, og han pointerer samtidig, at det må forholde sig tilsvarende med kunstens affinitet til virkeligheden. Nok er begreberne indbyrdes forbundne, men man skal alligevel ikke tage fejl af dem. Der er derfor god mening i, at den kvinde, der midt under passionsspillet lader sig rive med af stemningen og bryder ind i forestillingen, venligt, men bestemt, kaldes tilbage til virkeligheden.

Daniel bliver offer for sin egen kompromisløshed – og også lidt for tilfældighederne. Leclerc mobiliserer ordensmagten for at få afbrudt forestillingen, der opstår tumult, og Daniel bliver dødeligt såret, da korset falder ned over ham. Han havner på et jødisk hospital, hvor man sætter alt ind på at redde ham – en temmeligt éntydig kommentar til myten om jøderne som Jesu bødler, også selvom det ikke lykkes at holde liv i andet af Daniel end de af hans organer,

der genopstår som transplantater i fremmede kroppe.

Jesus fra Montreal er en film fuld af pointer, hvor allusionerne til evangeliet spænder fra det kritisk kommenterende over det karikerende til det filosofierende. Men som sagt: Denys Arcand glemmer ikke, hvor han befinder sig. Den gamle tekst holdes ud i arms længde, og kommer hos Arcand til at belyse vilkårene for, hvad der for ham – og for Daniel Coulombe – er det egentligt forløsende, nemlig kunsten.

Lisbeth N. Jørgensen



EN FISKETUR

Jagten på Røde Oktober (The Hunt for Red October) USA 1990. I: John McTiernan. M: Larry Ferguson, Donald Stewart efter Tom Claneys roman. F: Jan De Bont. Kl: Dennis Virkler, John Wright. Mu: Basil Poledouris. Medv.: Sean Connery, Alec Baldwin, Scott Glenn, Sam Neill, James Earl Jones, Joss Ackland, Richard Jordan, Stellan Skarsgård.

Det er ikke fingeren på den politiske puls, der præger sagen, og heller ikke den spænding, man kan kræve af en superthriller på den storpolitiske arena. Røde Oktober er en ubåd på størrelse med et hangarskib, og den er lydløs, konstrueret med ét formål, at omgå USAs varslingsystemer, så Sovjet kan slå først. Under en øvelse stikker den af – vil kaptajnen ligesom generalen i *Dr. Strangelove* slå først, eller vil han hoppe af til vesten?

CIA-agenten regner sig hurtigt frem til afhopningen, og tilbage står: kan han overbevise sine chefer? Hvem finder ubåden først, USA eller Sovjet? Og hvad motiverer kaptajnen? Da CIA-agenten er en fin fyr, giver de to første ting sig selv. Agenten kan også regne kaptajnen ud (han har engang set ham in person!), og der er da heller ikke meget at regne ud. Kaptajnen er bare flink – Sovjet bør ikke have våben, som USA ikke også har! – og plages i øvrigt af noget sludder omkring sin kones død. Spændingen forsvinder fra intrigen, der bliver lige så afhængig af de actioneffekter, som gjorde McTiernans *Die Hard* svært underholdende.

Det er bare ikke nok og ikke godt nok i *Jagten*, for det storpolitiske lægger op til overraskelser i intrigen. I stedet er vi på det plan, hvor ubådens navn må for-

klares (den russiske revolution, venner!); hvor en russisk ubåd torpederer sig selv (de kan bare ikke finde ud af noget som helst!); og hvor amerikanerne hele tiden kan høre den lydløse ubåd (den sædvanlige whiz kid, hvis musik-øre overgår sonarelektronikken) – og lignende lapperier, der fjerner både den mystik og den logik, som spændingen skulle have bygget på. Til sidst kan man kun håbe på, at den hidtil umotiverede sabotør (!) på ubåden har en god grund. Men han er en løs ende, der kun tjener til at blive jagtet af vor agent i ubådens labyrint, ligesom Bruce Willis jager terrorister i højhuset (*Die Hard*) og i luft-havnen (*Die Hard 2*).

I slutscenen filosoferer kaptajn og agent så om at tage på fisketur. Det skulle de have gjort fra starten.

Kaare Schmidt

SPIELBERG OG FOLKELIGHEDEN

Always (Always). USA 1989. I: Steven Spielberg. M: Jerry Belson, Diane Thomas (efter filmen *A Guy Named Joe*). F: Mikael Salomon, Kl: Michael Kahn. Mu: John Williams. Medv.: Richard Dreyfuss, Holly Hunter, Brad Johnson, John Goodman, Audrey Hepburn.

Spielberg er nu en moden mand. Det er man i USA, når man officielt vedkender sig ansvaret for et barn. Han har dog modgang. Ja, han føler sig afmægtig over, at han ikke kan organisere hele det

ideologiske amerikanske beredskab for den såkaldt frie verden, der belejres af alverdens onde jordiske magter. Spielberg savner simpelthen krigen for at blive et rigtigt mandfolk. Han må for fri udblæsning, som compensation, bekendende sin kærlighed til trivial folkelighed, udnævnt til arketyper. Står heppekoret rede? Capra forbliver nok den største populist i amerikansk film.

Spielberg har fundet en sær og ingenlunde vellykket løsning ved at transformere Victor Flemings interessante 2. Verdenkrigsberedskabsfilm *Flyvere dør aldrig* – ! (1943) om til en moderne udga-

ve af Howard Hawks' dagligdagsberedskabsfilm *Kun engle har vinger* (1939), som også Flemings film stod i gæld til. Dalton Trumbo stod bag manuskriptet til *Flyvere dør aldrig*, som *Always* noget mekanisk transformerer til skovbrandsbekæmpning i nutiden, oven i købet så godt som støvsuget for økologiske perspektiver.

Bevidst gammeldags følger Spielberg i store træk Flemings film, hvor Richard Dreyfuss (Pete Sandich), Holly Hunter (Dorinda Durston) og Brad Johnson (Ted Baker) svarer til hhv Spencer Tracy (Pete Sandige), Irene Dunne (do) og Van

Johnson (Ted Randall). Faktotumet Al (John Goodman) – 'a bad poet, but sure a poet' – filosoferer over uforanderligheden i anvendelsen af krigens B-26'ere til 80ernes skovbrandsbekæmpelse: det eneste der i det isolerede Montana skiller da fra nu, er fraværet af Glenn Millers orkester. Omverdensbevidsthed er rekvisitter. Mennesket er i samdrægtighed med basal hardware, mens software skifter karakter, men forbliver bestandig i sindet. Al bliver dermed en vægtigere kontinuitetsfaktor, end han var i Ward Bonds udgave i 40'er-filmen. Tidløsheden har ikke så meget at gøre i en beredskabsfilm, der markerede sit her og afgørende nu med 'Up We Go into the High Blue Yonder'. *Always* giver tidløsheden raffineret med anonym incidental og underscored trivialmusik, der spænder lige fra 'Gary Owen' over slagere fra krigens tid op til 60'erne ('Smoke Gets in

Your Eyes' figurerer sågar i forskellige udgaver). Glenn Miller undgås – og der var da også en schlager der hed 'Always' – den undgås osse.

I begge filmene dør helten forholdsvist uforløst i forhold til heltinder, men får som ånd udsendt af de højere magter en funktion som retleder af den kommende generation og kan derefter falde til ro.

Den store forskel filmene imellem ligger i, at den beordrende Helligånd i *Always* er feminin, naturbunden (Audrey Hepburn). I fyrrskovafsvedetheden får hun en jordisk græsplæne med margueriter til rådighed, omgivet af småbirke. Kun hun kan beordre ophævelsen af selvisheden, så man kan erkende sin *bevidste* deltagelse i den positive *teknologiske* udvikling. I *Flyvere dør aldrig* sad vor Helligånd maskulin og bedstefaderlig i Lionel Barrymores skikkelse som

enehersker på en krigsflyveplads mellem himmel og jord og prækede solidaritets- og korpsånd, uden at tange-re socialistiske faldgruber: 'Free is the air... Men has said that ever since they crawled out of caves and came down from trees. That's what we are fighting for, the freedom of the very air we breathe... the freedom of mankind. ... No man is really dead unless he breaks faith with the future. No man is really alive, unless he accepts his responsibility to it!'. Den krigspatos kan Spielberg ikke tillade sig, men jeg tror lumske han ønsker den.

Spielberg er stadig bedst tjent med at fabrikere decideret eskapistisk underholdning for den kriseramte samtid. Indiana Jones har simpelthen mere substans end Pete Sandich.

Carl Nørrested

EN SVUNDEN VERDEN

Perfect World. Danmark 1990. I: Tom Elling. M: Peter Laugesen, Tom Elling. F: Per Dreier. Kl: Jesper W. Nielsen, Tomas Gislason (supervisor). Medv: Anne-Mette Rosenkilde, Tabitha Vinten.

Danmark producerer stadig ambitiøse eksperimentalfilm i spillefilmlængde. Fænomenets tilstedeværelse i 1990 er ligefrem at betegne som et mirakel.

Tom Ellings og Peter Laugesens totale mangel på plot samt insisteren på høj-

stemt og antidramaturgisk lyrisk fabulering, udgør en enorm udfordring for publikum. Der er ingen direkte lænkning mellem billede og lyd, den er vilkårlig. Filmens udstrækning i psykisk/fysisk tid er ligeledes vilkårlig. Stemningen er den eneste tilbageværende traditionelt filmiske kvalitet ved *Perfect World*. Den har noget patetisk postmodernistisk samt Tarkovski'sk déjà-vu over sig. Stemningerne er sansede og rumligt koreograferede, sågar smukkere end i den af Elling fotograferede *Forbrydelsens element*.

Som tilskuere bider man sig som betinget refleksi desperat fast i alle referencer. 'Burnt Norton' anbringer os belejligt i Elliott'sk lyrisk relativisme – en kuffert der driver afsted i vandløb (story?), to kvinder på flugt? – en ikke nærværende hovedperson (Mister)? – blafrende skriftsider... Filmillusionen – det billedskabte univers – udgør marven i antydningen. Et gammelt flyverskrog (med indlagte citater fra *Feuertaupe*) giver skæve referencer til handlingsfilmens

bastante garvede gutter lige fra Wyler (*The Best Years of Our Lives*) til Spielberg. Jeg får den meditative oplevelse ødelagt af en for udspekuleret billedkonception og talestrøm, der først får 'funktion', når den kobles ud som tegnsystem og fungerer som 'underscoring'. Fabulering og film er et delikat emne.

Minimalismen og konceptualismen har udgjort en vis andel af 70'ernes og 80'ernes kunsthistorie. Begreberne dukker frem i ens hjerne, når man overværer *Perfect World*. Filmisk fabulering er vel nok kun en gribende sag med et vist dramaturgisk, essayistisk eller allegorisk element. Det er jeg overbevist om efter at have set *Perfect World* og *Notater om kærligheden*. Problemstillingen bliver oplagt sat i relief ved forekomsten af Peter Greenaways *Klokken, tyven og hans kone og hendes elsker* (1989). Netop den film er i mine øjne et af de få eksisterende fabulerende filmiske mesterværker i helaftenslængde, bl.a. fordi den har dramaturgisk forløb og allegorisk funktion.

Carl Nørrested



HELTEN ER LAMMET

Min venstre fod (My Left Foot) 1989. I: Jim Sheridan. M: Jim Sheridan & Shane Connaughton. Baseret på bogen 'My Left Foot' af Christy Brown. F: Jack Conroy. Mu: Elmer Bernstein. Medv: Daniel Day Lewis, Brenda Fricker, Ray McAnally, Hugh O'Coner, Fiona Shaw.

Min venstre fod (My Left Foot) om den spastisk lammede Christy Brown blev nomineret til 4 Oscars for bedste film, bedste instruktør, bedste script og bedste mandlige hovedrolle. *Født den 4. juli* om en rullestolsinvalid instillet til 8

Oscars. Sidste år vandt *Rainman* om en autistiker 5 Oscars. For tre år siden var det *Kærlighed uden ord* om en døvstum, der vandt prisen for bedste kvindelige hovedrolle.

Vi har før set handicappede i film, men oftest har den vanføre krop været anvendt som skræmmende udvendingørelse af filmskurkens indre onskab. Her er en linie fra Jokeren i *Batman*, 400 år tilbage til *Richard d. III* – og længere endnu tilbage den inkarnerede onskab: den halte Fanden.

I *Min venstre fod*, og med den andre

film, skal publikum som det væsentligste identificere sig med en handicappets lidelser. Det er måske ikke nyt. Men den massive succes for filmene er ny; og måden, handicappede vises på, er ny.

Jeg mindes ikke tidligere at have set scener som i *Født den 4. juli*, hvor en Hollywood-ungdomsstjerne som Tom Cruise tømmer sit kateter i toiletet. Jeg har heller aldrig set nogen spille spastisk lammet så påtrængende, savlende, tænder-skærende troværdigt som Daniel Day Lewis.

Filmproducenterne tør nu stole på, at

publikum ikke frastødes af handicappede helte. Hvis vel at mærke filmene har en almenmenneskelig relevans. Og det har *Min venstre fod*.

De kampe, vi hver især kæmper for at gøre os forståelige og for at få kærlighed, er små som solskoldede næsetipper i forhold til den martrende skærsild af stumhed og kærlighedshunger i Christy Browns liv.

Christy Brown blev født spastisk lammet. Læger, sygeplejersker, naboer, familie opfordrede forgæves hans forældre til at sende det tilsyneladende idiotiske barn væk – og underforstået lade ham dø ude af syne. At han i løbet af sin barndom faktisk lærte at forstå, hvad der blev sagt, lærte at regne og lærte at stove, var det ham umuligt at vise nogen. Han var fra starten helt alene inde-spærret i en krop, hvor hans eneste normalt fungerende kropsdel var den venstre fod.

Den irske detutant-instruktør Jim Sheridans film bygger på den virkelige Christy Browns selvbiografi. Christy Brown blev født i et fattigt arbejderhjem i Dublin 1932. Han var selv den eneste der kunne vide, at han ikke var dummere end rotterne. Han bekæmpede indædt andres fordomme og sin egen fjendtlige krop, til han endelig som voksen blev en kendt forfatter og maler i 50'ernes Dublin. Hans selvbiografi er bearbejdet af Jim Sheridan og den liggendes irske Shane Connaughton.

Filmen *Min venstre fod* lugter langt væk af virkelighed. Den er alt det bedste, der kan siges om et prøvet menneskes selvbiografi. Den er levet: varme minder, grum erfaring.

Christy (der som dreng spilles af den dygtige barneskuespiller Hugh O'Connor) vokser op i et børnerigt hjem, hvor der i perioder kun er grød til måltiderne, og hvor kul til ildstedet er jublende luksus. En rullestol får han først som 19-årig, efter at familien i flere år har sparet op.

Men hans forældre (Brenda Fricker og Ray McAnally) insisterer på at lade ham indgå i familiesamværet. På pubben nikker faderen uden betænkning manden, der håner hans søn, en hård skalle. Christy elsker at være med i familiens liv, centreret om den store varme mor. Men han må være med på sin egen måde, det vil under omstændighederne sige forvreden, umælende, i kramper på gulvet, som var han en syg hund.

Christy forstår, når naboerne helt uanfægtede af hans tilstedeværelse kalder ham en hæslig byrde for moderen. Han ved, hvad hun gør for ham, og han elsker hende hæmningsløst for det. Men han kan intet fortælle. Indtil den

festdag, hvor han – 7 år gammel – med tærne griber et stykke kridt og skriyer sit første ord: MOTHER på gulvet.

Først da ved familien sikkert, at der er noget inden i ham. Børnene tager ham med i deres lege. De løber glade og grinnende op og ned ad den trøstesløse, grå gyde med ham i en trillebør.

Daniel Day Lewis overtager rollen som Christy, efter at Christy er fyldt 17 år. Hvordan spiller man en person, som har meget at sige, men hvis væsentligste kendetegn er, at han netop ikke kan kommunikere det?

Daniel Day Lewis drejer problemet til et kolossalt fortrin. Han har fundet et hul igennem den realisme, som ellers er fællesnorm i filmmediet. Han ser muligheden for her med Christys evigt virrende ansigt, skævvredne mund og sammenknyttede krop at udvikle et helt egent ekspressionistisk og varieret kropsudtryk.

Han er en monolit af ekspressionisme omgivet af dokumentarisk realisme. I enhver anden rolle, i enhver anden film ville dette buldrende non-verbale udtryk selvfølgelig virke fuldstændig illusionsbrydende. Men ikke her. Hans krop er konstant forvreden, forkrampet, som var han malet af Munch. Hans ansigt er grimt savlende, forrevet af smerte, som var han malet af Francis Bacon.

Og han kommunikerer. Man kan sasse hans smerte mere direkte, hudløst, end det er muligt med replikker, med vemodige ansigtsudtryk eller med tårer i øjenkrogen.

Før optagelserne begyndte tilbragte Day Lewis 8 uger på en Dublin-klinik for spastikere. Og under optagelserne gik han ikke ud af rollen mellem de enkelte takes. Han tilbragte hver dag i næsten 7 uger i rullestol, blev madet, og kunne ikke tale tydeligt med andet end sin fod. Dette var ekstra pinefuldt, fortæller Day Lewis i et interview i Rolling Stone (8/2 1990), da Christy Browns familie uden hans forudviden en dag besøgte filmholdet. Det lykkedes ham dog også at blive i rollen, mens han talte med dem.

Efter at Christy kan vise sig som et tænkende væsen, løses nogle af problemerne i hans liv. Han vinder sejre, selv om de er små. I fodbold ligger han uformeligt foran målet og redder bolde med hovedet.

Men nye problemer kommer til. Først og fremmest er hans glødende ungdomsforelskelser amputerede for den mindste gnist af håb.

På dette tidspunkt er Christys karakter allerede tegnet. Han har en kulsort humor, som kommer ud i hans trekvart uforståelige replikker. Han har lært sig

at male med sin fod, og han er intimt knyttet til skønlitteratur.

Dr. Eileen Cole (Fiona Shaw) fra en klinik for spastikere lægger stor energi i at træne ham til at kunne tale forståeligt og kunne beherske sine hovedtryk. Også hende falder han altovergivende for. Han gør store fremskridt, men som hans mor siger: 'Jeg kan ikke lide det. Der er for meget håb i hans stemme.'

Eileen Cole får arrangeret en udstilling af Christys billeder på et galleri. Det antydede trekantdrama mellem hende, gallerieieren Peter og Christy sitrer spændt, indtil Dr. Cole efter ferniseringen på en restaurant med nogle venner fortæller Christy, at hun skal giftes med Peter. Så eksploderer Christy. Han begynder at råbe op i diffust mumlede brøl. Alle i restauranten bliver pinligt berørt, deres fordomme og angst for det upolerede vælder op fra den overflade, der ellers venligt har 'accepteret' ham. Christy vender sit handicap imod deres angst, indtil Peter let og ydmygende kan trille hans kørestol væk. Christy griber med tænderne dugen, der bliver hevet af bordet og lægger sig over hans kørestol. Christys afmægtigt hadende ansigt over hans formummede krop er et af de enkeltbilleder fra filmen, der prenter sig.

Disse udtryksladede sekundkorte indstillinger ryster Jim Sheridan ud af ærmet. Man kunne fortsætte med at remse op. Jim Sheridan kan virkelig kunsten at fortælle i billeder, uden at tempoet sænkes. Her er ingen selvsmagende dvælen ved de mange stærke billeder.

I *Min venstre fod* er Christy anstregelser for at blive forstået og for at finde kærlighed, der er mere end platonisk, overmenneskelige. Almenmenneskelige problemer fremkaldes hermed i så høj en kontrast, som det er muligt inden for et medium, hvor det realistiske udtryk har fået monopol. Og hvor alt skal fortælles inden for én vedtagen fortællemodel. Nemlig: en protagonist kæmper en hård kamp gennem vold og erotik for til sidst i en happy ending at løse sit problem og få sin udkårne.

Og måske er det sådan de genkommende handicappede protagonister blandt Oscarvinderne skal forstås. Fortællestrukturen i kommercielle film er så snærende, at filmindustrien byder enhver ny mulighed for at udvide vingesuset i beskrivelsen af almenmenneskelige konflikter velkommen. Alt nyt kan bruges – selv bjørne – hvis det kan presses ind i det etablerede dramaturgiske standardforløb.

Men *Min venstre fod* kunne have været endnu mere uafrystelig, hvis ikke historien var blevet indlejret i en temmelig intetsigende rammehistorie, hvor

Christy skal optræde ved en velgørenhedsfest på et slot. Den eneste mening med denne ramme synes at være at skabe en sikker distance – at vi allerede fra start ved, at det vil gå ham godt. Og dertil er rammehistorien nødvendig for at klistre den obligatoriske happy ending på filmen: Christy møder her en sødt smilende sygeplejerske, og de bliver forelskede. Efterteksterne fortæller, at de bliver gift.

Således spærres standardfortællefor-

løbet denne vedkommende, velinstruerede og eminent spillede film inde.

Men den virkelige Christy Brown blev gift med en sygeplejerske, kan man her indvende. Ja, men lige så sandt er det, at Christy Brown få år senere fik noget mad galt i halsen, ikke kunne hjælpe sig selv og følgelig kvaltes i sin egen søndagsmiddag. Dette nævnes ikke i efterteksterne.

Min venstre fod viser, hvor langt filmindustrien i dag kan strække sig i

skildringen af tilværelsens bagside. Men filmens markante redigering af virkeligheden i efterteksterne viser også tydeligt, hvor grænsen går – hvad der i dag kan vises i en film med Oscar-chancer: alle nye stofområder kan bruges – og skal bruges for at øge filmfortællingerens udtryksfelt – når blot intet truer produktens hellige fortællestruktur. Det er så langt, der er igen.

Christian Jungersen

FARVEL SOVJET

Lille Vera (Malenkaja Vera) USSR 1988. I: Vasilij Pit-chul. M: Maria Khmelik. F: Jefim Resnikov. Mu: Vladimir Matetskij. Medv: Natalia Negoda, Andrej Sokolov, Ljudmila Satseva, Jurij Nasarov.

Troende marxister er den eneste kirkelige retning, jeg har kunnet holde ud. Jeg må indrømme det var noget af en lidelse for undertegnede at overvære *Lille Vera*: En sovjetisk film der tager skridtet fuldt ud og fremtræder som omstændelig *hverdagsrealisme*. Nej, det troede jeg simpelthen aldrig jeg skulle opleve. Østeuropæisk hverdagsrealisme må nødvendigvis blive mere trøstesløs end

den engelske og svenske køkkenvaskrealisme. Nogle sovjetiske *socialistisk realistiske* karréskildringer – *Vi lever kun en gang* (1958) og *Romance i Moskva* (1964) svirrer i erindringen mod en forbitret, forløjet sødme om en for altid svunden kultur.

Den stalinistiske tradition i samtidsfortolkningen har kun haft samlingskraften i Den store Fædrelandskrig. Fædre og mødre har slidt sig op i efterkrigstidsopbygningsfasen og har udviklet sig til skrantende, forbitrede mandlige alkoholikere og totalt nedslidte husmødre med dobbeltarbejde. Ungdommen kaster vrage på det hele og vender

blikket mod Vesten. Det sker bastant og kompakt endog med selvforagt i *Lille Vera*. Sjældent har jeg set en så demonstrativ venden sin egen kultur ryggen. Det lønner sig nok ikke. På den anden side håber jeg aldrig filmen skal stille op til tæsk i sit hjemland. Handlingen udspilles med skæbnens ironi i Zdanov ved det Azovske Hav, opkaldt efter Stalins vigtigste forkæmper for den anti-vestlige kampagne i 30'erne.

Lille Vera må blive et vigtigt studieobjekt i fremtiden, ligesom Khmeliks filmroman.

Carl Nørrested

KÆRE HR. FREUD – VED DE HVAD SØMANDEN SAGDE TIL NONNEN?

Nonner i løbetid (Nuns On The Run) England 1990. I & M: Jonathan Lynn. F: Mike Garfath. Kl: David Martin. Mu: Yello & Hidden Faces. Medv: Eric Idle, Robbie Coltrane, Camille Coduri, Janet Suzman. **Vi er ikke engle** (We're No Angels) USA 1989. I: Neil Jordan. M: David Mamet. F: Philippe Rousselot. Kl: Mick Audsley, Joke van Wijk. Mu: George Fenton. Medv: Robert De Niro, Sean Penn, Demi Moore, Hoyt Axton, Bruno Kirby, Ray McAnally.

'*Sie werden jetzt denken, ich will etwas Beleidigendes sagen, aber ich habe wirklich nicht diese Absicht*'

Ifølge Freud betyder ovenstående, at jeg faktisk har tænkt mig at fornærme Dem – jeg vil bare nødig være ved det. I et essay fra 1925 gør han rede for benægtelsen/negationens betydning i forhold til afdækning af det ubevidste. Men allerede i sin bog *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* fra 1905 er Freud inde på, hvorledes en negeret vurdering er en intellektuel erstatning af fortrængningen: '... dette er noget, jeg egentlig ville foretrække at fortrænge'. Og det er netop i forbindelse med vittigheden, at vi her haler et noget slidt bind af Freud ned fra reolen.

I eftersommeren har biografgængere haft mulighed for at stifte bekendtskab med hele to komedier med den katolske kirke i centrum: *Nonner i Løbetid* og *Vi er ikke engle*. Førstnævnte film foregår i England og sidstnævnte i Canada. Beg-

ge er spundet over nogenlunde samme plot, der går ud på, at et par forbrydere på flugt finder på at gemme sig i et kloster. I forklædning som henholdsvis nonner og munke fupper de sig til en status indenfor dette specielle hierarki. Det er naturligvis den engelske version, der har mest drag-show og mindst Gud: men ingen af filmene kan dy sig for at ville omvende skurke-heltene en lille smule – de er jo gode nok på bunden ...

Det er heldigvis en meget privat sag, om man morer sig over den form for komik eller ej. Jeg synes, at *Nonner i Løbetid* er sjov – så er det sagt. Det mest interessante ved filmene er imidlertid bru-



gen af den freudianske benægtelse – dels i udfoldelsen af de enkelte vittigheder, dels i det totale udsagn. Overordnet nærmer filmene sig trosspørgsmålet med følgende attitude: 'De tror måske, at jeg har tænkt mig at tage katolicismen alvorligt, men det har jeg slet ikke...' Ifølge Freud betyder det: 'Jeg synes, at religionen er go' nok, men jeg har svært ved at få det sagt'. Mange af filmenes komiske detaljer er bygget op efter samme model: *Vi er ikke engle* lader den ene skurke-helt optræde som prædikant – og situationen bekræftes og benægtes indtil flere gange. Først lokkes vi til at tro, at han ikke vil klare opgaven – en stor gruppe tilhørere venter spændt på hans ord, men intet høres. Så begynder han pludselig at sige noget – kameraet fortæller os, at han citerer fra en knaldroman – vi tror straks, at resten af forløbet munder ud i lykkelig komik. Men vi er igen blevet snydt, der kommer faktisk en prædiken til sidst.

Med lidt god vilje kan man kalde nævnte komedier en 'stime' af religiøse film – tidens udbud omfatter iøvrigt mere seriøse værker om samme emne (*F. eks. Jesus fra Montreal* og *Dekalog*). Og det må altså være tydeligt for enhver, at Gud overhovedet ikke er død – blot fortrængt!

Maren Pust

Nye gamle film

Museets samlinger af film vokser med stor hast i disse år. I takt med at filmenes levetid i biograferne er blevet kortere og kortere, får museet kopier af de nye film hurtigere og hurtigere, ofte førend der er gået et år siden den danske premiere. Og hvad der er skidt for biograferne er således godt for museet. At de kopier, der skal bevares for eftertiden ikke er slidt ned inden vi modtager dem.

De nye film, vi får nu, bliver engang til gamle film. Men museet har også inden for den seneste tid, hovedsageligt via udvekslinger med udenlandske filmarkiver sikret sig nogle gamle film, der er interessante i en dansk filmhistorisk sammenhæng.

Fra Cinemateca Brasileira har vi således modtaget 35mm dupnegativer efter to originalkopier af to danske stumfilm, den ene er *Nana*, produceret af Skandinaviens i 1912. Instruktøren er ukendt, men filmen er skrevet af Knud Lumbye efter Emile Zolas ofte filmende roman. Blandt de medvirkende er Ellen Lum-

bye, Holger Reenberg og Jon Iversen. Den anden er Robert Dinesens *En Karakter* el. *Arbejdet adler*, produceret af Nordisk Films Kompagni i 1914. Det er en Valdemar Psilander-film, skrevet af Agnete Blom. Blandt de øvrige medvirkende er Ebba Thomsen og Svend Kornbeck. Museet lader nu fremstille kopier af filmene, så de er tilgængelige.

Tilgængelige er allerede en Asta Nielsen-nyerhvervelse. Det drejer sig om Willy Grunwalds *Das Ende vom Lied* fra 1919, hvori Asta Nielsen spiller sammen med Marga Köhler og Julius Geisendorfer. Kopien har vi modtaget fra Filmoteca Espanola i Madrid, som i øvrigt i februar præsenterede en serie film fra Det Danske Filmmuseum, bl.a. film af Benjamin Christensen og med Asta Nielsen.

Fra Staatliches Filmarchiv i Berlin har vi modtaget en kopi af en af Viggo Larsens tyske film *Sein letzter Seitensprung*, en lystig og meget underholdende forvekslingskomedie, hvori Viggo Larsen selv spiller hovedrollen, og hvori i øvrigt medvirker Käthe Dorsch. Viggo Lar-

sen, hvis danske filmkarriere er velrepræsenteret i museets samlinger, har hidtil kun været repræsenteret med én af sine tyske film. Nu har vi to.

Endelig er der grund til at nævne en nyerhvervelse herhjemme fra. Filmen hedder *Abort* og er en seksualoplysende sovjetisk film fra 1924, der blander fiktion og dokumentarisme. For spillescenerne svarer G. Lemberg, mens N. Baklig har ansvaret for de dokumentariske afsnit. Kunstnerisk er filmen primitiv og uden stor interesse. Til gengæld er den naturligvis af stor social-historisk og sexologisk interesse. Museet har modtaget en 16mm kopi fra overlæge Preben Hertoft og med støtte fra Novo Nordisk Farmaka Danmark har museet ladet fremstille en omvendekopi til brug for undervisning på Sexologisk Klinik på Rigshospitalet og VHS-kassetter til overlæge Hertoft og Novo. Det sovjetiske filmarkiv Gosfilmofond i Moskva har oplyst, at man ikke der har nogen kopi af filmen, og foreløbig må kopiererne i Danmark betragtes som de eneste eksisterende. *lb Monty*

T J E K

Manden der ville være skyldig. Danmark 1990, Ole Roos.

Man sidder og bliver mere og mere gal i hovedet, mens man piner sig igennem Ole Roos' nyeste værk. Der er film, når film er allerværst. En lillebitte historie. Om en mand, der er fortabt i sin drøm om eventyret og fantasien i en futuristisk-totalitær verden. En diminutiv idé, der pustes op til opulente stiløvelser over hule klicheer. Et filmisk univers, der er drænet for liv, for indre drivkraft og psykologisk sammenhæng, for enhver gnist af bare et eller andet. En omgang forborg og forløren snakkesnak om den store kunst som garant for livets værdier. Og denne ulidelige fims af finkultur ligger som et røgslør over hele den ubehjælpssomme affære. *Manden der ville være skyldig* er blevet til *Filmen der ville være kunst*. Og den tjener til skræk og advarsel – ikke for os, som går et ensrettet fremtidssamfund i møde, men for enhver, som holder af filmkunst.

LN

The Navigator (...). New Zealand 1988, Vincent Ward.

Billedskønt middelalderpos om synsk dreng, der frelser landsby fra pestdøden. En ekspedition graver en tunnel gennem jorden ... og ender i en storby anno 1988! Tiderne falder sammen, drøm og virkelighed bliver ét ... eller gør de? Vincent Ward under vurderer sit publikum og skærer sine pointer ud i så tykt pap, at de bliver kvalt. Da han direkte nævner AIDS og atomkrig, er vores snøreband forlængst sprunget.

EJ

Impulse (...). USA 1990. Sondra Locke.

Sondra Locke prøver i trist voldelig instruktørdebut at trumfe sin forhenværende samspiller Clint Eastwood i stupid actionmættet mandschauvinisme indenfor politifilmgenren. Matchen forbliver uafgjort,

men det går hårdt ud over Theresa Russell, der komplet idiotisk sukker filmen igennem af forestillet begær eller udmattelse. *CN*

Field of Dreams (...). USA 1989, Phil Alden Robinson. Der er en poetisk dimension i denne Spielberg-inspirerede film om en farmer, der på sin majsmark i Iowa bygger en professionel bane til glemtede afdøde baseballspillere. I taknemmelighed spoger de på den. Den poetiske dimension kæmper ganske vist mod baseball-kampenes bastante udjokkede americana, men der opstår alligevel en vis harmoni ved at sætte 1968's ungdomsoprør som en positiv folke- arv imod nyfascistiske 80er-træk. *CN*

5xKAJ. Danmark 1990, Lone Scherfig.

Filmen skildrer nogle øl-bøvsede hverdagsdanskere på kvinde-erobringstur i Polen. Scherfig vil gerne være morsom, men konflikten mellem en vis portion misantropi og fortællingens komiske potentiale munder ud i en beretning, der først og fremmest viser afsky for danske mænd – de præsenteres som stupide og liderlige. Et grumt feministisk svar på de sødladne 'Walter & Carlo'-figurer viser at virkelighedens 'Elly' ikke uden videre lader sig bombe tilbage til kødgrøderne. *MP*

Joe og Vulkanen (Joe Versus The Volcano) USA 1990, John Patrick Shanley.

Ægte hengivenhed for filmeventyret *Joe og Vulkanen* skinner igennem hos de to hovedroller, Tom Hanks og Meg Ryan. Historien har formodentlig størst underholdningsværdi hos de yngre årgange; den er fuldkommen skør, har flotte effekter, en lille smule lommefilosofi og en hel del sødme. Blasert anmelder kan nemt sable den ned, men det skal man ikke tage sig af, for filmen er lige i øjet som 'hyggelig-holde-i-hånd-med-sin-helt-nye-kæreste-film'. *MP*

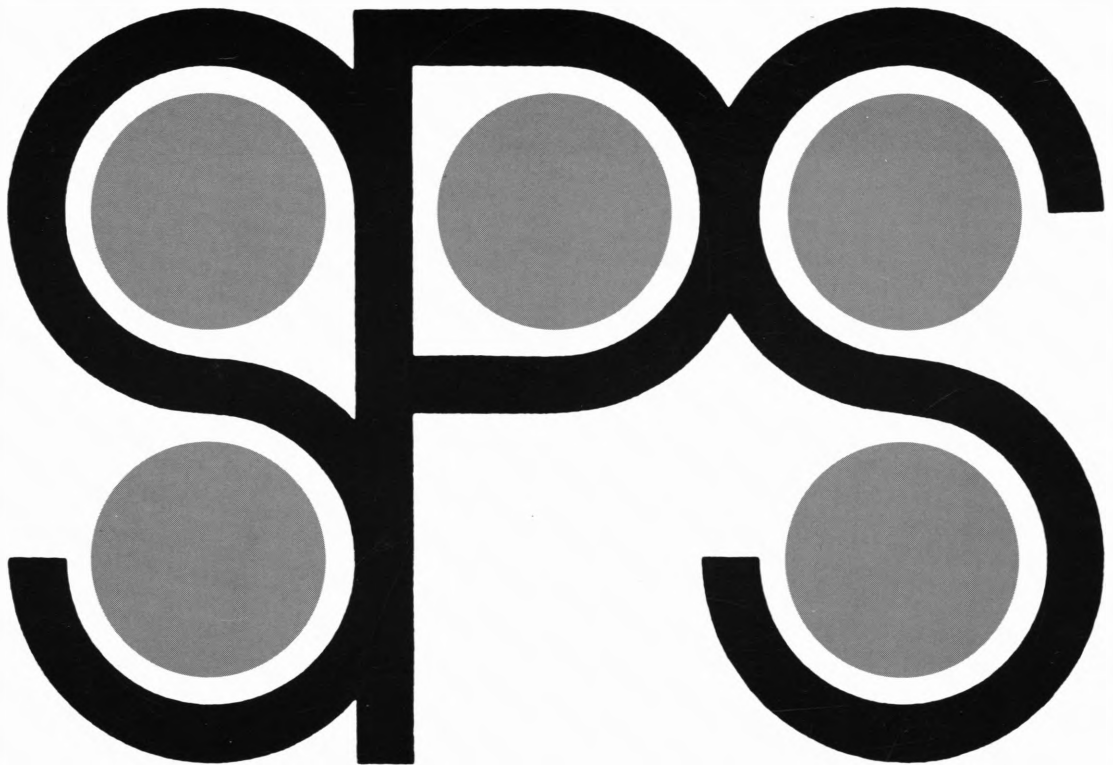
Gremlins 2 – det nye kuld (Gremlins 2) USA 1990, Joe Dante.

Hvis man kender lidt til film – i særdeleshed Hollywood-universet – er *Gremlins II* unikt morsom. Ellers må den virke noget absurd. Hele referencerammen er de kunstigt skabte begivenheder, som amerikanske medier fremturer med. Det er karakteristisk, at verdens allermost berømte filmanmelder – Leonard Maltin – medvirker som sig selv, idet han på TV anmelder l'eren helt ned i sølet. De små gremlin-monstre tvinger ham til at æde sine ord i sig igen ved halvvejs at kvæle ham i en filmstrimmel. Postmodernisme og metafilm er jo ellers begreber, som de intellektuelle har gjort hævd på, men her indgår de i et rendyrket underholdningsprodukt for alle film-fans. *MP*

Driving Miss Daisy (...) USA 1990, Bruce Beresford. Morgan Freeman spiller flot op til Jessica Tandy. Hun er den pæne ældre Miss Daisy og han hendes chauffør. For nylig har vi set Morgan Freeman i *Ærens Mark* og *Livet Tur/Retur* – og han er smadder god både som soldat og som leder af afvænningscentret i sidstnævnte. Det var ganske vist Jessica Tandy, der fik en Oscar for sin præstation i *Driving Miss Daisy*, men Freeman fik jo heldigvis en velfortjent 'Golden Globe Pris' for sin veludførte død. Filmen er sådan en 'stille' sag, der godt kan give stof til eftertanke, uden at den af den grund kalder det helt store analyseapparat frem. *MP*

Tilbage til fremtiden del 3 (Back to the Future Part 3) USA 1990, Robert Zemeckis.

Michael J.Fox kalder sig Clint Eastwood, da han dumper ned i det vilde vesten, og dermed er vitserne stort set udtømt. Det er højst forbavsende så lidt filmen får ud af peresonernes viden om, hvad der vil ske i fremtiden, og kun kæmpelærred og stereoeffekter underholder, mens man glemmer, hvor festlig og iderig nr. 1 var. *KS*



– EDB der bare kører

SERVICEBUREAU
SOFTWAREHOUSE
UNIX-SYSTEMER
TOTALLEVERANCER

FORBUNDSSYSTEM
A-KASSESYSTEM
HUSLEJEADMINISTRATION
LØN

Dansk EDB i 25 år

Rolighedsvej 9-11 · 1958 Frederiksberg C · Telefon 31 39 22 55