DET DANSKE FILMMUSEUM
Biblioteket

KOSMORAMA

194 * 36. ÅRGANG * VINTER 1990 * KR. 45

HVAD ER EN GOD HISTORIE?
GREENAWAY * LANG * TECH NOIR
S-H I FARVER * VIDEO/LASERDISC

I N D H O L D

KLIP 4

EN GOD HISTORIE Velkommen til den gode historie / *Mogens Kløvedal* 6

FRIKENDT En kvinde overskygges / *Georg Metz om von Bülow-sagen på film* 8

NIKITA En kvinde fødes / *Maren Pust om Luc Besson efter postmodernismen* 10

SCI-FI Tech Noir – fra 2001 til Sidste udkald / *Flemming Kaspersen* 12

FRITZ LANG Fra Langs testamente / *Ib Monty* 17

PETER GREENAWAY Mod fuldmånen er selv hvide fugle sorte / *Susanne Fabricius* 20

KOLORERING Tror De på julemanden? / *Kaare Schmidt om sort-hvide film i farver* 25

VIDEO Læs bogen – køb kassetten! / *Peter Risby Hansen om film på video* 30

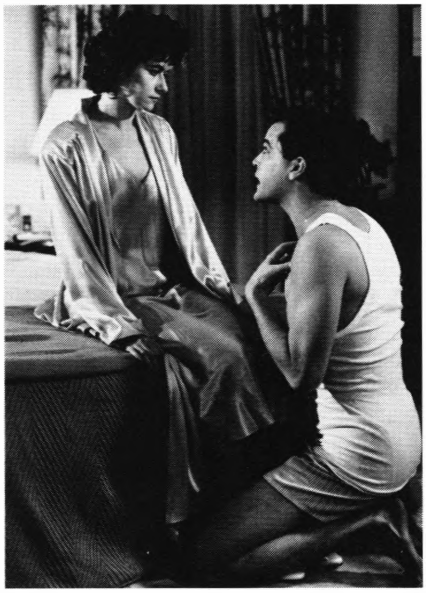
LaserDisc – problemets løsning? / *Dan Nissen* 33

VÆRD AT SE? Måske uskyldig; Leg med døden; Forhøret; Lærker i snor; Darkman; GoodFellas; Asterix / Babar / Den lille havfrue / Fuglekrigen / Ninja Padderne; Kom og se Paradis 36

PÅ TRYK 42

TJEK 43

DET DANSKE FILMMUSEUM
Biblioteket



Forsiden: *Harrison Ford i Måske uskyldig.*
Bagsiden: *Dennes Quaid og Tamlyn Tomita i Kom og se Paradis.*
Til venstre: *Donna Reed og John Wayne i Operation Helvede (45).*
Herover: *Jeremy Irons og Glenn Close i Frikendt?; Arnold Schwarzenegger og Sharon Stone i Sidste udkald; Lorraine Bracco og Ray Liotta i GoodFellas.*

194 * Vinter 1990 * 36. Årgang

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 Schepelern. Layout: Kaare Schmidt. Produktion og tryk: Notex – Grafisk Service Center as, København.

Signerede bidrag udtrykker alene forfatterens synspunkter og ikke nødvendigvis redaktionens. Kosmorama udkommer med fire numre årligt. Abonnement kr. 150. Enkeltnumre kr. 45. 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.

Et eksperiment fra Filmskolen

Filmskolen har produceret en decideret eksperimentalfilm - en film uden continuity og handlingsplan. Eleven – der går på klippelinjen – Jesper Fabricius har faktisk aktualiseret konceptet 'materialfilm' siden han 1988 præsenterede *Kinoptikon* i Galleri Kongo. Her inddrog han selve projektionen som emne. Filmen var en blankfilm der var blevet bemalet med forekomster af enkelte fotos og tekster, som derpå var blevet kopieret over på sort/hvid dobbeltperforeret film. Filmen blev forevist med to billeder pr. sekund på en special stumfilmprojektor (Spector), så fremvisningen fik karakter af et kontinuert lysbilledforløb af ca. to timers varighed. Bevægelsesillusionen var fraværende og opmærksomheden var ejendommeligt ført over på en kontinuert variabel billedflade, der samtidig gjorde tidsfaktoren vedkommende.

I den ejendommelige filmskolefilm *Og han sagde til ormen: du er min moder og min søster* fra efteråret 1990 videreføre han projektet. Basisfilmen er en film med bemalinger, påklistrede insekter, limbobler og skimmelvækster der projiceres ind i et filmkamera via en langsom forevisning gennem et klippebords prisme. Klippebordet giver illusion af langsomme overblændinger. Filmforløbet gør i ekstrem grad opmærksom på materialet film, som både stilstand og forløb, der til forskel fra *Kinoptikons* stumhed er markeret i klange. Som varetager af en ejendommelig fase i konceptkunsten er Jesper Fabricius original uden sidestykke i hele vor vide verden. Tænk at det skulle ske på Filmskolen. *Carl Nørrested*

a Han, b Arbejder, c Hun. — En anden alm.

Fig. 8.

forekommende Art, der oafaa kaldes Rød

Notits om filmen efter 60

af Mogens Rukov

Vi snakker om en lille serie film (10 i alt), som skal illustrere filmens udvikling (Filmens Udvikling) efter 1960. Vi præsenteres for et udvalg. Det er ikke særligt spændende. Det er konsekvent i forhold til nogle stilistiske overskrifter, der i sig selv er i orden, modernisme, realisme, hollywoodisme. Men serien er kedelig. Filmens udvikling forsvinder i de konsekvente begreber. (Sådan noget er ikke sjældent).

Overskrifterne er rigtige, men det er forkert. Det duer ikke.

En anden overskrift (for det hele) falder mig ind: Encyklopædisk. (Begreber er nødvendige. Det er dem, der får os til at se. Ligesom de altså kan gøre blinde. Få til at falde i søvn. Men de er en forudsætning. De rigtige.)

Altså tror jeg, at 'encyklopædisk' er et godt begreb for filmens udvikling siden 1960. Jeg vil blot nævne det. Ligesom i forbifarten. Jeg tror, det dækker de dybeste bestræbelser i filmene, ligegyldigt hvilken stilistisk observans, ligegyldigt hvilken poetisk doktrin, der er på spil. De vil hele tiden hen imod en forståelse af tilværelsen bestemt af den mest omfattende sammenhæng. Man søger at indfange elementer, opslagsord, artikler fra encyklopædien i fortællingens netværk.

Rocco og hans brødre, Leoparden, Godfather I-II, Lovestreams, The Passenger (Profession: Reporter), 1900 I-II, Andrej Rublov, Solaris, 2001, Epidemics, Himlen over Berlin, Frihedens Spøgelse, Mælkevejen (om de 7 dødssynder), Dekalogen (om de 10 bud), Totre ting, jeg ved om hende (anti-encyklopædi), Shoah, Notater om Kærligheden, The Wall. Jeg har nævnt, hvad der faldt mig ind.

Genre: Parodi, travesti.

Dramaturgi: Dyb plotstruktur, ofte parallelplot, episodisk.

Stil: Hvad som helst.

Mogens Rukov, født 1943, er cand.mag. i dansk og filmvidenskab og har siden 1975 undervist i dramaturgi og manuskript på Den danske Filmskole. Han har skrevet manus til filmen **Elise** (1985) og været manuskript-konsulent på **Forbrydelsens Element** (1984) og **Et skud fra hjertet** (1986).

Eksperimentalfilm på udstilling

Flere kunstudstillinger i efteråret har video eller film som centralt emne – f.eks. Warhol på Louisiana, *Rockens billeder* i Kunsthallen Brandts Klædefabrik og Yoko Ono *En trance* på Randers Kunstmuseum.

Foruden tidsskriftet Louisiana Revy er der udsendt kataloger i bogform, der tager centrale områder op omkring 'tidsbaseret kunst'.

'Rockens billeder', luksusudgivet på Gyldendal, er redigeret af lederen af Kunsthallen Karsten Ohrt og udstillingskonsulent Thomas Ohrt. Sidstnævnte har tidligere stået for flere pladecoverudstillinger og gennemgår grundigt den historiske baggrund i artiklen 'Popkunst og rockmusik i 60erne' med linjer tilbage til englænderne Richard Hamilton og Peter Blake fra slutningen af 50erne. Han gennemgår desuden præcist den vigtige sammenhæng mellem musikere og kunstskoler i England og USA i 60erne, samt psykedeliske billeder. Der er givtige historiske artikler om den engelske kunst og rockmusik i 70erne og 80erne af Rick Poynor samt Jon Savage om Punk. Poynor gennemgår bl.a. den utroligt komplekse audiovisuelle udvikling via Roxy Music (Bryan Ferry og Brian Eno siden 1972) til Enos rumlige, ligefrem skulpturelle opfattelse af lyd – benævnt 'ambient music', dvs rytmevekslende akustiske minimalistiske klange, der helt konkret skulle erobre rummet. Det gjaldt sidenhen også for synssansen i abstrakte rumskulpturer. Videomonitorerne fungerede som indirekte vekslende farvelyskilder og videotapes udgjorde farveskift i mønstre, der indirekte blev afspejlet i konstruktivstisk udformede papflader.

Denne helt originale form for installationer, man kunne opleve i Enos opstillinger i Huset 1986, udviklede sig fra hans konkrete arbejde med videoprogrammer i The Kitchen, New York siden 1979, hvor Eno så radikalt og naivt som Warhol havde arbejdet med videotapes, efter han bevidst havde smidt instruktionsbogen bort. Enos kendteste videotape direkte for monitor *Mistaken Memories of Mediaeval Manhattan* (1981) er lodret orienteret, bearbejdet, fejlfarvet udsigt fra et hotelvindue, som i monitoren følgelig vendes vandret og opdeles i klangsatser). De lange forløb har værkkarakter. Eno ophævede fuldstændig denne monitor- og værkdominans

for derefter udelukkende at anvende monitoren til farveprojektor. Den udvikling er det svært at få konkrete oplysninger om, men den forefindes i artiklen. Desuden bliver de indviklede relationer mellem kunstindustriens kraftfelter og pladeindustrien samt linjerne op til punk fra Cabaret Voltaire og New Wave udredt. Jon Savage koncentrerer sig om oprøret mod den etablerede pladeindustri, som det klarest kunne ses hos Sexpistols (jvf den også herhjemme viste *The Great Rock and Roll Swindle* (1980). Elo Nielsen tager sig af den tilsvarende mindre markante periode i USA og Justin Hoffmann beskriver de indviklede germanske sammenhænge i de seneste 20 år.

Der er en fin balance mellem danske og udenlandske originalartikler. Kataloget afsluttes med artikler af Knud Odde om 'Rock og maleri i Danmark' samt Morten Øberg og Lars Movin om musikvideoens udvikling. Aldrig er man blevet så godt informeret om de svært tilgængelige hybridformer i et dansk kunstudstillingskatalog.

Yoko Ono har først opnået egentlige retrospektive udstillinger fra 1989. Randers Kunstmuseum viser 113 katalognumre (heraf 18 film- og pladeindspilninger). Her har man mulighed for at se en hel del af hendes film (overført på video). Hun optrådte jævnligt i FLUXUS-sammenhænge (såkaldte 'events') i Tokyo og New York fra begyndelsen til midten af 60erne – fortrinsvis i London efter mødet med John Lennon 1966. Randers Kunstmuseums katalog, redigeret af John Hendricks og Birgit Hesselund, lægger vægt på hendes konceptprægede film, som næsten ikke har været vist i Danmark.

Hun startede med *Four* 1966, der sidenhen blev betegnet *Film no 4* som en episode i *FLUXUS Anthology* (redigeret af George Macuinas). Filmen viser fire kunstneres røvbalder. Den blev udvidet til spillefilmslængde i London året efter med 365 forskellige balder. Filmen er ganske givet inspireret af Warhols film *Taylor Mead's Ass* fra 1964 - udsendt netop januar 1966 – der viser den fjollede skuespillers balder i 75 minutter. Den måde at sige 'up Yours' gav hende mange fjender udover forurettede Beatles-fans. *Four* startede Onos filmproduktion, der dels var inspireret af Warhol – f.eks. *Smile* (1968), som viser John Lennons ansigt udviklende et smil i løbet af 50 minutter, dels var kommentarer til den ulidelige situation permanent at leve i mediernes søgelys, som *The Rape* (for østrigsk TV, 1969).

Disse film burde nå et større publikum end dem, der besindede sig til Randers.

Carl Nørrested

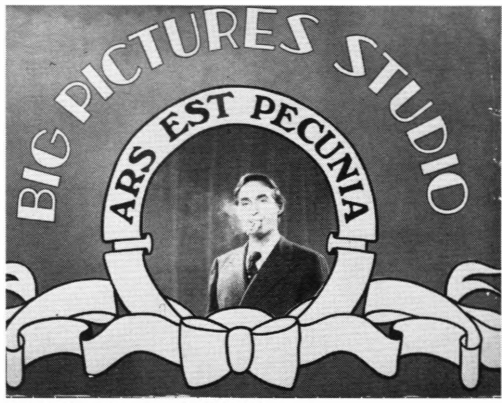
Domptør i løvekule

Ironisk nok er det ikke lykkedes Giancarlo Parretti at overtage det gamle franske filmselskab Pathé, hvis navn ikke desto mindre pryder hans internationale Pathe Communications. Til gengæld omfatter hans opkøb halvpart i Nordisk Films distribution samt selskaberne Cannon, De Laurentiis og Ladd Company, der har banet vejen til USA, hvor han nu efter omkring et års tovtrækkeri har fået skrabet 1,3 milliard dollars sammen til kronen på værket, købet af MGM/UA.

De mange manøvrer, bl.a. forsøget på at få Warner til at træde ind som økonomisk garant, og hemmeligholdelsen af Parrettis finansielle kilder har skabt så stor usikkerhed omkring MGM/UAs fremtid, at det har spændt ben for selskabets løbende forretninger, hvor man bogstaveligt ikke vidste, om man var købt eller solgt. En stribe selskaber med Warner i spidsen har lagt sag an mod Parretti, hvis fremgangsmåde internt i branchen er blevet betegnet som gangstermetoder. Bl.a. begyndte hans folk at overtage MGM/UAs handelslinier til eget brug, før købet var en realitet, og en væsentlig del af købesummen er tilvejebragt ved på forhånd og forventet efterbevilling at bortsælge MGM/UAs aktiver. Så mange at Parretti ser ud til at ende med en tom skal.

I forvejen var de to tidligere så velanskrevne selskaber kørt ud på et sidespor. Douglas Fairbanks, Mary Pickford, Charles Chaplin og D.W.Griffiths hæderkronede United Artists blev i 1967 opkøbt af forsikringsselskabet Transamerica Corporation, som uden kendskab til filmindustrien krævede, at hver eneste film skulle være en supersucces – hvorfor overhovedet lave fiaskoerne? – i stedet for én ud af 25, som tommelfingerreglen siger i Hollywood, da man jo ikke på forhånd kan vide, hvad der slår an. Den politik førte til katastrofeåret 1981, hvor den økonomiske fiasko med *Heaven's Gate* til 40 millioner dollars blev totalfiasko for UA, da den ikke kunne afbalanceres af andre films succes - der var ikke andre. Og UA blev solgt til MGM.

Efter en glorværdig fortid i familieunderholdningens tegn blev Metro-Goldwyn-Mayer i 1969 købt af finansmanden Kirk Kerkorian (jfr. Richard Geres figur i *Pretty Woman)*. Han skar produktionen drastisk ned, førte pengene over i bl.a. hotelvirksomhed – det var hans MGM Grand Hotel i Las Vegas, der i 1980 i detaljer efterlignede højhusbranden i *Det tårnhøje helvede* (74) – og solgte i 1986 MGM/UAs film-



Mel Brooks som MGM-løve.

lager, inkl. Warners film fra før 1951 (som UA havde opkøbt), til TV-matadoren Ted Turners Turner Communications. Og så har Kerkorian iøvrigt adskillige gange forsøgt at sælge de to skrantende selskaber, som han nu scorer 935 millioner dollars på til egen kistebund.

Parretti har på forhånd solgt de resterende 1000 MGM/UA-films amerikanske TV-rettigheder til Turner for ca. 200 mio dollars; alle UA, Pathe og Cannons 1700 films videorettigheder, inkl. de helt nye *Rocky 5*, *Russia House* og Mel Brooks' *Life Stinks*, til Time-Warner for 125 mio dollars; samt bl.a. japanske kabelTV-rettigheder til Tokokushinsha for 100 mio og diverse europæiske TV-rettigheder til forskellige selskaber. MGM/UA har ingen film i produktion, og hele produktionsstaben vil blive fyret. Parretti må sats på, at alle Ladd Companys få bidrag til Pathes kommende udbud af nye amerikanske film bliver kæmpesucceser. Ellers er der næppe indtægter til at holde selskabet kørende, herunder dets verdensomspændende distributionsnet samt ikke mindst betalingen af den kæmpegæld, det har sat sig i.

Nøglen til verdensmarkedet har siden 20erne befundet sig i USA. Derfor har europæiske filmmoguler gentagne gange forsøgt sig over there. Bl.a. Alexander Kordas London Films; Arthur J. Rank, hvis ekspansion blev spoleret af klodset engelsk lovgivnings forsøg på at beskytte hjemmemarkedet i 50erne; Lew Grade i 60erne, Dino De Laurentiis i 70erne, Golan-Globus' Cannon i 80erne. De gik allesammen nedenom og hjem.

Historien om United Artists, Transamerica Corp. og **Heaven's Gate** fortælles i bogen Final Cut af Steven Bach, der blev fyret af UA efter at have produceret **Heaven's Gate.** Historien om MGMs nedtur under Kerkorian fortælles i bogen Fade Out af Peter Bart, der har været senior vice president hos MGM/UA.

Kaare Schmidt

Velkommen til den gode historie

af Mogens Kløvedal

Redaktionen har inviteret mig til at skrive en lille klumme i de næste numre om, hvad en god historie er for noget. Det svarer nærmest til at blive inviteret til at løbe spidsrod langs en række mennesker, der alle har god grund til at slå hårdt ud efter en, der påstår at kende cirklens kvadratur. For enden står et skafot, som jeg så pænt lægger hovedet til hvile på, når jeg ikke kan strække mine anstrengelser længere.

Men redaktionen kan med en vis sindsro forlange, at jeg svarer. For jeg lever af at påstå, at jeg ved, i hvert fald noget om, hvad en god historie er for noget.

Jeg er den redaktør på TV 2, som under Lone Bastholms ledelse svarer til hele TV-drama på DR. Jeg læser alle forslag og forkaster dem næsten alle sammen. Jeg kunne klare det nemt ved at sige, hvad sandt er, at TV 2 ikke har nær så mange penge at fortælle gode historier for som DR, men det gør jeg ikke. Jeg prøver at fortælle enhver, der sender et forslag ind, hvorfor det ikke er en god historie. Med mindre det altså er en sådan. Og så må jeg jo påstå at kunne se den, så den kan blive lavet, for at være min løn værd.

Så derfor skriver jeg i de kommende numre. Jeg anmelder ikke. Bruger, hvad jeg har set, læst, husket, som baggrund. Jeg vil samle de tanker, jeg prøver at gøre mig til daglig, i dette blad.

Inden jeg slutter mit tilløb minder jeg om, at jeg kun beskæftiger mig med opdigtede historier fortalt som film og fjernsyn. Om mine samlede tanker også gælder for litteratur og journalistik er jeg ligeglad med.

Jeg tror det meste gælder for teater og måske for musik.

Og hvad er så den gode historie?

En god historie er en historie, der er godt fortalt.

Længere er den sag ikke.

Hvis der i den anden ende af spidsrodsløbet sad en dommerkomite, der skulle honorere mig eller straffe mig for vigtigheden af mit svar, ville jeg nøjes med at sige dette: God betyder godt fortalt. Og jeg ville være stensikker på, at have givet det eneste svar der overhovedet kan tænkes.

En histories kvalitet består ikke i andet end måden den er fortalt på. Alt andet er underordnet. Dens emne, dens indhold, aktualitet, betydningsfuldhed, sandhedsværdi, almengyldighed, evighedsmening, intet betyder noget i forhold til fortællingen selv.

Det er ikke form/indhold-diskussionen, jeg kaster mig ud i. Eller hønen og ægget, eller andre filosofiske, eller teoretiske spidsfindigheder. Det drejer sig om film og fjernsyn. Det kan ses og høres og opleves. Det er konkret. Det kan sanses.

Jeg har set den samme historie i flere udgaver. F.eks. 'Det gode menneske fra Sezuan'. En af dem var uforglemmelig, en fabelagtig historie. De andre var interessante eller skrupkedelige. Det er beviset. Samme historie, men fortalt forskelligt. Selv om endda ordene var de samme.

Hvis jeg går lidt længere ud, der hvor historierne bare ligner hinanden, er bygget over samme læst, har samme historie som baggrund, har jeg set Jesu historie fortalt, så jeg klamrede mig til sædet og slæbte oplevelser med mig hjem, som jeg ikke kunne slippe for. Og jeg har set den samme historie så nydeligt fortalt, at jeg ikke husker mere, end hvad en summarisk tegneserie kunne have klaret.

Eller cowboyfilmen. Den samme historie igen og igen. Somme tider var den

så god, at den bed en stump af sjælen, andre gange, mange gange, kunne den lige klare at holde mig vågen.

Eller trekanthistorier. *Coming Home* sidder fast endnu. Hundreder jeg har set siden er helt borte. Her siger jeg indirekte noget om, hvor gammel jeg selv er. Måske er *Coming Home* ikke særlig virksom i dag. For andre og yngre er det måske *Maria's Lovers*, der står frem, mens hundreder falmer. Det vigtigste er, at samme tema kan fortælles, så det griber (næsten) alle og så ingens blodtryk hopper en millimeter.

Hovedet på blokken venter i den anden ende. Det må ikke blive for tydeligt. Lad mig blive mere konkret.

For nogen tid siden viste DR filmen *Alle gode gange to.* Og for endnu længere siden smuttede *Meantime* over skærmen, næsten uden nogen lagde mærke til det. For nylig viste TV 2 *Skildpaddedagbog.*

Tre film, hvis historier er så bittesmå og hverdagsagtige, at de uden videre kunne være lavet i en dansk film- eller TV- virksomhed. Men det er de ikke. Og det ville være et mirakel, hvis de var.

Alle gode gange to fortæller om en minearbejder (Gene Hackmann), der forelsker sig i en anden kvinde end sin kone, på sin 50 års fødselsdag. Det ender med, at han må flytte fra sin dejlige, veletablerede familie.

Skildpaddedagbog er historien om to ensomme midaldrende, der hver for sig er så optaget af havskildpadder, at de drømmer om at befri de tre i London Zoo og slippe dem ud i havet. Det gør de og befrier noget i sig selv.

De to historier ligner næsten handlingsreferatet i snesevis af danske film. (Og tyske og tjekkiske og engelske og norske og så videre). Men filmene selv gør det ikke. Fordi de er godt fortalt.

Og fordi de er en halv time længere, end deres historie. Selv om de kun er den sædvanlige halvanden time og en sjat lange.

Når der er gået ca. en time, står maskinarbejderen på gaden i et stort flot billede og har forladt sin familie og sin sikkerhed til fordel for en usikker forelskelse og en meget skravet tilværelse. Her standser den dansk/tjekkisk/norske film.

Når der er gået ca. en time står de to midaldrende på stranden og ser skildpadderne crawle ud mod golfstrømmen. og har stort set kun deres to skrøbelige tilværelser at slå sammen til en større og rigere. Og her slutter igen...

Men begge film bliver ved en halv time endnu.

Den første med at fortælle om prisen for valget: Han må se sin triste kone blomstre og lyse. Og sin yndlingsdatter tvinges ind i et for tidligt ægteskab med pligter og begrænsede muligheder på grund af hans valg. Og hans nye kæreste er endda med god grund så usikker på ham, at hun ikke uden videre vil forstå og acceptere, at han opgiver og vender tilbage. Han ser sin dejlige kone til datterens for tidlige bryllup og vælger igen. Den film glemmer jeg aldrig.

Og de to midaldrende i *Skildpaddedagbog* har ganske rigtigt fået sluppet deres egne livslyster løs sammen med skildpadderne. Men lysterne går helt andre veje end mod hinanden. Og der kommer både død og forsoning med livet ind i deres liv. Bagefter. Den er heller ikke til at glemme.

Og så er der *Meantime*. En Channel 4 film, som ligner alt, hvad vi har set til hudløshed. Betonslum og triste og arbejdsløse mennesker i en ubærlig tilværelse, hvor intet lover andet end den triste forsættelse af et glædeløst liv. Og alligevel handler filmen om kærlighed, tolerance og de kønneste menneskelige følelser, som lever stærkt og ubekymret, hvad end entreprenører og politikere finder på at mure de tiloversblevne mennesker inde i. Filmen er så køkkenrealistisk som nogen dansk anmelder lunefuldt kan kalde nogen dansk dramaproduktion. Men den gør selv Tjekhov til en mavesur misantrop i sit smukke menneskesyn.

Så mange var ordene denne gang. Jeg kunne lige så godt have brugt Spielberg eller andre kommercielle giganter til at bevise min påstand om, at historiens facon er vigtigere end historien.

Men det vil jeg gemme til en anden gang.

En kvinde overskygges

ADEL OG KAMMERPIGE, BUTLERE OG EN GARTNER. OG IKKE MINDST EN SAGFØRER, DER FRELSER OG FORSONER.

af Georg Metz

Mågeskrig. En kameratur ved havoverflade. Flyvetur over rigmandsstaten Rhode Islands kyst. Klip. En kvinde i koma i en veludstyret hospitalsseng. Oplysningen, at hun er i koma, kommer måske lidt overraskende fra hende selv. En talende dame i koma. Hun er trist til mode, som man ganske givet må være, hvis man er i koma. Men hun mangler ikke overblik i betragtning af, at hun er i koma. Men hun er – stadig i koma – ikke i stand til at gøre rede for, hvad sandheden bag hendes koma i virkeligheden er. Det sidste hun siger, inden filmen igen er forbi er, at man først i hendes stadium vil få at vide, hvad der er sket. Og det er, når man ret betænker, hvor meget hun ellers har fortalt i koma, lidt ejendommeligt.

Denne levende døde kvinde danner rammehistorie i Barbet Schroeders næsten to timers melodrama Reversal of Fortune, *på dansk:* FRIKENDT...?

Jeremy Irons som Claus von Bülow sammen med elskerinden Andrea Reynolds, spillet af Christine Baranski.

Hun er mangemillionær og hedder Sunny von Bülow og er med andre ord konsistent vegetativ, i daglig tale, som amerikanerne så smagfuldt kalder det, a vegetable, som følge af... og her kan man med rette anvende sine tre prikker og udbryde, ja, af hvad? Fordi hun har taget en overdosis et eller andet? Eller fordi hendes mand, den danskfødte playboy Claus von Bülow har sprøjtet insulin i hende for at få fingre i hendes mange penge? Retten mener udpræget det sidste og kender Claus von Bülow skyldig i overlagt mord.

Der står sagen, når vi kommer ind i den, og filmen drejer sig om bestræbelserne for ved appelsagen at få Bülow frikendt igen. Som på forhånd kendt lykkes det til overmål. Den danske titel er følgelig og under alle omstændigheder, hvad man med fuld ret kan kalde narre...

Claus von Bülow blev frikendt, han blev ikke frikendt...? Med mindre filmens bagmænd har ment, at den usikkerhed, som det er hensigten, man skal sidde tilbage med, og som kvinden i koma også antyder er meningen med det hele, skal efterlade én i så stor tvivl, at vi erkender, at ham von Bülow alligevel er en skidt knægt. At han ihvertfald rolig kan opføre sig som om han har rigtig skidt samvittighed, mere end antyder hans egen kvikke advokat: 'Vi har vundet juridisk, du må selv klare det moralske', siger han som final line, inden elevatordøren i rigmandsejendommen på Fifth Avenue glider i og lader den frikendte og nu stenrige mand stå alene tilbage med et nyt beredvilligt damebekendtskab om halsen. Men altså med de ord i sine aristokratiske øren.

Spørgsmålet, som filmen rejser, er, om von Bülow alligevel har haft en finger for ikke at sige arme og ben med i spillet og – hånden på hjertet – omend ikke stukket kanyler i konen så dog ydet end- og særdeles aktiv dødshjælp.

Hvis jeg var von Bülow, ville jeg være stærkt utilfreds med *Reversal of Fortune*. og jeg ville direkte overveje erstatningssag mod den taktløse danske titel med både prikker og spørgsmålstegn. 100.000 dollars pr. prik, 500.000 for spørgsmålstegnet.

Filmen er rent bortset fra det en ubehagelig oplevelse, som uden synlig kunstnerisk nødvendighed nasser på en trist historie fra det såkaldte virkelige liv. Uden skrupler fastholder den i realiteten med en overfladisk dokumentation mistænkeliggørelsen af en for længst frikendt person. Der er for mig ingen tvivl om, at filmen derved overskrider en etisk og moralsk grænse, som min bedømmelse ikke kan være uberørt af.

Et glimt af de riges liv

Vi bevæger os unægtelig i det ejendommelige ingenmandsland mellem virkelighed og fiktion, som medierne til stadighed tager under plov. Det er i den forbindelse ikke uden ironisk værdi, at von Bülows sagfører i det virkelige livs appelsag, Harvardprofessoren Alan Dershowitz, i sin egen bog Reversal of Fortune, Inside the von Bülow Case, blandt andet skrev og karakteriserede

sagen: 'Et episk drama som skabt for scenen eller lærredet.'

Anklageren ved den oprindelige sag udtalte: 'Denne sag rummer det hele. Penge, sex, narkotika, Newport, New York og Europa. Adel og kammerpige, butlere og en gartner. Det er en sag, hvor den lille mand får mulighed for at få et glimt af de riges liv.'

Man kan næppe ønske sig et tydeligere tegn på, at faktionen for længst er blevet hverdag, og at sæbeoperaer ikke bare er noget, der kører som serier i fjernsynet: Virkelighedens advokat skriver en bog og opfordrer til, at den bliver filmatiseret; anklagemyndigheden gør i tide opmærksom på sagens underholdningsaspekt og har i det hele taget udtalt sig, så man altså direkte og uden yderligere bearbejdelse af hans ord kan anvende dem i pressematerialet om filmen. Det er formentlig på dette sted overflødigt at gøre opmærksom på betydningen af offentlighedens bevågenhed – kommercielt som politisk – for også det amerikanske retssystem. Dette forhold accepteres også uden videre i filmen, og værdien af det eksisterende retssystem, som netop er alle etableredes fordel, understreges i en nøglescene, hvor en af appeladvokatens og altså universitetsprofessorens elever får moralske kvababbelser. Hun indvender for så vidt meget naturligt, at de ikke bør spilde tid på en sag, der kan varetages af et hvilket som helst andet advokatkontor i den dyre ende. Men hun bliver effektivt jordet af professorens peptalk til det samlede team af juridiske medhjælpere om nødvendigheden i et retssamfund af at stille sig til rådighed som forsvarer. Kønt og enkelt. Den moralske begrundelse for at tage den celebre sag understreges af filmens kredsen om to dødsdømte negerdrenge. Professoradvokaten har tabt deres sag, men det giver ham kun lejlighed til at demonstrere sin lidenskab og et ubændigt temperament. I den scene, hvor han får at vide, at han endegyldigt har tabt denne sag, bliver han så vred at han kyler sin håndtelefon hen ad carportfliserne, så den går i stumper og stykker. Ville en ordentlig jurist gøre det, fordi han hører, at han har tabt en sag? Man kan også spørge, om det dramatisk er en rimelig reaktion, hvis man ønsker det dramatisk sandsynliggjort, at det lige netop er denne mand, som den kølige von Bülow absolut vil have som sin advokat.

Men det bliver altså anyway de to, det kommer til at handle om, hvilket er et skidt valg, eftersom de i deres forskelligartethed aldrig i parspillet kommer til at bevæge som personer. Dertil er manuskriptet for fladt og upersonligt. I det hele taget er det et problem: filmen har med alle sine formelle synsvinkler, når det kommer til stykket, ingen reelle. Kriminalhistorien fortælles nok i en velprøvet flash-back teknik, og som historien skrider frem, vises de modstridende versioner af den samme historie. Men begivenhedernes substans, som i den henseende indskrænker sig til spørgsmålet, hvorvidt Sunny von Bülow i sin sidste bevidste periode var mere eller mindre doped af narkotika og alkohol, piller og skæve doseringer af insulin, forbliver uvedkommende. Personen Sunny von Bülow er nemlig uden perspektiv endsige sjæl. Den ellers så mangedimensionale Glenn Close har her ikke fået meget at spille med. Såvel i flash-back, hvor hun agerer som halvlevende, som i komaen, hvor hun er halvdød, forbliver hun kulisse for to andre motiver. Det ene er Claus von Bülow selv. Jeremy Irons fremstiller ham med al den indsigt og virtuositet, som er velskolede britiske skuespilleres sædvane. Alene sproget er en studie i europæisk (dansk!) overklasse. Men også Irons er prisgivet en dårlig sag. Dybest set går han med sin fine præstation gennem filmen og forlader den som frikendt præcis så uinteressant, som hvis man aldrig havde set filmen. Faktisk spiller det ikke nogen større rolle for én, om han vinder eller taber.

En sagfører, der ikke går på akkord

Man kunne lade det være godt med det, men det andet hovedmotiv til overhovedet at fortælle Claus von Bülows sag er nok så symptomatisk for filmen, dens stil og en dominerende trend i tiden. Filmens hovedperson er nemlig hverken Claus von Bülow eller hans ulykkelige kone. Filmens helt er professoradvokaten Alan Dershowitz, som gør det umulige og vinder appelsagen, der altså redder von Bülow fra livsvarigt fængsel. På denne mand, der ikke går på akkord med retfærdigheden, og som (midlertidigt) har ofret sit ægteskab på samme sags alter er det meningen, at vi skal lægge broderparten af vor sympati.

En farverig person, som man siger, en ildsjæl. Studenterne er ham hengivne og flokkes om ham i hans timer og i forretningen. Ja, de bor bogstavelig talt i juridisk arbejdskollektiv for etnisk blandede advokatspirer, der hver og én praktiserer den bedårende amerikanske TV-serie mimik for unge spillere: at åbne munden i sanseindsugende beundring for den (lidt) ældre professionelle ener. Foran huset spiller de basketball i solen afbrudt af geniale indfald og fælles måltider, hvor de dygtigt tager for sig af spaghettigryden. *Fame* udsat for jurastuderende; det er, hvad det er. Sig så ikke at kunsten går sporløst hen over erhvervslivets coming men and women. Og lidt til de nye samlivsformer er der også. i modsætning til Sunny, der stadig ligger i en seng på hospitalet, er Alan Dershowitz' fraseparerede kone selv en aktiv udadvendt advokat. Og han får hende selvfølgelig med i teamet, der skal frelse Claus, for: 'You are a ve-ry good lawyer!, og så skænder han på hende, fordi han er barsk og gift med sit arbejde, og hun som sædvanlig ikke tager sig sammen og er lige så dygtig, som far ved, hun kan være. Det skal nok komme til at gå for dem igen, det lille kukur. Herom hersker ingen tvivl efter de blikke de nu og da får sendt hinanden hen over tekstbehandlingsanlægget.

Dershowitz fremstilles af Ron Silver, og det er i al hans selvglade, menneskekloge, uspolerede, selvopofrende attitude slemt. Der gives øjeblikke, hvor man føler, at Woody Allen har levet forgæves.

Reversal of Fortune er på mange måder en typisk udgave af den gængse episke film i disse år. De tekniske formaliteter i orden. Historien, det lidt der er, fortalt dygtigt. Klipningen effektiv. Duelig musik. Et par stjerner, som drysser glimmer. Og et manuskript. En historie med reference til et fælles tilgængeligt stof, som man efter en almindelig markedsovervejelse har vished for er kendt af mange; en sag der rummer det hele. Med det dramaturgiske værktøj vrides og skrues der og skaffes stjernerne platform for den store præstation og en Oscarnominering. Det hele tilsættes et stænk tidsånd; bankgarantierne opnås, instruktøren, der før har vist sig duelig til det afrettede tilkaldes, og så har man en film. Eller hvad det nu er.

Men den tendens, filmfestivalernes udbud taget i betragtning, er der meget der tyder på, kun vil blive forstærket. Hisset som her.

Jeg vil ikke på dette sted undlade at minde om en rigtig film der for alvor beskæftiger sig med handlingens, skyldens, motivernes relativitet: Kurosawas uforglemmelige *Dæmonernes port* fra 1950.

Gense den, om muligt, i stedet for at gå i koma med Sunny og Claus.

FRIKENDT...?

Reversal of Fortune. USA 1990. Instr: Barbet Schroeder. Manus: Nicholas Kazan efter Alan Dershowitz' bog. Foto: Luciano Tovoli. Klip: Lee Percy. Musik: Mark Isham. Prod: Edward R. Pressman, Oliver Stone. Med: Jeremy Irons (Claus von Bülow), Glenn Close (Sunny von Bülow), Ron Silver (Alan Dershowitz), Annabella Sciorra (Carol), Uta Hagen (Maria). Udl: Pathe-Nordisk. 110 min. Prem: 9.11.90.

En kvinde fødes

Luc Bessons forunderlige dannelseshistorie i post-postmodernismens tegn.

af Maren Pust

Postmodernismen er overstået. En cirkel er sluttet – en ny begynder. Nu er 'anything goes' mentaliteten ikke længere 'comme il faut' – i hvert fald ikke hvis vi spørger den franske filmskaber Luc Besson, og det gør vi!

Vi kender Besson fra bl.a. Subway *(1985), hvor samtlige postmoderne filosoffer fik lejlighed til at mæske sig i selvbekræftelse.* Subway *foregik, som navnet antyder, for det meste under jorden; den var en beskrivelse af totalt isolerede individer, der som løsrevne fragmenter drønede mere eller mindre formålsløst rundt i en grum og mørk verden. En egentlig forløbsmæssig handling var ikke klar endsige tilsigtet, budskabet skulle og kunne findes andetsteds. Nu sadler Besson om og inviterer os med ind i en ny tid, der passende kunne kaldes 'neo-naissancen'.*

Først døde hun...

Bessons nye film hedder *Nikita*. Nikita er en pige, der så at sige lever uden at være født. Historien om hende har rødder tilbage til dannelsesromanen – det er en socialisationshistorie, der på overfladen forekommer ualmindelig barsk, men som dybest set ligner de flestes.

Indledningsvis møder vi en gruppe unge mennesker, der går målrettet gennem mørke, anonyme gader. En af dem slæber en livløs menneskekrop efter sig, ingen siger noget. De unge standser ved et apotek, og en kort, heftig diskussion om indbrudsmetoden opstår. Gruppens eneste pige er udenfor skænderiet, hun er fuldkommen isoleret i et kredsløb, der effektivt lukkes af en walkman. Nu og da udbryder hun apatisk et 'je veux!' – uden adresse og uden nærmere specifikation.

Pigen er Nikita, og episoden i apoteket udmunder i et rædsomt blodbad, idet der opstår skyderi mellem de unge og nogle politifolk, der er kommet ilende til. Nikita er stadig helt udenfor aktiviteterne, hun sidder tilbagetrukket med sin walkman og siger 'je veux!'. Da støvet har lagt sig og alle de unge er skudt ihjel, kommer en politimand hen til Nikitas skjul - tydeligvis for at redde hende ud af ruinerne. Hun spørger ham, om han er alene, og da han venligt svarer ja, skyder hun hovedet af ham.

Nikita dømmes til fængsel på livstid; i fængslet henrettes hun tilsyneladende ved hjælp af en dødbringende indsprøjtning. Officielt er hun herefter erklæret død som følge af selvpådraget overdosis. Hendes sidste skrig på en mor, der aldrig dukker op, bliver imidlertid til det første skrig på tærsklen til hendes egentlige liv.

...Så blev hun født igen

Ud af det postmodernistiske kaos opstår et nyt liv – en ny orden. Nikita får i første omgang lov til at beholde sit navn, men det og så en stærk, udefineret vilje ('je veux') er også det eneste hun

har. Hun underkastes en opdragelse foranstaltet af en eller anden offentlig institution, hvis yderst dubiøse samfundsfunktion ikke forklares i detaljer – men det er noget med en slags hemmelig efterretningsvæsen, der fra højere instans får instrukser om at eleminere civilpersoner, der skønnes at kunne true det statslige apparat. Nikita står i lære som offentligt ansat – morder.

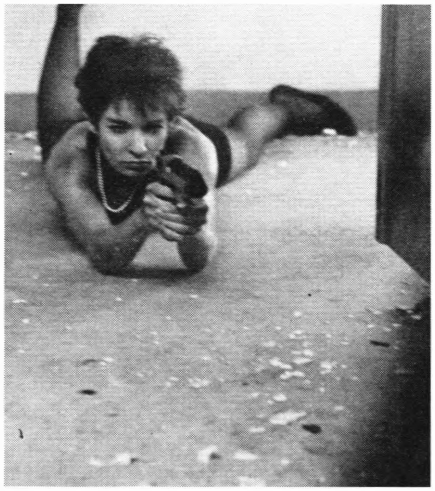
Socialiseringsprocessen er lang og smertefuld; hun lærer at tale, smile, skyde, danse, læse og hun lærer om computerteknik og følelser, og hun får nogle grumme slag over snuden undervejs. Da hun langt om længe bliver sluppet ud i verden, er hun blevet til lidt af en 'Super-Karla'. Lederen af socialiseringsprojektet, Bob, der principielt har givet Nikita alt – inklusiv nyt fornavn samt et efternavn, hvilket hun åbenbart ikke havde tidligere - har svært ved at slippe hende. Og hun har trods den hårde opdragelse også svært ved at slippe ham – han er faderen, der fortæller så levende og overbevisende om pigens lykkelige barndom, at hun ligeså tydeligt kan huske den. Bob har en kvindelig hjælper, Amande, der med et spejl og masser af ros sikrer, at narcissistiske beskadigelser ikke ødelægger Nikitas spirende bevidsthed. Som moderligt identifikationsobjekt har Amande alt, hvad der skal til: feminin ynde, gode manerer og stor kærlighed til pigen.

Som 'voksen' er Nikita ikke blot godt rustet til livet, hun har også en sund glæde ved det. Bob og Amande har imidlertid gjort deres job lidt for 'godt', for da den nye Nikita pludselig står med redskaberne, der åbner for valgmuligheder, vælger hun sin gerning som morder fra.

Vold forstår vi alle

Luc Besson, der ikke blot har instrueret, men også skrevet manuskriptet, fortæller i et interview, at han faktisk i første omgang gik i gang med at lave en *film noir*, men hen ad vejen lod han sig fascinere mere og mere af personen Nikita. Manuskriptet måtte skrives om, således at livshistorien kunne træde i krimihistoriens sted. Og det færdige resultat er da også støvsuget for film noir træk.

Til gengæld er de grove voldsfilm ikke blevet til forgæves, for Besson ynder at fortælle med vold. Dog for een gangs skyld er volden godt anvendt, idet den bruges til at klargøre noget, der ellers er svært at beskrive: Alle opdragere søger primært at kanalisere viljen (je veux) over i de for situationen hensigtsmæssige funktioner. Men ligegyldig om disse funktioner så er fuldstændig i overensstemmelse med den opdragedes tarv, da



vil der altid være en konflikt-risiko til stede. Opdragelseskonflikten, der falder ud til opdragerens fordel, vil af den opdragede umiddelbart opfattes som et brutalt overgreb, og således belyser Besson netop denne konflikt med fysisk vold.

I starten da Nikita er stillet overfor valget: opdragelse eller døden, forsøger hun at gennemtrumfe sin egen vilje til frihed. Hun tager førergreb på Bob og holder hans egen pistol op i tindingen på ham. Han forklarer hende roligt, at hun kan skyde alt det hun vil, men døren vil forblive låst – desuden gør han opmærksom på, at pistolen slet ikke er ladt. Ved disse argumenter slækkes hendes greb og han overmander hende; han understreger sin sejr ved at skyde hende i benet med pistolen, der altså i høj grad var ladt. At opdragelsen på længere sigt beriger hendes liv lindrer ikke den akutte smerte.

Historien er også din og min

Den socialiserede Nikita har en samfundsmæssig gæld, som hun må indfri. Det liggger dels i kontrakten med hendes 'velgørere' dels i selve opdragelsen. Besson forlader historien, før den er slut – men den er jo også 'nyfødt' – så må vi selv fundere over Nikitas paradoksale situation: Som en anden Kaspar Hauser er hun indledningsvis udenfor enhver social sammenhæng, alligevel begår hun ved mordet på politimanden kontraktbrud i forhold til en samfundsmæssig kontrakt, hun aldrig har indgået. Siden tvinges hun til at tegne kontrakt og dermed lade sig socialisere, og som brik i statsapparatets uransagelige spil begår hun kontraktbrud ved *ikke* at myrde!

Nærliggende er det at sammenligne med den grå hverdags opdragelsesmæssige mærkværdigheder, hvor socialiseringsprocessen i bedste fald resulterer i næstekærlighed og omtanke – men ve det menneske, der ikke er parat til at drage til Golfen og slagte ned for fode. Luc Besson lader med sin 'åbne' historie om Nikita et håb spire frem: Lad perioden efter postmodernismen hedde *neonaissancen*.

Det giver god mening, når vi kigger på forløbet som en kort punktrækkefølge: Kaos, mørke, individet reduceret til isoleret nonkommunikativt fragment; dernæst dødens effektive punktum; men efter døden den nye fødsel, daglys, system, sammenhæng og kommunikation.

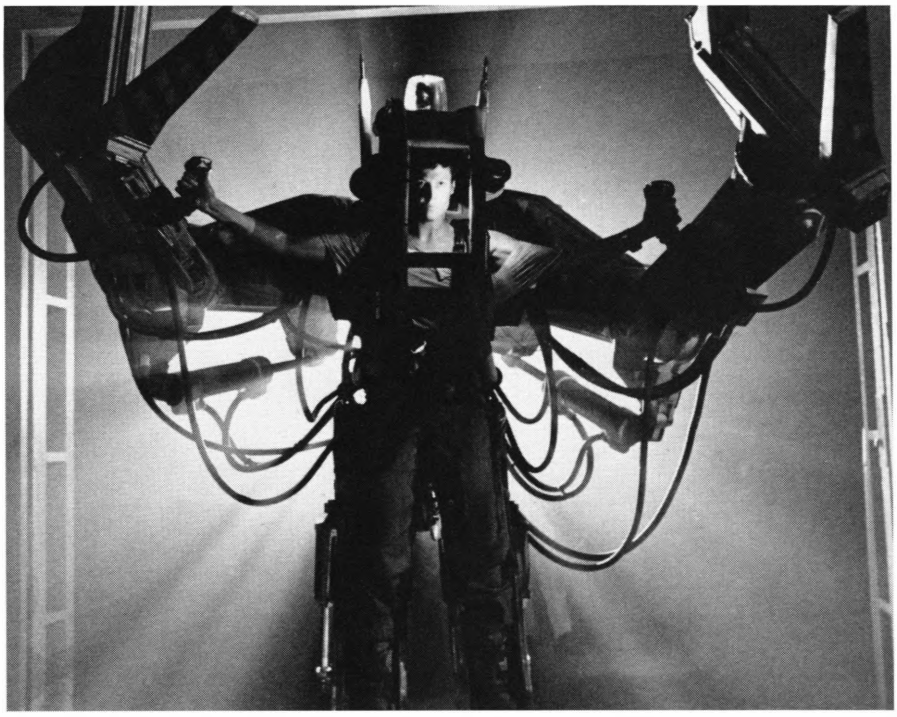
Kunsthistorikere er ganske vist i de senere år begyndt at tale om renaissancer i forbindelse med flere forskellige perioder i historien, men hvis man holder sig

til det, vi normalt forstår ved renaissancen, ja, så var det jo genfødslen efter den mørke middelalder. Egentlig en tilbagevenden til den græsk/romerske klassicisme.

Renaissancen var de første selvbiografiers tid – lineære forløbs tid – oplysningstid – tiden, hvor individet stod i forhold til andre individer fremfor til dunkle, højere magter. Besson skildrer det postmoderne univers som mørkt og usammenhængende som et splintret glas; men samtidig spår han, at oplysningen, sammenhængen og de menneskelige relationer vil vende tilbage i en art *nyfødt* form. Vi har ofte set film, der spåede om nye kulturelle former i forbindelse med en udrenselse i skikkelse af en atomkrig eller lignende – men en film, der bevidst arbejder med overgange, der er udsprunget af et paradigmeskift, forekommer sjældnere.

Nikita

Nikita, Frankrig 1990. Instr & Manus: Luc Besson. Foto: Thierry Arbogast. Klip: Oliver Mauffroy. Lyd: Pierre Befve/Gerard Lamps. Musik: Erik Serra. Medv: Anne Parillaud (Nikita), Jean-Hugues Anglade (Marco), Tcheky Karyo (Bob), Jeanne Moreau (Amande). Producent Gaumont. Premiere: 03.12.90.



TECH NOIR

- blod, teknologi og fremtidsvisioner fra 2001 til Sidste Udkald

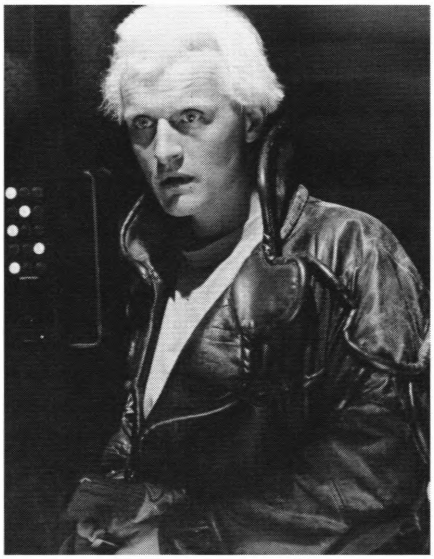
af Flemming Kaspersen

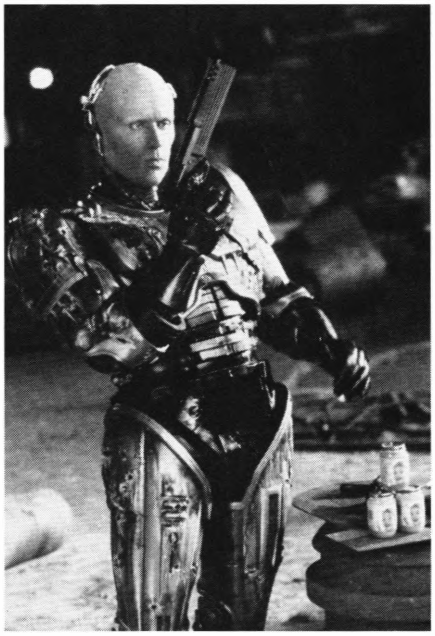
Der er sket noget med science fiction-filmen. Den fremtid, som i årtier har forsynet det hvide lærred med eventyr på eventyr, storladen eskapistisk farvelade og populariseret eksistentiel indsigt i ét sammensurium, er ved at indhente os. Det bliver sværere og sværere for tilskueren at bevare sin tilbagelænede position i lænestolen.

Nu kan det måske virke mærkeligt at påstå, at der er 'sket noget' med en genre, som mere end nogen anden er baseret på en konstant udvikling, på hele tiden at vise noget nyt, en ny vision, et nyt billede af det, der ikke kan vises – men et hurtigt vue over de seneste 10-12 år afslører alligevel en håndfuld markante, og markant anderledes, film. Der er vel at mærke ikke tale om en tilfældig håndfuld, men om en halv snes stykker af periodens største og mest indflydelsesrige genresucceser – fra Alien *og* Blade Runner *over* Terminator *og* Mad Max *til sommerens* Robocop 2 *og efterårets sværvægter* Sidste Udkald *– så selv om den tendens disse film (og andre) repræsenterer ikke er altfavnende, så er der dog noget på spil.*

Det der er på spil er en art formørkelse: i takt med at fremtiden er rykket nærmere, og nu næsten ånder os i nakken, er den blevet farligere, og science fiction-genren er blevet mere sort. Vi er i bogstaveligste forstand kommet ned på jorden, rumoperaernes hårde hvidevarer og kønsløse effektivitet er blevet forvandlet til matsort stål og forrevent, blodigt kød. Der er opstået en subgenre, man med inspiration fra den toneangivende Terminator *kunne kalde Tech Noir – således hedder diskoteket, hvor Arnold Schwarzeneggers dræbermaskine første gang beviser overfor heltinden (og publikum), at fremtiden er blodig alvor. En fremtid skabt af en teknologi som er løbet løbsk.*

T.v. Sigourney Weaver i Aliens. T.h. Mel Gibson i Mad Max 2; Rutger Hauer i Blade Runner; Peter Weller i Robocop.





Spektaklet

1968 var året hvor den fantastiske genre blev voksen. Horrofilmen med George Romeros visionære *Night of the Living Dead*; science fiction-filmen med Kubricks centnertunge, eksistentialistiske opus *2001*.

Hvad Kubrick gjorde for genren var ikke at skabe tematisk mode – dertil var og er han alt for stor en excentriker, eller auteur om man vil – men at revolutionere dens udseende. Med sin lange symfoni af effekter indførte *2001* det, der skulle komme til at gøre science fiction til en af de næste årtiers mest profitable investeringer: Spektaklet. Nu skulle sanserne bombarderes, pengene skulle kunne ses på lærredet, det mystiske, uudforskede ydre rum kunne ikke længere illuderes af to sammenklistrede paptallerkner på en snor i instruktørens garage - det var en gang for alle bevist, at store visioner kunne bæres hjem af store budgetter, så længe sansepirringen blev kørt for fuld damp. Genrehistorisk er *2001*'s vigtigste lektie således ikke, at en pulp-genre som science fiction kan have kunstnerisk valør, men simpelthen at man med en højt prioriteret special effects-industri kan trække flere folk i biografen. Og så gav filmen det endelige svar på, hvordan det ser ud når mennesket møder verdensrummet – i hvert fald indtil de dansende stjerner formørkedes af Tech Noir.

Med *Star Wars* i 1977 betalte Hollywood stadig af på den stilistiske gæld til Kubrick, men Ridley Scotts kæmpesucces *Alien* to år senere blev en markant blodtransfusion. Med sin stædige insisteren på, at menneskets fremtid i rummet hverken er særlig pæn eller helsebringende, rummer *Alien* den første smag af Tech Noir, en antydning af nogle nye tendenser, omend med en solid skelen til den traditionelle rumopera.

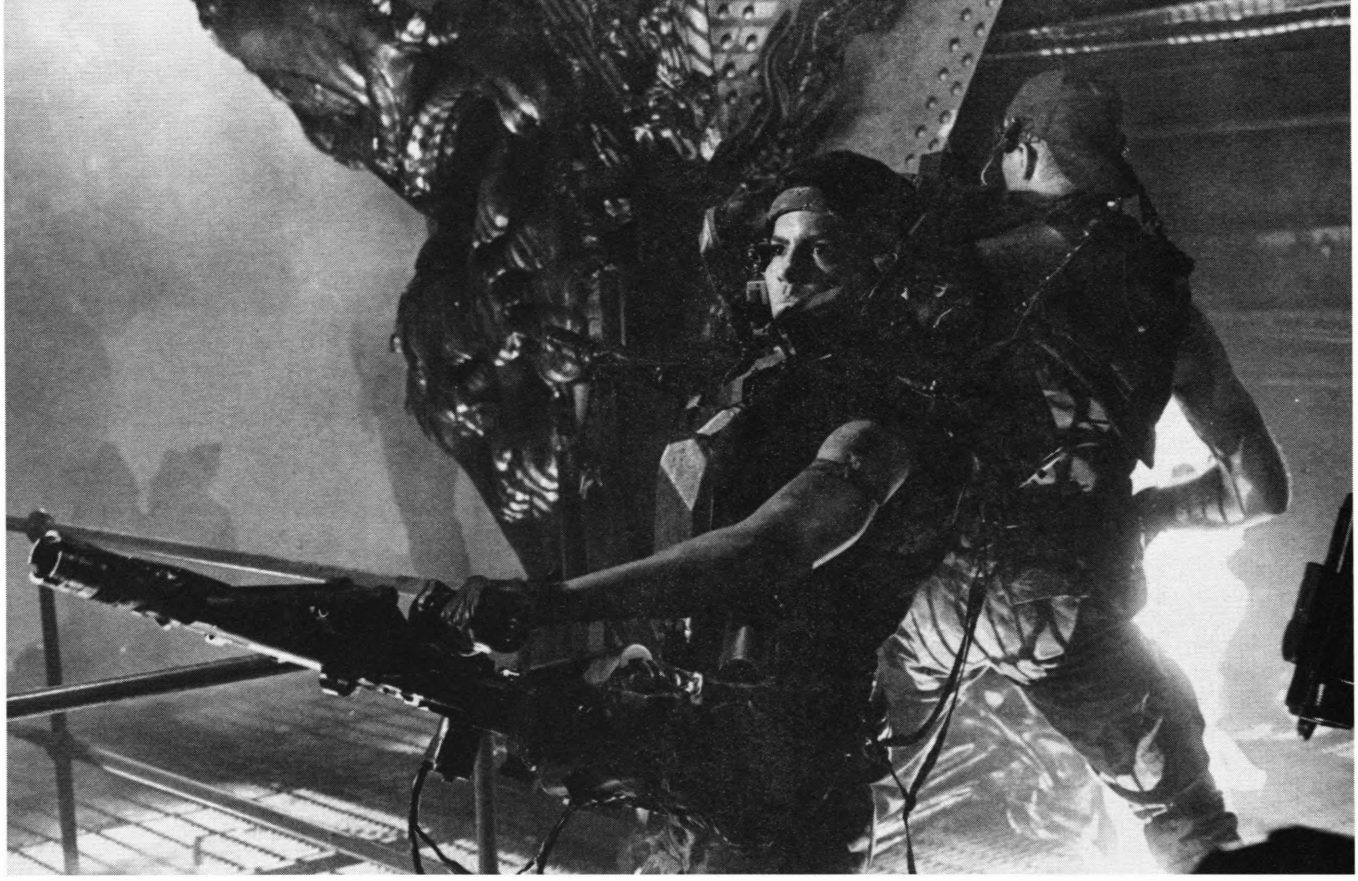
Som rutineret reklamefilmmand forstod Scott så godt som nogen at designe et tidssvarende spektakel, og effektbatteriet var fra starten kørt i stilling, med bidrag fra så skoledannende folk som H.R.Giger, Ron Cobb og Jean Giraud. Spektaklet lignede bare ikke noget, man havde set før: nok foregår *Alien* på fremmede planeter og ombord på fremtidens teknologiske vidunder af et rumskib, og nok er billedrammen fyldt af blinkende lys, computerskærme og alskens avanceret isenkram, men konstant og overalt gennemsyres filmens tekstur af et meget jordnært forfald. Rummet er ikke længere sterilt, pletfrit, det er rustent, forfaldent og fremfor alt befængt. Farvespektret er gået i gråt og rødt, den glatte overflade krakelerer og afslører obskøne væsker, en blanding af olie, blod og slim.

Nu er *Alien* ikke så meget teknologidrøm som seksualsymbolik, tematisk tættere på den kropsfikserede horrorfilm end på traditionel science fiction, men med sin handling henlagt til et pr. konvention uomtvisteligt science fiction-univers placerer filmen sig i den sprække, der altid har skilt de to fantastiske genrer. For horrorgenren fik filmen ingen nævneværdig effekt (kun en stribe mere eller mindre inferiøre efterligninger), men for science fiction betød den et stort visuelt skridt hen mod Tech Noir. Spektaklet var i orden, på samme tid mørkt og storslået. Nu manglede især en mere udviklet tematik – et manuskript som var til mere end populærfreudianske gys i et banebrydende finish.

Noget af det der blev fremhævet ved *Alien*'s premiere var filmens realisme – jamen, rummændene er jo rigtige mennesker med problemer som os andre! Netop her har filmen fanget et væsentligt kendetegn ved Tech Noir, nemlig en hverdagsrealisme som, når den fungerer, giver den fiktive fremtid en faretruende nærhed. Ikke bare fordi massepublikummet bedre kan identificere sig med svedende kværulanter end med kliniske, følelseskolde astronauter, men i lige så høj grad fordi scenerierne i tone og tekstur er så genkendelige.

Når Tech Noir senere, med film som *Blade Runner* og *Terminator*, bliver mere veldefineret, er det end ikke nødvendigt at henlægge skuepladsen til det ydre rum. Nu er det Jorden, det drejer sig om. En Jord som via teknologien er blevet både spektakulær og rædselsvækkende – godt eksemplificeret ved *Blade Runner*: Los Angeles er praktisk talt lige rundt om hjørnet, år 2019 er ikke særlig langt fra imorgen, og den civilisation der beskrives kan være nok så fantastisk at se på - den er bare også umiskendeligt menneskeskabt. Ingen aliens her, kun monstre frembragt af en overudviklet, ultramaterialistisk civilisation.

Hvor *Alien* trods sit nyskabende look stadig står i stor gæld til en klassisk science fiction, som er mest interesseret i hvilke rædsler der findes 'derude', dér følger *Blade Runner* det mørke spektakel tematisk til dørs. Hvis fremtiden er en helvedesvision, skyldes det mennesket og ikke ondsindede gummimonstre fra fjerne galakser – *Blade Runner* er i al sin kuldslåede, regnvåde high tech-glans



blot en nytolkning af den Prometheus-myte, der siden Shelleys Frankenstein har været en af den fantastiske genres tematiske grundsten. At Tech Noir basalt trækker på Prometheus-myten ligger i betegnelsen: det er teknologien, menneskets uansvarlige leg med stærke kræfter, som går i sort og vender sig mod sin skaber (helt bogstaveligt i *Blade Runner*, hvor replikanten Batty møder sin 'fader' og dræber ham).

I *Blade Runner* er de mystiske træk meget udtalte, fra filmens generelle tone af dyster højtidelighed til valget af skuespillere (særligt Rutger Hauer som den gudelignende Batty), og filmen var ikke nogen umiddelbar kassesucces. Ikke desto mindre deler flere af 80ernes største genresucceser dens overordnede tematik, omend med lidt mere smag af B-film, lidt mere kommerciel kynisme.

Australiens *Mad Max 2* (1982) er stilistisk en af årtiets mest indflydelsesrige science fiction-film. I modsætning til *Blade Runner* er her slet ikke nogen civilisation. En altopslugende krig (ikke nødvendigvis en atomkrig, som det ellers er den udbredte opfattelse) har lagt verden øde, forvandlet den til en gold ørken hærget af stridende stammer. Denne verden er langt fra high tech. Tværtimod er den teknologi, der engang var, reduceret til det mest simple skelet: biler og våben – og den eneste gangbare valuta er karakteristisk nok benzin og ammunition. Det er da heller ikke som højteknologisk mareridt at *Mad Max 2* har haft sin betydning for Tech Noir – filmen er mest af alt en postapokalyptisk western – men dens beskrivelse af en fremtidsverden, der er flikket sammen af helt dagligdags ting, bragte denne fremtid tættere på, end man før havde set. Filmen rummer intet futuristisk maskineri, som kan tillade tilskueren at sige at 'det er jo bare fantasi', kun et rodsammen af stilcitater fra en alt for velkendt nutid. Ser man bort fra den sædvanlige horde af obskure efterligninger, er John Carpenters *Escape From New York* den eneste større science fictionfilm, der direkte har forsøgt at genskabe *Mad Max 2*'s lossepladsmiljø (her blot omplantet til Manhatten), men tendensen til at lade fremtidens mareridt have tydelige rødder i nuet er blevet hængende.

James Camerons superhit *Terminator* sparkede denne point hårdt og solidt i mål: med den drevne B-films enkelthed lader filmen Arnold Schwarzeneggers næsten uovervindelige dræbermaskine *være* fremtiden – hvis det lykkes for heltene at standse Arnold, sætter de en stopper for en uhyggelig fremtid, hvis ikke, så vil maskinerne om føje år have udslettet hele menneskeheden. I *Terminator* er den truende teknologi ikke længere en abstrakt størrelse. Kampen står mellem de gode mennesker og de onde maskiner, der er blevet så avancerede, at de kan tænke selv og følgelig har erklæret deres skabere krig! Såvel i nutidssom i fremtidssekvenserne er filmen mættet med teknologi. Oprørernes kamp mod fremtidens løbske maskiner afspejles igen og igen i nutiden: våbenhandleren skydes med et af sine egne våben; heltindens kammerat dør fordi hendes walkman forhindrer hende i at høre Arnold; Arnold lokker heltinden i en fælde vha. en telefonsvarer. Som den stilsikre B-filmpastiche den er, udtrykker *Terminator* mere direkte end nogen tidligere film Tech Noirs grundlæggende tematisering af menneske/maskine-skismaet, og filmen er da også den første gennemførte Tech Noir – en teknologisk dystopi, perfekt balancerende mellem fantasi og hverdagsrealisme, galopperende fantasmer og eksistentiel kommentar.

Cameron fulgte succesen op med *Aliens*, mere af samme skuffe, men med det ydre rum som kulisse; og de følgende år gav også Schwarzenegger lejlighed til at muntre sig med teknologien: i kamp mod et betændt fremtidssystem i *The Running Man*; som cigartyggende lejesoldat i clinch med et morderisk rummonster i *Predator*; og som våbenekspert i den nutidige, men uhyre teknologifikserede *Commando*.

Aliens – og Arnold i Terminator.

Cyberpunk Robocop

Den konflikt, der opstår når menneske og teknologi mødes, er på ingen måde ny, den kan dateres tilbage til industrialiseringen. Den er så aktuel som nogensinde i computerens tidsalder, men det kan alligevel synes for nemt at blive ved med at tale om 'mennesket mod maskinen' (som i *2001*) – og dette antydes også af flere af de nævnte film: i *Alien* afsløres et besætningsmedlem som robot; i *Blade Runner* kan kun en ekspert se forskel på et menneske og en replikant (og det mere end antydes, at også vor helt er en replikant, designet til at opspore og udrydde sine artsfæller!); *Terminator*'s heltinde vinder i sidste ende vha. en kompliceret industrirobot (tilsvarende i *Aliens*), og Arnold er nok syntetisk, men indkapslet i kød og blod ('they even have bad breath'), han er en 'cyborg'.

Men hvor disse film mere antyder end udpinder, sker der noget i slutningen af 1987. Dette noget hedder *Robocop*; et projekt som i en årrække har sejlet rundt i Hollywood, afvist af indtil flere selvrespekterende instruktører og tilsyneladende dømt til evig glemsel, indtil den i amerikansk sammenhæng ret ukendte hollænder Paul Verhoeven slår kløerne i det. Hvad der udadtil, i lancering og referat, lyder som endnu et trivielt, tegneserieagtigt dusinprodukt – robotstrømer bekæmper kriminaliteten i en nær fremtid – er i virkeligheden science fiction-filmens første kig ind i 90erne. Historien om betjenten Murphy, der skydes i småstykker (ja, faktisk!) af sadistiske forbrydere, for at genopstå som en programmeret robot med en rest menneskelighed, som kæmper for at komme op til overfladen, sparker Tech Noir ind i et nyt årti. Væk er den sidste vaklende usikkerhed i spillet mellem menneske og teknologi. I *Robocop* er symbiosen total. Teknologien repræsenterer ikke længere Det Andet – hvordan skal vi ellers kunne identificere os med en helt, som er et halvt ansigt i et helt ton stål? – den er en integreret del af den menneskelige bevidsthed. Verhoevens pointe er, at mennesket manipulerer og kan manipuleres akkurat lige så let som teknologien, det er bare et spørgsmål om så at sige at trykke på den rigtige knap. *Robocop*'s USA er en verden af økonomi. Fra det multinationale selskab Omni Consumer Products, der har overtaget politiet og som skaber Robocop, til de snotnæsede forbrydere, der hjælper cheferne i deres interne, blodige magtkamp, er alt styret af kapital – hvadenten der er tale om magt, penge, sex, narko eller våben. I et samfund, hvor hvadsomhelst er en potentiel vare, har enhver sin pris. Eller med filmens egne ord: 'I'll buy that for a dollar!'.

For litterært orienterede science fiction-fans må *Robocop* have været ikke så lidt af en lækkerbidsken. Filmen er i hvert fald det tætteste, man endnu er kommet på en visualisering af den særlige cyberpunk-genre, der siden midten af 80erne har vist sig at være en af genrens mest radikale nyskabelser. Anført af folk som William Gibson og Bruce Sterling har cyberpunk-forfatterne skabt en gråsort men genkendelig fremtidsvision, hvor massemedier og multinationale selskaber styrer alt, hvor verden eksisterer både som håndgribelig virkelighed og som et kolossalt computernetværk, og hvor den herskende tro hedder ultramaterialisme. Og navnlig en vision hvor mennesket er gået i ét med teknologien.

Endnu mere cyperpunk kunne vi have fået at se i efterfølgeren fra 1990, *Robocop 2*. Men nej. Ed Neumeier og Michael Miner, hjernerne bag etterens manuskript, nåede at lave et groft udkast til toeren – meget sigende kaldt 'Robocop 2: The Corporate Wars', med handlingen rykket endnu 25 år frem i tiden, og med Robo skudt i smadder og genopstået i et gigantisk computersystem – for blot at se projektet taget ud af deres hænder. I stedet gik opgaven til Frank Miller, kultfigur i tegneserieverdenen bl.a. gennem sin Batman-fortolkning The Dark Knight Returns. Og det er der faktisk kommet en rigtig dårlig film ud af: et par interessante ideer (om Robos identitet og menneskelighed) kæmper forgæves mod et hav af actionalmindeligheder, tommetykke klicheer og en bombastisk men flad instruktion (af Irvin Kershner), totalt blottet for vid og elegance. Skylden er næppe Millers, han kan når han vil. Det, der især savnes, er Verhoevens på en gang strømlinede og excentriske behandling af mediet, den fint afstemte blanding af kommerciel tæft og kynisk humor, der gør *Robocop* til en af 80ernes få ægte subversive underholdningsfilm – på samme tid fantasifuldt spektakel, smertelig genkendelighed og knivskarp satire.

Sidste udkald

Hvis man kan takke Verhoevens fravær for, at *Robocop 2* ikke er blevet det science fiction-hovedværk, den kunne have været, så er det til gengæld samme Verhoeven, der bærer en stor del af skylden for, at årets allerstørste knald i det hele taget er blevet en realitet.

Knaldet hedder *Total Recall* (fordansket til *Sidste Udkald*) – en buldrende gigant af en film, som formelig har skovlet penge til sig verden over siden USA-premieren den 15. juni – og projektet har angiveligt spøgt i Hollywood i mere end 15 år. Forlægget er en novelle af science fiction-guruen Philip K. Dick, We Can Remember It For You Wholesale (på dansk Vi Husker Det For Dem Engros, trykt i antologien Impuls 1), manden bag *Blade Runner* og en af de mest indflydelsesrige science fiction-forfattere, bl.a. for cyberpunk-bevægelsen. Fra Ron Shusett i midten af 70erne tog novellen til sit hjerte, har hans manuskript været gennem et utal af omskrivninger og passeret et hav af produ-

Arnold i Sidste udkald.

center. Instruktører som Bruce Beresford, David Cronenberg og Lewis Teague, stjerner som Richard Dreyfuss og Patrick Swayze har været inde i billedet og ude igen, og projektet har flere gange været tæt på at sove stille ind. Det vil sige, indtil en vis Arnold Schwarzenegger spillede med sine velvoksne, økonomiske muskler og fik de uafhængige producenter Carolco til at spytte i kassen.

Det siger en hel del om Schwarzeneggers magt i dagens Hollywood, at han kan få stablet et så åbenbart problematisk projekt på benene, og endnu mere at han tilmed selv kan vælge sin instruktør – for det var ham, der insisterede på at få Verhoeven til at styre slaget. Når man desuden tager i betragtning, at filmen er en af historiens dyreste, med et budget på mere end 70 mill. dollars, står det klart at dette muskelbundt ikke bare kan affejes med en hånlig latter.

Det samme gælder Verhoeven: med kun en enkelt rigtig Hollywood-produktion bag sig (hans engelsksprogede debut *Flesh + Blood* var, trods amerikansk finansiering, optaget i Europa) kræver det sin mand at kunne overskue et så kolossalt projekt, endsige at kunne få lov at prøve. Filmen tog ti måneder at optage på ti soundstages i Mexico Citys Churubusco-studier, den rummer flere special effects end nogen film før den, og den er definitivt et af de største spektakler nogen genre har leveret.

Når man læser Dicks novelle, er det ikke ligefrem de mest storslåede syner, der møder en: Douglas Quail er en lille grå kontormand, som drømmer om Mars. Han opsøger firmaet Rekall Inc., som tilbyder ham en kunstig erindring om et liv som hemmelig agent på den røde planet – men det viser sig at han i virkeligheden *er* hemmelig agent fra Mars, eller er det også en kunstig erindring...? Dick skræller lag efter lag af Quails – og læserens – virkelighedsopfattelse, men hele historien foregår på Jorden, på kedelige kontorer og inde i Quails hjerne. Derimod tager Dan O'Bannons og Ron Shusetts manuskript til *Total Recall* skridtet fuldt ud. Kommercielt velgearet til Arnold Schwarzeneggers image forvandler det den uanselige Quail til den anderledes solide, men lige så usikre og drømmende bygningsarbejder Doug Quaid og lader ham rejse til Mars, hvor special effects-folkene til den store guldmedalje har kreeret svimlende kulisser og sære skabninger.

Som gigantspektakel ligner *Total Recall* umiddelbart mere *Star Wars* end Tech Noir og Cyberpunk – det er let blot at læne sig tilbage og lade sig opsluge af scenerierne. Men: filmen er ikke Verhoevens (og Dicks) for ingenting. Det rene eskapistiske eventyr undergraves på flere punkter.

For det første er der manuskriptets konstante spil mellem fantasi og virkelighed, subjektiv og objektiv realitet: så snart begrebet kunstig hukommelse introduceres, er det umuligt at vide, hvor teknologien ender og virkeligheden begynder (meget lig Cronenbergs *Videodrome*). Flere gange trækkes det narrative tæppe væk under tilskueren, og til slut, efter den lidt hule deus-ex-machina-redning, kan man stadig høre Rekall-folkenes forsikring til Quaid om, at han vil komme til at 'redde planeten, give de onde bank og få drømmepigen'. Denne usikkerhed er et af Dicks varemærker (jvf. *Blade Runner*), men Verhoeven giver den en personlig vinkel. For ham lægger Quaids situation sig tæt op ad psykosen, mest udtalt i den første tredjedel af filmen nede på Jorden. Her falder Quaids verdensbillede pludselig sammen; hans kone og bedste ven forsøger at dræbe ham, bag hvert hjørne gemmer sig en fjende, og hans identitetsfølelse undermineres komplet. Verhoeven var selv på grænsen til psykose, da han var omkring 20 år gammel, og de fleste af hans film rummer en psykotisk understrøm, befolket som de er af personer i evig konflikt med deres indre dæmoner, hvadenten de er helte eller skurke.

Et andet typisk Verhoeven-træk, som er med til at ruske tilskueren ud af den eskapistiske døs, er volden. Som i *Robocop* brydes den glatte, futuristiske overflade ustandselig af eksplosioner af knusende, irrationel ultravold – en mand skydes til en blodig las og bruges som kasteskyts; Arnold banker en jernstang tværs gennem hovedet på en af skurkene og kan til slut triumferende smide underskurkens afrevne arme i hovedet på ham. *Total Recall* er fremfor noget en Schwarzenegger- actionfilm, og volden er både uundgåelig og højst profitabel, men i Verhoevens instruktion er den andet og mere end ren koreografi. I udførelse og effekt hører den ikke så meget hjemme hos Bruce Willis og Sylvester Stallone som hos David Lynch – den giver filmen en tone af gennemlevet perversitet. Og hermed bliver *Total Recall*'s Tech, trods sin velpolerede overflade, alligevel Noir. Der er noget der kradser.

Sin excentricitet og tematiske dybde til trods, er *Total Recall* dog stadig en rendyrket mainstream-film, og det er da også meningen med den. Det der sælges er først og fremmest synet af Store Arnold, der giver skurkene ølbank, ledsaget af hans patenterede one-liners ('screw you' til manden, der bliver spiddet på en heavy duty industriboremaskine). Den vil sikkert ikke efterlade noget mærke i Den Store Kunst, men den beviser at underholdningsfilmen sagtens kan rumme en hjerne eller to uden at sætte sit publikumstække over styr. Og det er vel netop her, at den moderne science fiction-film har sin særlige styrke, som visionær underholdning.

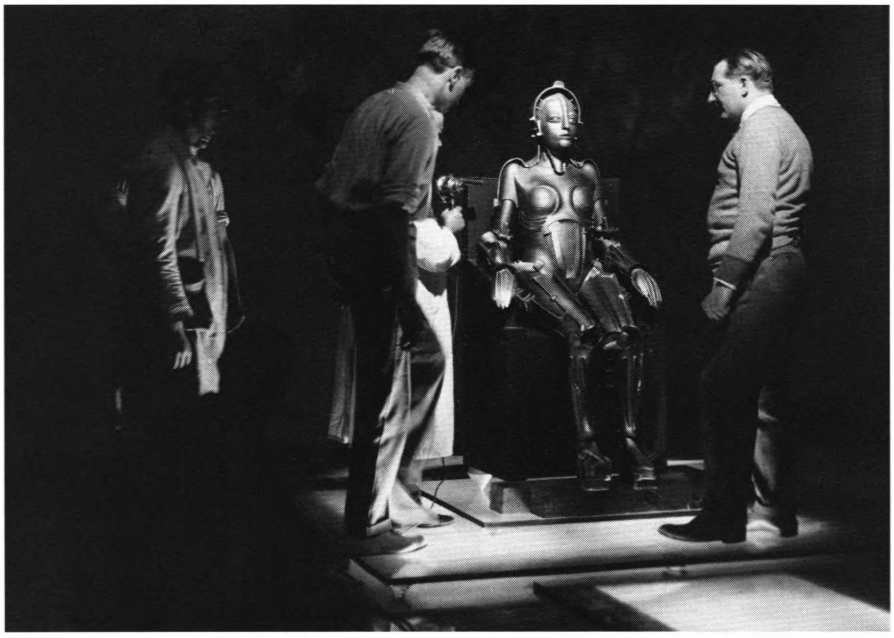
Hollywood kan nu godte sig over, at spektaklet stadig kan betale sig. Philip K. Dick kan ligge roligere i sin grav, lidt tættere på den udbredte anerkendelse han ikke helt nåede i levende live. Og så kan man muntre sig med ironien i, at 90ernes første væsentlige amerikanske science fiction-film er blevet realiseret af en hollandsk matematikprofessor og en østrigsk body-builder!

Fra Langs testamente

af Ib Monty

Den 5. december 1990 var det 100 år siden, Fritz Lang blev født i Wien. Han døde den 2. august 1976 i Beverly Hills, og hans karriere var delt mellem tysk og amerikansk film. Han debuterede som instruktør i 1919 med Halbblut, *forlod Tyskland efter at have lavet* Dr. Mabuses Testamente *i 1933, og blev amerikansk statsborger i 1935. Han lavede sin sidste amerikanske film i 1956 og afsluttede sin karriere i Tyskland med* Die Tausend Augen des Dr. Mabuse *i 1960.*

Det er skik og brug at inddele Langs karriere i tre dele: den første tyske periode, den amerikanske og den sidste tyske. Og kritikere forlyster sig med at skændes om, i hvilken periode, han var bedst. Meget få argumenterer for den sidste periode, men nogle, deriblandt Robin Wood har fornuftigt foreslået, at man anskuer Langs produktion som et hele, baseret på karakteristiske tematiske og visuelle motiver.



I de 10 år fra debuten i 1919 indtil stumfilmens ophør lavede Lang 13 film i Tyskland, heraf de 4 i to dele. Et af hans hovedværker var *Metropolis* fra 1926, i det hele taget et centralt værk i 20ernes tyske filmkunst. Mindre på grund af den enfoldige og naive utopiske historie, der er hamper, end på grund af den monumentale, maleriske form, hvori indgår lige dele ekspressionisme og konstruktivisme. I filmen er menneskene reducerede til elementer i geometriske mønstre, arrangerede i kile- eller cirkelformen. Det er den visuelle stilisering, massernes mekaniske bevægelsesmønstre, der gør indtryk i filmen. Og et kunstværk i sig selv var den robot, der blev skabt til at styre masserne. På dette stemningsfulde billede ses Lang med robotten. *Metropolis* har de sidste 20 år været under permanent restaurering hos de tyske filmarkiver. Og i München arbejder Enno Patalas med tålmod på at få skabt en kopi så tæt på originalens 153 minutter som muligt. I 1984 genudsendtes den i biograferne i en maltrakteret version på 83 minutter med musik af Giorgio Moroder.

I en pause under optagelserne af *Metropolis* slapper Lang af ved at slå på tromme, med filmens kvindelige hovedkraft, Brigitte Helm, akkompagnerer på saxofon. Den anonyme klaverspillende dame tilhører formentlig det ensemble, som har leveret stemningsmusik under optagelserne. Violinisten holder pause.

Inden Lang forlod Tyskland efter at nazisterne havde taget magten, lavede han to tonefilm, der begge er blevet klassikere. Og som begge i fuldt udfoldet form fremlægger to hovedtemaer i Langs produktion. Det jagede menneske og den magtbesatte galning. *M* står for morder og det er kort og præcist. Det er undertitlen på Langs film også. *En by søger en morder* lyder den, og det er hvad filmen handler om, hverken mere eller mindre. Senere tiders analyserende forsøg på at læse varsler om nazismen ind i filmen, er overfortolkninger. Og der er ingen grund til at overfortolke Langs film, der i sig selv er et fuldendt værk, en psykologisk-kriminalistisk thriller, komponeret med suveræn beherskelse. Thea von Harbous manuskript er inspireret af virkeligheden. Den psykopatiske barnemorder jages af to af samfundets autoritære organisationer, politiet og underverdenen. For Peter Lorre blev filmen det store gennembrud, men låste ham samtidig fast i et rollefag, der blev en spændetrøje for ham.

Dr. Mabuse er prototypen på den gale videnskabsmand, der har hærget og stadig hærger inden for spændingsfilmen lige siden Fritz Lang lavede sin film efter et manuskript af Thea von Harbou. Filmens tre hovedpersoner er Dr. Mabuse, professor Baum og politiinspektør Lohmann, der repræsenterer magten i forskellige afskygninger. Man kan stille spørgsmålene: Hvordan har de fået magten og hvad bruger de den til? Er de onde eller er de gode? Og går filmen ind for et demokratisk samfund eller står valget mellem et godt diktatur eller et ondt diktatur. Således har man spurgt i forbindelse med filmen. Efter at den var færdig kom Hitler til magten, og hans propagandaminister Goebbels forbød filmen. Samtidig tilbød Goebbels Lang en høj position i det tredie riges filmverden. Men Lang betakkede sig. Han forlod Tyskland for at blive demokrat i USA. Hans kone, Thea von Harbou blev i Tyskland for at blive nazist.

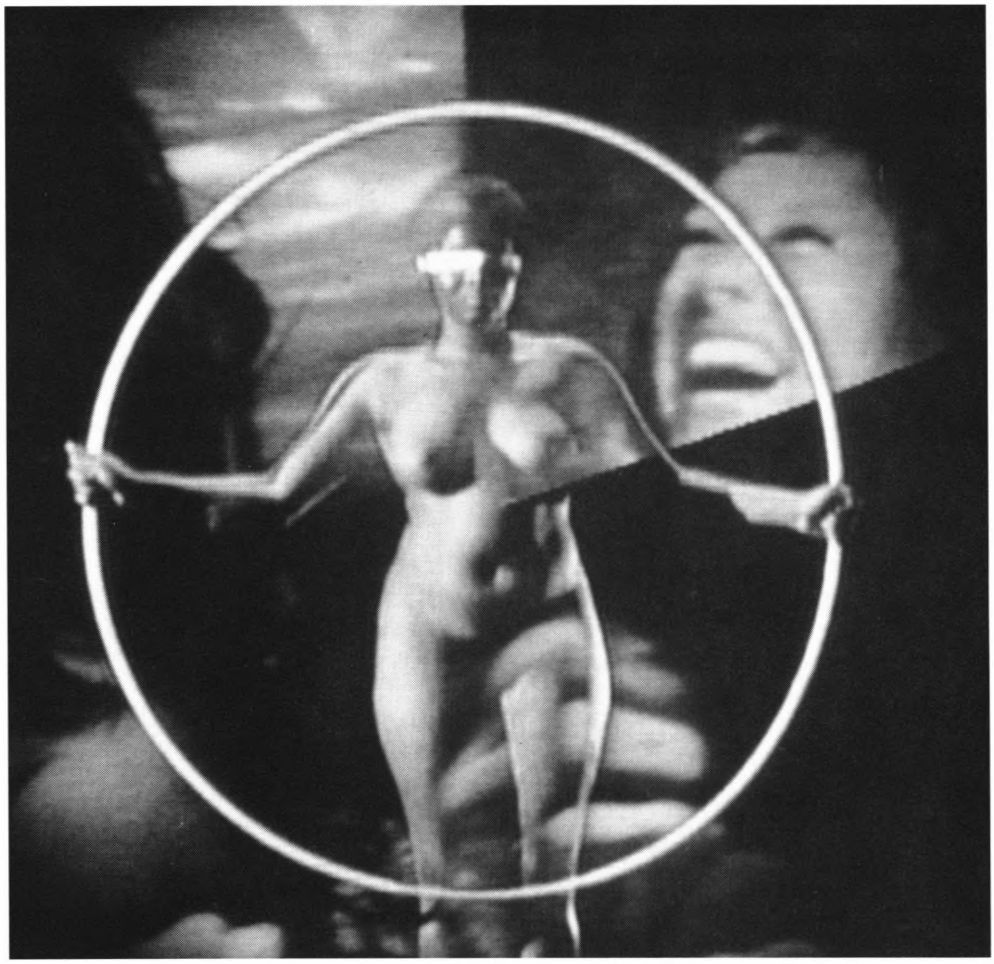
'Det jagede menneske er Fritz Langs gennemgående hovedperson', skrev Theodor Christensen i museets indledning til *Du lever kun een Gang* i 1953 og han fortsatte: 'Fritz Lang blev selv jaget. Han kom som flygtning til USA, fordrevet af nazismen på grund af race og overbevisning. Sjældent har en flygtning så hurtigt og

stærkt gjort sig gældende og forbløffet sine værtsfolk med en kunst, der fortalte dem sandheder om deres eget land, sandheder, der længe havde været overset'. *Du lever kun een Gang* var Langs anden amerikanske film og den var fra 1937 (Den første var *Fury* fra året før). På dette photo de travail ses Fritz Lang sammen med fotografen Leon Shamroy under en optagelse med Henry Fonda, der spillede den løsladte fange, der mistænkes og jages for et røveri og mord og Sylvia Sidney, der spillede hans pige.

Sylvia Sidney vil altid blive husket i forbindelse med Fritz Langs tre første amerikanske film, hvori hun spillede den kvindelige hovedrolle. I *You and Me* (på dansk *Løsladt paa Prøve*) var hendes medspiller George Raft, den evige gangster. Og de spiller et par tidligere straffede, der gifter sig. Lang havde udtænkt filmen som et lærestykke i den brecht'ske maner og den havde sange af Kurt Weill. Men han fandt, at den var en fiasko. De førende danske kritikere var af en anden mening ved premieren herhjemme i 1938. Både Frederik Schyberg og Svend Kragh-Jacobsen fandt, at den burde opfattes som et eventyr. Kragh-Jacobsen mente, at den ikke var let tilgængelig. Og skønt Schyberg ikke mente, at den hørte til Langs bedste præstationer fandt han, at 'den bekræfter Indtrykket af ham som en af de bedste Instruktører'. Billedet viser en optagelse af Sylvia Sidney, mens George Raft ser på, Lang instruerer fra gulvhøjde og Charles Lang, som ikke er i familie med Fritz, er bag kameraet.

The Big Heat (*Jeg er loven*) er en af de film fra hans ældre dage, som mange Fritz Lang-fans sætter højt, selvom den i sin tid blev betragtet som en lille film. I Sight and Sound skrev Lindsay Anderson i juli 1954, at 'det er en udmærket god thriller, hvis kvalitet hviler på netop de værdier, som Langs film fra de senere år desværre har savnet, spændstighed og fart, sikre intentioner, intelligens og en gedigen stil. Situationen er klassisk, korstogsridderen uden indbildte bagtanker imod overklasseafpresseren, der manøvrerer sine lejede banditter i og uden for politiet fra sit velbevogtede hus i byens fashionable kvarter'. Glenn Ford er en politimand, der forlader politiet for at føre sin egen krig mod ondskaben. Han identificerer sig med loven, men afsløre mørkere sider af sin natur, og efter at hans nidkærhed har kostet hans kone livet, kommer han længere og længere ud på farligt territorium, hvor moralen begynder at skride. En væsentlig årsag til at holde af filmen er Gloria Grahame som optræder i en af sine første store roller, som gangsterdulle.

Mod fuldmånen er selv hvide fugle sorte



Om Peter Greenaways kortfilm og videoproduktioner

af Susanne Fabricius

At skrive om Peter Greenaway indeholder et faremoment – nemlig faren for at blive til grin, en risiko, som også er forbundet med andet analyse- og fortolkningsarbejde, men som er overhængende i forbindelse med Greenaway. Han er en af de få kunstnere, der har tilladt sig at levere en grundig analyse af et af sine egne værker, *Drowning by Numbers*, over hvilken han selv har skrevet en omhyggelig 'Kommentar i ethundrede afsnit', og lavet en video, hvor han selv – superimposeret over billederne - fortæller om filmen som en gnækkende, bedrevidende overpædagog. Beredvilligt røber han alle sine produktionshemmeligheder, sine teorier, idéer og billedkunstneriske referencer. Både video og bog hedder *Fear of Drowning*, og det kan være svært at afgøre, om de er supplementer til spillefilmen eller selvstændige 'kunstværker'. For kommentaren har Greenaway i flere af sine film udviklet til en særlig kunstart – en speciel type absurd vrøvlelogisk lyrik – og kommentatoren er en fast genkommende skikkelse, der tilsyneladende taler med Guds røst eller fornuftens stemme, men i virkeligheden med BBC-speakeren Colin Cantiles.

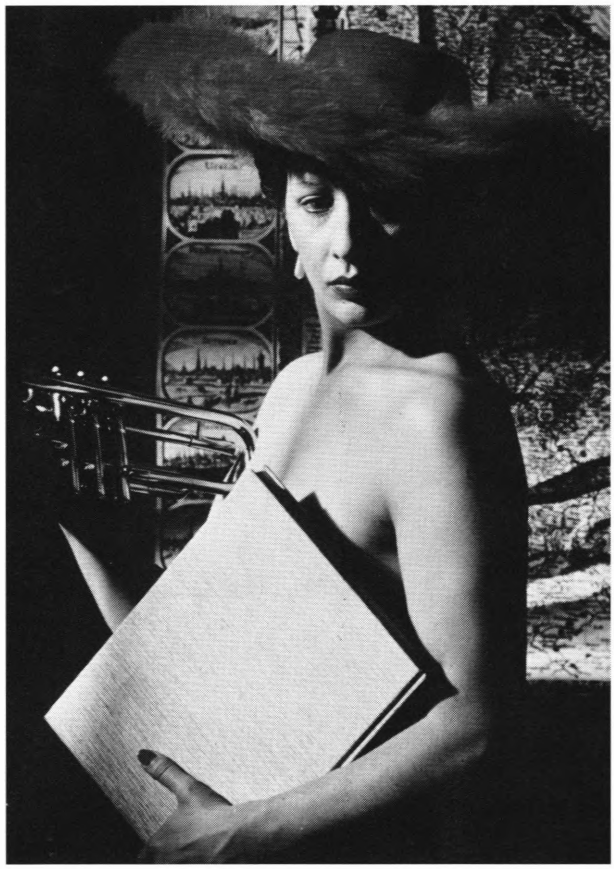
Men trods alt er det den eneste af sine film, Greenaway har gennemanalyseret på denne måde, og de andre må jo levne arbejde for den fiffige lille filmkritiker og/eller den overlegne tekst- , billed- og psykoanalytiker. Den sidste især, for Greenaways univers er i sandhed betændt for ikke at sige råddent. Men nej - også her er den skarpsindige sat ud af spillet på forhånd, fordi Greenaways film så at sige analyserer sig selv eller snarere - lader analysen løbe parallelt med emnet, stoffet i selve filmen. Stoffet/historien og analysen er blevet til i

en og samme konciperingsproces. Med Greenaways film gælder det om at lukke øjnene op og slå ørerne ud, så får man analysen serveret, og analytikerens arbejde bliver reduceret til beskrivelse, hvilket også kan være nyttigt, fordi de færreste tilskueres (og filmkritikeres) kulturelle referencerammer og opfattelsesevne slår til i forbindelse med det greenawayske tempo og dannelsesniveau.

Herved bliver analytikeren, beskriveren, til en kommentator, til en af de talende fodnoter, som han bruger på lydsiden i mange af sine film og med uhyre komisk effekt også på billedsiden i sin TV-serie *A TV-Dante*. Peter Greenaway har gjort kritikerens opgave umulig på forhånd, dels ved selv at levere analysen, dels ved at tildele hende pedantens rolle. Men på en helt igennem indforstået måde, fordi han gennem hele sin produktion selv sværger til pedanteriet, til (pseudo)videnskabelige metoder inden for visse natur- og lægevidenskaber, kultur- og kunsthistorie. Efter en årrække som filmklipper på The Central Office of Information bekender han sig til statistiske og andre positivistiske fremgangsmåder. Så godt som alle hans kortfilm, videoproduktioner og spillefilm er bygget op over forskellige alfabetiseringsprincipper, nummereringsformer eller andre målemetoder, paradigmer, bøjningsmønstre, på systematiske brud på systematikkerne. I stedet for at lade sig manipulere af koder med fastlagt betydning, manipulerer han selv koderne og skaber sin egen kombinatorik af adskilte og kontradiktoriske elementer. Musikken deltager i tælle- og registreringsarbejdet; Michael Nymans minimalistisk-monotone rytmer terper oplysningerne ind i taktfast takt med klipperytmen eller bevægelserne i billederne.

I oktober havde de energiske folk bag Videogalleriet og biografen Græshoppen i Huset i København arrangeret en kavalkade over Greenaways produktion, som gik videre til Århus og Odense. Kavalkaden omfattede de fleste af hans kortfilm, alle hans videoer og spillefilm og et udsnit af hans billedkunst. Ydermere var der udgivet et velredigeret katalog, og i København blev der holdt to glimrende foredrag med gode diskussioner. Det var et forbilledligt arrangement. Den slags må vi have mere af.

Kavalkaden omfattede to spillefilm, *Z.O.O.* (1986) og *The Belly of an Architect* (1987), som ikke har været vist i Danmark før – *Z.O.O.* dog under en britisk filmuge for nogle år siden i Grand. De gør hver for sig krav på deres egen beskrivelse, og man kan jo håbe, at en dansk filmimportør, tilskyndet af den succes, som både *Kokken, tyven, hans kone og hendes elsker* (1989) og hele Greenaway-kavalkaden har haft, tager dem hjem. I det hele taget vil jeg lade spillefilmene glide lidt i baggrunden, ligesom jeg vil undlade at træde ind i den mest påfaldende del af fodnoterollen og påpege hans billedkunstneriske lån; det er gjort tilstrækkeligt af ham selv og andre. I stedet vil jeg ud fra de hidtil usete kortfilm og videoer forsøge at beskrive de betydningsmønstre, som Peter Greenaway selv bygger op, velvidende, at jeg med den tid og plads, der er til rådighed, kun kan antyde nogle sammenhænge.



Z.O.O. og t.v. A TV-Dante.

Greenaways metode, referencerne til billedkunst og andet kulturelt arvegods, er udbredt i 'postmodernistisk' kunst. Men både i kraft af arten af hans referencer og i hans system af selvreferencer ligner han Karen Blixen, som selv var dygtig til at male billeder – i ord. Nogle af Greenaways referencer kunne være til hende, og hvis de ikke er det, kunne man – hvis han var født 20 år senere – i hans egen ånd tage ham for en reinkarnation af hende. Som gammel Karen Blixen-fan blev alle andre aktiviteter for mit vedkommende sat til side i to weekender for at dyrke den nære tiltrækning, som Greenaways film har øvet på mig siden Danmarkspremieren på den første spillefilm, *Tegnerens kontrakt*, i 1983, hvor jeg straks så Karen Blixens metode omsat til film.

Akkuratessens magi

Hvad er det for en fascination, der udgår fra dette pertentlige, omstændeligt kværnende univers? Formentlig den samme, som får folk til at spille skak og løse kryds og tværs – gådernes og logikkens hypnose. Forfatterinden af denne artikel, der altid har skyet spil, pedanteri og forsøg på at legitimere de humanistiske fag ved diverse tiltag i positivistisk retning, må undre sig over, at hun også er underlagt magien og erkende, at der selv i den mest systemsky slumrer et tælleapparat. Hvilket barn har ikke opbygget hemmelige systemer og koder med skjulte betydninger og konsekvenser? Hvem har ikke i perioder undgået at træde på stregerne mellem fliserne eller netop trådt på dem eller trådt på hveranden? Hvem har ikke samlet fjer, sten og strandskaller og sorteret dem i grupper? I *Drowning by Numbers*, den hidtidige kulmination på Greenaways systematiseringsmani, samler en af personerne, drengen Smut, dyrelig efter et sindrigt mønster. Hvormange børn har ikke oprettet dyrekirkegårde?

Samle-, tælle- og ordensmanien er et forsøg på at ophæve tilværelsens karakter af kaos, meningsløshed og absurditet, kulminerende i døden. Tilfældet er i sin tilfældighed truende for fornuft og rimelighed, og i statistikken og katagoriseringen kan man ophæve denne trussel. De fleste af menneskehedens bestræbelser inden for religion, politik, kunst og videnskab går ud på at overvinde døden, og undertiden er disse for-

søg sket på bekostning af andres liv. Alle Greenaways film beskæftiger sig med død og nogle af dem også med vold, drab.

Døden: The Violent Unexpected Event

To film fra begyndelsen af 80erne, *The Falls* (1980) og *Act of God: Lightning* (1981), beretter om folk, der har været tæt på døden. *The Falls* opremser 92 tilfælde af The Violent Unexpected Event – VUE, som har ramt folk, hvis efternavn alle begyndte med F-A-L-L. Og så gås der alfabetisk frem, fra Metoder Fallbur til Appis Fallabus og Standard Fallaby. Alle disse personer har det til fælles, at de efter katastrofen taler et nyt, ukendt sprog, men ikke det samme. En hel del af dem er forresten interesserede i ornitologi. Og sådan bliver det ved i 185 minutter. Den sidste, Anthior Fallwaste, ligger i øvrigt begravet ved siden af et mekanisk fugleskræmsel.

Z.O.O.

Anderledes stringent er *Act of God: Lightning* med sine 25 minutter. En række personer, der har været ramt af lynet, fortæller hver sin lynnedslagshistorie. Det sker blandt andet ud af et telefonrør liggende på et bord. Filmen starter som en gotisk gyser med et kæmpe fingerlyn over en bjergkæde, og med jævne mellemrum ser vi uvejret trække op over engelske landskaber.

Filmen benytter en teknik, som Greenaway har brugt flere steder: at lade teksten til kommentaren stå på lærredet i hånd- eller maskinskreven udgave med rettelser. Hans film er collager på samme måde som en del af hans billedkunst. Andre ingredienser i *Act of God* er opremsningen på løbende undertekster af de operaer og litterære klassikere, hvor lynnedslag forekommer, foredrag om overtro i forbindelse med lynnedslag, forholdsregler mod lynnedslag og om lynnedslagets virkning på den menneskelige organisme. En grundig, alsidig orientering.

I alle Greenaways spillefilm er døden det centrale, mordet i *Tegnerens kontrakt*, (bil)ulykken i *Z.O.O.*, mavekræften i *The Belly of an Architect*, mordet ved drukning i *Downing by Numbers*, volden, det brutale drab og kanibalismen i *Kokken, tyven, hans kone og hendes elsker.* Døden er altid en Violent Unexpected Event.

I de fleste af disse dødshistorier indgår æblet. Allerede den tidlige *H is for House* fra 1973, optaget i idylliske, landlige omgivelser med Greenaways kone og børn som medvirkende, er bygget alfabetisk op: 'A is for apple, B is for butterfly, C is for cat'. De uskyldige børneremser tager en faretruende vending: 'H is for hepatitis, hernia, hysteria'. I et billede af æbler på et kort svirrer fluerne omkring. Forfaldet og forrådnelsen kryber ind i idyllen.

Tegnerens kontrakt foregår under æblehøsten og refererer eksplicit til de to syndefaldsmyter, den kristne om Edens Have og den klassiske, græske om Kore, der blev til dødsrigets dronning, Persefone, da hun tog en bid af det granatæble, Hades bød hende. Kore-Persefone-myten er i øvrigt en af grundformerne i Karen Blixens referencesystem.

I *Z.O.O.* starter de to brødre, Osvald og Olivers undersøgelse af forrådnelsesprocesser med æbler og i *Drowning by Numbers* triller æblerne overalt. Tabet af uskylden, uddrivningen af paradis, førte som bekendt til fortabelsen af det evige liv. Guder blev mennesker, dødelige.

Greenaways element-lære

De mest almindelige dødsmåder hos Greenaway er fald og drukning. Stourley Kracklite i *The Belly of an Architect*, som er meget optaget af Newton og tyngdeloven, dør ikke af sin mavekræft, men kaster sig ud af et vindue, mordene i *Tegnerens kontrakt* og *Drowning by Numbers* sker ved drukning, ligesom alle dødsfaldene i hans seneste opus, videoen *Les morts de la Seine* fra 1989. I hele sit værk er Greenaway optaget af elementlæren, jorden – forrådnelsen, luften - flyvning, fald, vand – svømning, badning, drukning og ild – de utallige bål, tilberedningen i ovn af liget i *Kokken, Tyven...*

Allerede fra 75 – om ikke før – er han i gang med at etablere et betydningssystem omkring luft og vand, parallelt med Karen Blixens ledemotiver, at flyve og at dykke. I den idylliske *Windows* (4 min.), som Greenaway selv betragter som starten på sin filmkarriere, fortælles om 37 mennesker, der blev dræbt ved at falde ud af vinduer, heriblandt ornitologer, faldskærmsudspringere og en person, der troede, at han kunne flyve. Billederne i *Water Wrackets* (12 min.) af stille, flydende, rislende og brusende vand ledsages af fortællingen af Agateers morbide og absurde historie i det tørre tonefald, Greenaways fortællere og kommentatorer benytter. Agateer bygger dæmninger og søer – ikke ulig manden i den lille historie, Livets Veje, i Karen Blixens Den afrikanske Farm.

I 1978, i *A Walk Through H*, med undertitlen The Reincarnation of an Ornithologist – udbygger han flyvetematikken. Kameraet viser 92 kort ophængt i et galleri. De er tegnede af en vis Tulse Luper – med ført hånd af Greenaway – og ligner snarere end kort billeder af labyrinter set i fugleperspektiv. Efterhånden indklippes flere og flere billeder af flyvende fugle, og gradvis går fugle og kort i ét. Fortælleren beretter om en opdagelsesrejse i H og krydrer sin historie med pedantiske oplysninger om afstande mellem byer og med filosofiske betragtninger: 'Måske eksisterer et land kun i sine kort', 'Vandreren skaber landskabet, som han bevæger sig frem'. Den rejsende møder en 'inspector of maces' og passerer den zoologiske have i Amsterdam, hvor han træffer uglepasseren van Hoyten.

Kortene i *A Walk Through H* er ikke – i så udpræget grad som kort plejer – inddelt i kvadrater. Det er til gengæld en

del af billederne i *Vertical Feature: Remake* fra samme år. Den er en rekonstruktion af Tulse Lupers eksperimentalfilm om lodrette linier. I *A Walk Through H* blev han angivet som forfatter til bogen Some Migratory Birds of the Northern Hemisphere. Som bekendt bevæger fugle sig vandret; vandret og lodret danner tilsammen kvadrering. Vandret er flyvningens og svømningens retning; lodret faldets og drukningens.

Rekonstruktionen er foretaget af The Institut of Restoration and Reclamation. Der gives fem forskellige bud på rekonstruktionen – alle over det magiske tal 11, to lodrette linier, det samme forfra og bagfra ligesom kvadratroden af 11, 121. Der tælles med en kvindestemme, en amerikansk mandestemme og med musikken af Michael Nyman, der i de to film fra 78 for første gang optræder som Greenaways partner. Billederne bevæger sig fra fritstående lodrette linier i naturen, græsstrå, træer, telefonpæle til lodrette linier ordnede i hegn og tremmer, fra 'lavere' til 'højere' former, fra det 'naturlige' til det 'kulturlige'.

Med disse fire film, *Windows* og *Water Wrackets* fra 1975 og *A Walk Through H* og *Vertical Feature: Remake* fra 1978, har Greenaway opsat sin elementlære: især vandet og luften, med alt, hvad det associerer til, rammerne for sine billeder: det lodrette og det vandrette og udviklet en personmytologi omkring parret Tulse Luper og van Hoyten, to faderfigurer, som, så vidt jeg kan se, repræsenterer henholdsvis det godes og det ondes princip.

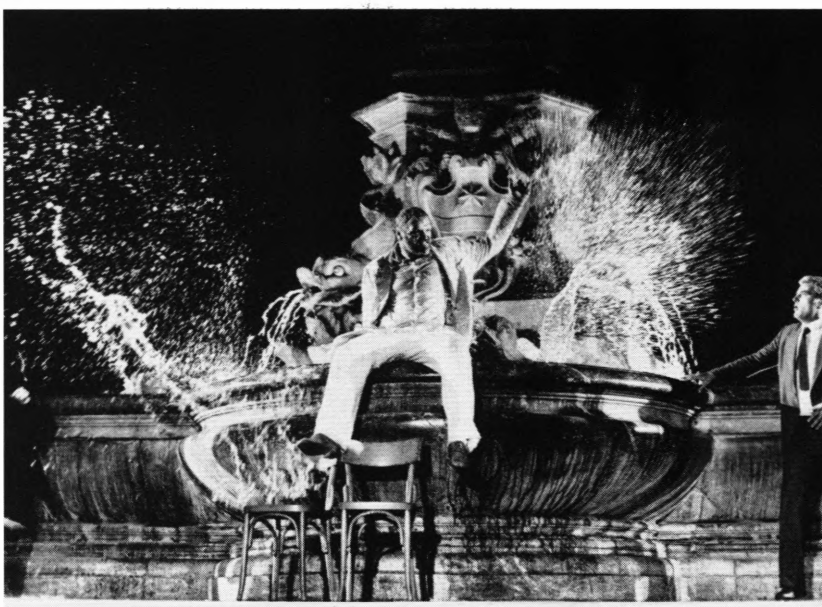
I den senere *The Falls* har mange af personerne en yndlings-Tulse Luper-historie; van Hoyten dukker op i *Tegnerens kontrakt* som den hollandske gartner, der skal omskabe den kunstige geometriske have til en naturpark bl.a. ved hjælp af en kunstig sø, og i Z.O.O., der i øvrigt er optaget i Amsterdams zoologiske have, som den sortklædte ruffer og fremskaffer af dyrelig til brødrenes forrådnelseseksperimenter. Holland har overhovedet karakter af et sagnrige; ud over den legendariske Amsterdam ZOO og van Hoytens truende skikkelse er de fleste af Greenaways billedkunstneriske lån hentet i Holland. Til overflod hedder restauranten i *Kokken, tyven, hans kone og hendes elsker*, som i øvrigt prydes af Frans Hals' maleri Skt. Georgsordenens Officersbanket, 'Le Hollandais'.

I 1978 er Greenaways egen associative kombinatorik af modstridende elementer fra forskellige systemer udarbejdet - ikke som et fast urokkeligt hele, men som noget, der konstant bliver udbygget med andre betydningsstørrelser, globen, kuglen, maven, forædelse og overvægt hos mænd, kønskamp med kvinderne som den retfærdige, men grumme part, frugtbarhed, ufrugtbarhed, graviditet, abort, fødsel – altsammen pegende på hovedtemaet, døden.

'at bo på en ø og ikke være i stand til at flyve'

Omkring 1981, efter *The Falls*, er Greenaway så veletableret, at bestillingsopgaverne melder sig. For sin gamle arbejdsgiver, The Central Office of Information, laver han to portrætter på 15 minutter af modekunstneren Zandra Rhodes og af designkæden The Conrans og dens grundlægger, begge solidt arbejde, der røber Greenaways særpræg, men tårnsglimt, moler, afsendte postkort af den britiske kystlinie og billeder taget af turister, marinbiologer og ornitologer. Vi får at vide, at alle britiske fyrtårne lagt i forlængelse af hinanden ville nå fra Dover til Kingstown, Jamaica, og at de britiske strande kan rumme hele den britiske befolkning, hvis den står op og lader hundene blive hjemme.

Til forskel fra det stillestående kamera, Greenaway ellers foretrækker, flyver og farer det her over kyst og hav og viser billeder af en helt turnersk skønhed. Greenaway gør sig selv til en fugl, 'bird-watching is a compensation for living on an island and not being able to fly'. Ingen brite kan klare sig ret længe uden et glimt af havet.



Belly of an Architect med Brian Dennehy.

også at det er muligt for ham at holde sig i baggrunden, ligesom i *Four American Composers: John Cage; Meredith Monk; Philip Glass; Robert Ashley*, produceret af Channel 4 i 1983. De er hver på 55 minutter og mere interessante end de første to portrætter, formentlig fordi Greenaway har følt sig mere beslægtet med komponisterne end med sine to landsmænd. De er alle fire multikunstnere som ham selv, og i deres formsprog gør de sig nogle af de samme overvejelser som han.

Samme år lavede Greenaway – igen på bestilling af The Central Office of Information – *Beside the Sea* (28 min.), som indgik i en serie, *The Sea in Their Blood*. Her er Greenaway tilbage i sit rette element, vandet. Filmen tager udgangspunkt i det forhold, at ingen brite bor længere end 60 miles fra saltvand. Og så ruller vanvittige, overflødige, statistiske oplysninger taktfast over lydsiden. Vi får antal tidevand, bølger, skibsvrag, færgeture, passagerer, fyr-

Beside the Sea er lavet året efter *Tegnerens kontrakt* og er Greenaways foreløbig sidste kortfilm. Fra 84 laver han enten spillefilm eller videoer. De to første af dem, *Making a Splash* (1984) og *26 Bathrooms* (1985; begge på 25 min.) er uforbeholdne kærlighedserklæringer til det våde element. *Making a Splash*, som adskiller sig fra hele Greenaways øvrige værk ved, at der ikke bliver løsnet ét ord, begynder med billeder af vanddråber, af flydende, rislende, strømmende, susende vand, af fisk, vandinsekter og frøer. Fra frøerne i naturen til babysvømning i en svømmehal, vandrutschebaner, forskellige former for svømning og udspring, kulminerende i en vandballet af stor skønhed og uhyggelig præcision. Videoen har – ud over sin umiddelbare sensuelle tiltrækning – karakter af en lille evolutionslære, igen fra lavere til højere former.

Med *26 Bathrooms* er vi tilbage i skematikken og doceringen. En badeværelseshistorie gelejder os igennem 26 bade-

værelser eller badeværelsessituationer i alfabetisk orden, f.eks. L for Lost Soap eller S for the Samuel Beckett Memorial Bathroom. Filmen er et slag for det individuelt indrettede, smukt udstyrede badeværelse, for det lystfyldte bad. Den er umådelig morsom og ligesom *Beside the Sea* og *Making a Splash* yderst livsbekræftende.

I De dødes Rige

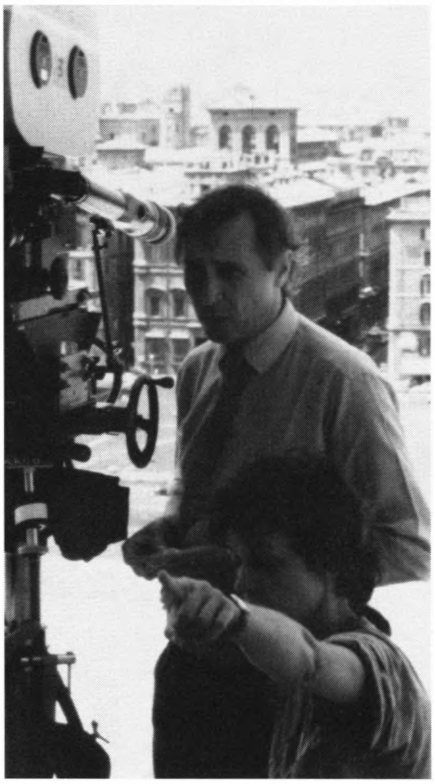
I 1984 laver Greenaway i samarbejde med billedkunstneren Tom Phillips en pilot til en videoserie over Dantes Inferno for Channel 4. Fra 86-88 lader han videoarbejdet ligge for hvert år at lave en spillefilm (86: *Z.O.O.*, 87: *The Belly of an Architect*, 88: *Drowning by Numbers*), en utrolig produktivitet i betragtning af den høje kvalitet på alle niveauer. I 88-89 gør han og Tom Phillips *A TV-Dante* færdig som en serie på 8 x 11 min.

Tom Phillips havde oversat og illustreret Dantes Inferno, og klart nok måtte Greenaway blive tiltrukket af projektet. Dante var selv en stor talmagiker; hans Guddommelige Komedie er delt op i tre bøger, Inferno, Purgatorio, Paradiso, hver inddelt i 33 cantos, der tilsammen med den indledende canto giver 100, et tal, som Greenaway havde dyrket med flid i *Drowning by Numbers* sammen med tallet 3, ligesom tallet 11 og alt, der er deleligt med 11, tiltrækker ham.

Serien er en fremragende collage, hvor dens ophavsmænd til fulde udnytter videoteknikkens muligheder for at male, lægge lag på lag af billeder. De rene billedsekvenser bliver afbrudt af talende hoveder, Dante, Virgil (selveste John Gielgud) og Beatrice, og de talende fodnoter, en historiker, en klassisk filolog, en ornitolog, en slagter, en børsmægler, for blot at nævne nogle få. Men bortset fra disse 'autoriteter' og deres iboende komik, er serien helt fri for den ironi, der ellers svæver over hele Greenaways produktion. Billeder af Breughel veksler med optagelser af dyr og mennesker i afrikanske landskaber, af de fordømte sjæle, der vrider sig i helvede, fra koncentrationslejre og af atomsprængninger, af helvede på jord. Det er et rigt, komplekst værk, der kan/skal ses flere gange.

I 89 lavede Greenaway *Kokken, tyven, hans kone og hendes elsker*. Elskeren, Michael, er opslugt af den franske revolution – i 200 året for den. Samme år lavede Greenaway en 44 minutters video, *Les morts de la Seine*, som viser, at det er han også. Filmen opremser 23 druknetilfælde i Seinen fra 1795 til 1801 ud fra datidens protokoller. I sin sædvanlige stil lader Greenaway speakerstemmen medtage alt, fra ligets sociale status til dets lommeindhold, i et forsiret sprog, krydret af tørre vitser. Alle de druknede må have oplevet revolutionen, og med dem er en historisk erindring forsvundet. Til slut konstateres det, at disse begivenheder fandt sted for 6 generationer siden; i løbet af 3 generationer tabes kontakten, og hvem vil huske os om 200 år. Videotape er ligeså forgængeligt som blæk.

Greenaway optager Belly of an Architect.



Traditionsbevidsthed og avantgardisme

Hermed røber Greenaway en del af formålet med sit virke: at bidrage til erindringen, at være historiens og traditionens stemme. Hans utallige referencer er ikke snobistisk name- og picturedropping, men et forsøg på at øge bevidstheden om fortidens betydning, ikke blot i en lineær historisk forstand, men som indlejret gods i en kollektiv og individuel underbevidsthed. Hans selvparodierende systemer og remser er hukommelseslege. I alle sine kortfilm og videoer dyrker han upåagtede, anonyme personer eller fænomener. I *A TV-Dante* konfronterer han dem med individet, kunstneren, i *Les morts de la Seine* med historien. Han blander historiens kort, landskaberne, billederne, skulpturene, arkitekturen, begivenhederne, farverne, betydningssystemerne, og opfinder et nyt spil.

Med denne traditionsbevidsthed, som er noget andet end konservatisme, kombinerer Greenaway en hyperavanceret mediebevidsthed. Som ungt menneske var han involveret i den engelske land-art bevægelse, hvilket er at se i alle hans kortfilm. I sine videoer udfolder han en stadig stigende sans for det elektroniske medies udtryksmuligheder. De er i sandhed television-television, ligesom hans film er film-film. Med deres omhyggelige farvekoder og detaljerigdom i billederne, deres fantastiske musik- og lydeffekter er de skabt til det store lærred og lydanlæg.

Mange afviser hans film som gold og kold æsteticeren over ulækre og anstødelige ting. Greenaway går med krum hals løs på alle den dobbeltmoralske, vestlige verdens tabuer, forfald, forrådnelse, afføring, sygdom, vold, død. Om *Drowning by Numbers* har han sagt, at det er 'a moral tale, immorally told'. Det kan siges om alle hans film og videoproduktioner. Han ser i høj grad mennesket som en organisme, et dyr, en del af 'naturen' og er samtidig besat af alt det, der adskiller mennesket fra dyret, sproget, kulturen, systembyggerierne. Det modsvares af to træk i hans billedkunst, både den, man kan hænge på væggen, og billederne i hans film, de knivskarpe streger som slået efter en lineal og de udflydende akvarelplamager i jord- og blodfarver.

Greenaway blander regelmæssighed og overraskelser, skematik og trylleri, orden og uappetitlighed, stank og sterilitet, humor og indædthed, indvolde og høj luft, men aldrig i stivnede modsætningsrækker. Han ville kunne lave krigsfilmen, der kunne afslutte al(le) krig(sfilm). Hans ambition er at se verden oven fra, neden fra og inde fra, fra fuglens, fiskens og ormens perspektiv.

At grufuldheden i temaerne og historierne modsiges af skønheden i billederne er en tendens i moderne film, som også findes hos David Lynch og Ridley Scott. Men det sker ikke på den sentimentaliserende glansbilledfacon, kendt fra film fra hele verden. Sofistikeringen, kynismen, desillusioneringen er ikke i modsætning til den drøm om barnlighed, glæde og kærlighed, som strømmer ud af Greenaways billeder. De er forudsætningen for at genopbygge det tabte paradis.

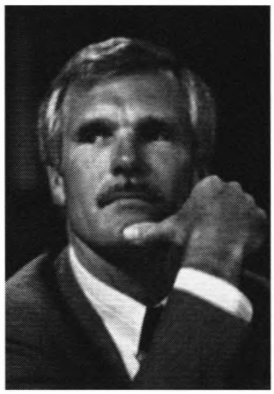
Peter Greenway: Fear of Drowning – Règles du jeu. Dis- voir. Paris 1989.
Daniel Caux m. fl.: Peter Greenaway. Dis-voir. Paris 87.

Tror De på julemanden?

De var sort-hvide, de skønne strimler fra filmens gyldne år. Det er de ikke mere. Mange af dem er slet ikke mere, og stadig flere forsvinder op i den blå luft. De overlevende vises aldrig i biografterne og lever en grå tilværelse, hensygnende som sekundavare i TVs discountbutik. Til gengæld er de nu ved at opleve deres anden ungdom. Blot ikke i sort-hvid.

De gyldne års klassiske fortællekunst er klar til at erobre verden endnu en gang. I levende farver, takket være video og TVs jagt på den kvalitet, de ikke selv formår 50 år efter biografens højdepunkt.

Kommerciel spekulations mord på kunsten? Eller kunstens sejr over tidens tand?



En perle i sort-hvid, Carol Reeds Den tredie mand (47) med Joseph Cotten – kontrastrigt modlys i brostenene og en sart gråtonet baggrund.
Øverst farvehandler Ted Turner.

af Kaare Schmidt

Engang i foråret ville TV vise Operation Helvede *i farver. Det blev annonceret i god tid i forvejen, så behjertede danske filminstruktører kunne nå at mobilisere og hindre vandaliseringen af John Fords klassiker, der i stedet blev vist som gamle filmentusiaster kender den, i en nedslidt 16 mm sort- hvid kopi. Et par måneder tidligere havde svensk TV vist* Havørnen *i farver. Uden at fortælle det på forhånd og uden protester til følge.*

Man kan mene, at den ene film er bedre end den anden. Men hvem kan én gang for alle, titel for titel, skelne skidt fra kanel? Det kan diverse instruktørsammenslutninger.

De danske filmfolk fandt en af Fords arvinger, som man fik til at protestere. Det kunne lade sig gøre, fordi den danske affære føjer sig til en række lignende i udlandet. F.eks. lykkedes det i 1988 John Huston at få forbudt fransk TV at vise en farveversion af Asfaltjunglen. *Linien er formuleret af Fred Zinnemann, der som formand for det engelske Director's Guild i 1988 fastslog, at 99% af alle sort-hvide film kunne farvelægges uden kunstneriske mén. Blot er der 100 amerikanske og 75 engelske film, som vil lide ubodelig skade, og som man derfor må kæmpe for at holde farvefri.*

Tallet er grebet ud af luften, og der er ikke sat titler på. Endnu. En nyoprettet amerikansk institution, National Film

Kosmorama er naturligvis hævet over usle kommercielle hensyn og vil aldrig synke så dybt som til at pladre farver ud over siderne. Vi bringer sort-hvide billeder fra sort-hvide film og for at holde niveauet også fra alle andre film.

Preservation Board, er dog gået i gang med at udvælge 75 titler som specielt bevaringsværdige og har foreløbig fundet frem til 50, hvoraf ni farvefilm (inklusive den tintede **Intolerance** *fra 1916). Bag farveballaden ligger nemlig noget nok så væsentligt, bevarelsen af film overhovedet.*

Og kampen for bevarelsen af det sort-hvide har vist sig at modvirke bevarelsen af filmen selv. Hindres farveversionerne, kan resultatet blive, at også de sort-hvide forsvinder til de evige flimmermarker.

Fat i malerbøtten

Den elektroniske farvelægning er naturligvis amerikansk og begyndte ligesom Teflon-panden i rumfarten. NASA ønskede større bevillinger og antog, at politikerne blev mere medgørlige, når månen lignede en grøn ost i stedet for de fattige sort-hvide optagelser, som Apollo havde måttet nøjes med at sende tilbage til verdens TV-publikum. Farvelægningen blev udført i 1970 af C. Wilson Markles selskab Image Transform, som blev til Colorization Inc. i 1983 og opkøbt af Norman og Earl Glick i 1984 sammen med de gamle Hal Roach Studios, der lagde navn til firmaet.

Det andet foretagende på banen, Ralph Weingers Color Systems Technology, lagde ud med at farve gamle nyhedsoptagelser til 1978-TV-docudramaerne *King* (om Martin Luther King) og *Ike* (om general Eisenhower), hvor de noget tilfældige klatter lidt bagvendt gav indtryk af nedslidte og dermed autentiske farveoptagelser. Efter de indledende øvelser på dokumentarisk materiale, kom fiktionen med i 80erne. I 1984 blev CST hyret til at farvelægge tyve film for MGM/UA, bl.a. *Yankee Doodle Dandy* (42), *Kameliadamen* (36) og *Dr. Jekyll og Mr. Hyde* (41), mens Hal Roach Studios købte 200 s-h film til videodistribution efter tilføjelser af farver, bl.a. *Topper* (37), der som den første kom i handelen juli 85. Samtidig begyndte farvelægningen af film for abonnementkanalerne Home Box Office og Showtime/The Movie Channel samt for almindeligt TV, hvor *Tror De på julemanden?* (47) i 85 blev den første farvelagte julegave til seerne.

Oprindelig havde man regnet gamle TV-serier for mest oplagt, da prisen for en ny 50 min. episode ligger på en million dollars, mens en sort-hvid kan blive som ny for 50.000 dollars. Efter succes med de første biograffilm, kom der også gang i serierne, hvor kun en helt ung Steve McQueen kan få den historiekyndige seer til at spekulere over, om westernserien *Wanted: Dead or Alive* virkelig var optaget i farver. Den er fra 1958-61 og nydeligt farveversioneret i 1990.

Da TVs godt 40 år ikke er helt nok til at blive inkluderet i 'er det gammelt, er det kunst', så er der næppe nogen, som tør stå frem og hævde, at farvelægningen af TV-serier kan være andet end en forbedring. Og da virkeligheden alligevel ikke egner sig til andet end at pakke fisk ind i, så kan farvede dokumentaroptagelser vel være lige så ligegyldige som de farveløse. Med film er det derimod alvor.

Protesterne startede med *Det er herligt at leve* (46), som lå i Roachs første videofilmpakke. Frank Capra var i begyndelsen helt med på farverne, men ændrede mening, da Roach opdagede, at filmen på grund af alder ikke mere var copyrighted, så man ikke behøvede at betale Capra. Så blev han sur, og klagede over at farverne ville ødelægge en så fremragende klassiker.

Woody Allen rykkede ud med hårde ord i 1986 og blev støttet af andre instruktører samt en lang række filmarbejderorganisationer, der samtidig aktionerede bl.a. med strejker for at få del i indtægterne fra salget af film til kabelTV og video, 'We want a piece of the cable on our table'. Farvelægning blev dråben, der fik malurten til at flyde over, hvad enten det skyldtes kærlighed til de gamle film eller en mere pekuniær interesse i sagerne.

En ond mand

Hvis nogen skulle undre sig over, hvordan man kan finde på sådan noget som *Dallas*, så er svaret her: den er taget lige ud af de smarte og riges dagligdag. En ægte J.R. er således mediemagnaten Ted Turner, som har lagt sin klamme hånd på både Jane Fonda og MGMs filmlager, inklusive en masse gamle Warner og RKO-film.

Turner er ikke filmmand. Han blev i oktober udnævnt til årets TV-mand i Cannes, og han har på godt ti år opbygget den nu verdensomspændende 24-timer-i-døgnet satellit-nyhedskanal Cable News Network, der startede med det lyse indfald at omgå USAs regule-

Den amerikanske filmbevaringslov, U.S. Film Preservation Act of 1988, der foreløbig gælder til september 91, indeholder et krav om udvælgelse af 75 film som særligt kulturelt og kunstnerisk betydningsfulde. Ændres en af disse film væsentligt, f.eks. ved farvelægning, skal den udstyres med en advarsel, som fortæller om ændringen. En sådan ses på farveversionen af Operation Helvede, *der har flg. fortekst:*

This is a colorized version of a film originally marketed and distributed in black and white.
It has been altered without the participation of the principal director, screenwriters, and other creators of the original film.

ring af TV via lokalstationer ved at videresende signalet fra Turners Atlanta-station over satellit til kabelnet overalt i USA. Hans vej til tinderne omfatter sågar et forsøg på at købe CBS, det ene af de tre store gamle netværk, der forsyner lokalstationerne med de dyre programmer, de ikke selv har råd til at producere, bl.a. Hollywoods TV-serier.

Det lykkedes ikke, men købet af MGMs lager på 3.650 film for ca. 1,3 milliarder dollars gav skyts til et par abonnementkanaler, som udvidede Turners spektrum fra TV-nyheder til filmfiktion. Det placerede ham stærkt i tidens febrilske sammenlægninger (Time-Warner) og opkøb (Sony-Columbia, General Electric-NBC, Pathé-MGM/UA, og Matsushita-MCA/Universal), som fjernelsen af hindringerne for monopoldannelse i 1986 har givet frit spillerum mht ejerskab af produktionsselskaber, TV- stationer, biografkæder m.v., ligesom før 1949, hvor Hollywood- selskaberne blev dømt til at adskille produktion og forevisning.

Turners fingerfærdighed med tal fortalte ham, at sort-hvide film ikke går så godt som farvefilm på TV og video. Umiddelbart før underskrivelsen af MGM-købet i 1986 hyrede han Color Systems Technology til for 18 mio dollars at farvelægge 100 sort-hvide film på tre år. Det var nogle temmelig heftige titler i MGM- pakken, og de satte gang i protesterne, som blev jordet med 'The last time I checked, I owned those films. I can do whatever I want with them.' Ganske som en af de gamle Hollywood-moguler kunne have sagt det.

Farverne skal sikre investeringens mangedoblede reinkarnation på anden vis end blot i seertallene. Mange af de gamle film nærmer sig eller er allerede faldet for den aldersgrænse, som gør dem til public domain, hvor enhver har ret til at bruge kopierne (hvis man har nogen). Men meget belejligt vedtog det amerikanske copyright-nævn i 1987, at farvelægningen er en ny kreativ indsats, som giver copyright, så den farvelagte version af en film alene tilhører den, der har rettighederne til farverne, også hvis filmen er i public domain.

Lykken tilsmiler den, der ved hvilken vej vinden blæser. Thi Turner er nok en mand med næsen langt fremme, men hans synspunkter støttes af hele medieindustrien. I USA har det altid været sådan, at pengemændene ejer det færdige produkt, så kunstnerne intet har at skulle have sagt. Og der skal mere end nogle usammenhængende protester til at ændre lovgiverens holdning til knæsatte business-principper.

Vi ses i retten

En af flere svagheder i antifarve-ligaens argumentation er, at den må støtte sig til droit moral – ophavspersonens moralske ret over værket, som i personens fravær varetages af samfundet (staten). Denne beskyttelse af kulturskatte blev f.eks. i Danmark udstrakt til at gælde evangelisterne, så en ubelejlig Jens Jørgen Thorsen kunne fratages Filminstituttets støtte til hans oprindelige Jesusfilmprojekt.

Bestemmelsen er naturligvis vag. Hvad er en kulturskat, og hvad skal der til at forvanske den? Hvad værre er, den støder mod nævnte amerikanske forretningsprincip og findes derfor ikke i amerikansk ophavsretslov. Derimod findes den i den internationale Berner-konvention, som USA af samme grund ikke tiltrådte før i 1988, hvor de amerikanske mediefirmaer ønskede at opnå den bedre beskyttelse af deres rettigheder over produkterne i udlandet, som loven sikrer. Men med en fiks formulering lykkedes det alligevel Reagan-administrationen at holde droit moral udenfor USAs grænser!

Derfor kan ophavsretsloven ikke bremse farvekopier i USA. Det kan den i Europa, men ved amerikansk-ejede film støder den mod nøjagtig de rettigheder, som USAs tilslutning til Berner-konventionen har slået yderligere fast udenfor USAs grænser. Vil et amerikansk firma føre retssag i Europa mod nogen, der har hindret visning af en farvekopi, er det sandsynligt, at de økonomiske rettigheder vinder over de moralske, arvinger og hvad man ellers kan komme op med.

Den afdøde film

Hvis sagen Kunst mod Penge ser ud til at være tabt, kan man jo altid hygge sig med tanken om de åndelige værdiers overlegenhed på Dommens dag. Den tanke kan også suge næring fra næste led i kæden, idet kunsten er den betrængte biograffilm, mens pengene er det altædende TV.

Men meget andet end hygge kan det ikke blive til. Indtil TV kom til, havde den nu hyldede filmkunst den tvivlsomme ære at være det mest udskældte medie, helt i pengenes vold. Og siden TVs fremfærd er de nye film i den almindelige kulturpessimisme blevet beskyldt for at være stadigt mere kommercielle (!). At der ikke er lavet så mange sort-hvide film de sidste 20-30 år, er altså ikke den eneste grund til bekymringen for de *gamle* film. Det, der i samtiden betragtes som en trussel mod folkesundheden, bliver på afstand til sand kultur og endda kunst.

Det er for så vidt helt fint – bedre sent end aldrig. Men det kan også være den form for hul kritik af samtiden, som henter støtte i idealiseringen af en fortid, som er ganske uskadelig, fordi den er død og borte. Og som sådan en omklamring, der både begraver fortiden i glamouriseringens makeup og prøver at slå den levende kultur ihjel – i modsætning til de to klare interesser i beskyttelsen af de gamle film, den kulturhistorisk-museale og den økonomiske, der ser penge i at holde filmene i live.

Den museale går på bevaring for bevaringens skyld, så filmene eksisterer som minde og kilde til kulturhistorisk granskning. Her er udgangspunktet, at den pågældende kulturaktivitet er afgået ved døden eller risikerer at gøre det. Det gælder de gamle biograffilm, som det lille, specielt interesserede publikum her har lejlighed til at se i deres originale form, i en biograf. For i de almindelige biografer er gamle film med få undtagelser uddøde.

Den genoplivede film

Undtagelserne er en håndfuld prøvede succeser, som ikke behøver store reklamekampagner ved genudsendelse. 1989-90 har set en række heldige forsøg med nye biografkopier, bl.a. *Lawrence af Arabien* (62), som blev pudset af, fik tilføjet 21 minutter af oprindelige fraklip for ialt 600.000 dollars og indbragte et overskud på 2 mio dollars i 1989. Tilsvarende opnåede *De ti bud* (56) en pæn succes i sommeren 90 i ny 70mm Super VistaVision kopi med 6-sporet stereolyd og galla i Hollywoods Cinerama Dome biograf med Charlton Heston, der skrev autografer i salen, mens hans Moses griflede løs på lærredet.

Disneys lange tegnefilm er dog stort set de eneste film, der regelmæssigt genudsendes i biografen. F.eks. *Bambi*, som kostede 2 mio dollars i 1942, indtjente 39 blot i 1988 og ialt har tjent over 100 alene i USA. Heri indgår dog også video, og selv om nogle klassiske succeser stadig kan betale superflotte kopier og give profit i en biografrepremiere, så er det nok så meget de langt større muligheder i video og abonnementTV, der giver blod på tanden. Når Ted Turner netop har spenderet to gange 350.000 dollars på genudsendelse af *Borte med blæsten* og *Troldmanden fra Oz* og tjent hhv. 7 og 10 mio., så har investeringer i biografkopierne haft den fordel, at de samtidig bidrog med perfekte mastere til video, hvor der blev solgt hhv. 220.000 og 3 mio. kopier på den reklame, som biografanceringen skabte.

Disse undtagelsesvise repremierer i biograferne indgår i samme mønster som de nye film, hvor nogle få megasucceser tjener Joakim von Andske summer og til nød sikrer biografernes overlevelse, så de til det videre forløb kan sikre den omtale, der gør biograffilm specielt salgbare i de næste led.

På baggrund af de nævnte succeser forventer Hollywood flere repremierer i den nærmeste fremtid, ikke mindst ved udsigten til den omtale og opmærksomhed, som jubilæer kan få. *Fantasia* kom ud i 50 års de luxe udgave i år, og selv den sort-hvide *Citizen Kane* nævnes som en mulighed i 1991. Det er imidlertid video og TV, biografentusiasterne kan takke for de få men velkomne genoplivninger af gamle film i deres rette element.

Da et amerikansk medieresearchfirma fornylig kom op med en liste over tonefilmens største kassesucceser i biografen, var hovedparten af nyere dato, hvor kun *Borte med blæsten* på 4.pladsen afbrød Spielbergs og Lucas' film på de første syv pladser. En note fortalte, at man for sammenligningens skyld havde begrænset sig til premiereindtjeningen, altså udeladt repremierer. Naturligvis fordi repremierer næsten ikke er forekommet de sidste tyve år, hvor biografindtjeningen i alt væsentligt ligger inden for det første år. Herefter sikrer video og TV resten, som er hovedparten for 90% af filmene.

Den levende film

At gamle film – og mange gamle film – stadig er en levende del af kulturen for det brede publikum, de oprindelig var tiltænkt, skyldes TV. Om TV også historisk er skyld i, at de ikke mere vises i biografen, kan man gisne om, ligesom man kan beklage, at film, der er lavet til biografvisning, kun ses på skærmen. Men faktum i dag er, at blev de ikke vist på TV, blev de slet ikke vist.

Det store publikum vil se biograffilm som aldrig før, fordi det kan ses hjemme i stuen. Derfor kan de gamle film fortsat bidrage til en levende filmkultur – der er økonomisk interesse i bevarelsen af dem.

I USA anslås det, at halvdelen af alle film fra før 1950 - og 90% af alle stumfilm – er gået op i røg. Indtil omkring 1950 blev der brugt nitratfilmbase, som gradvis opløses og let antændes. I 1978 brændte 4 millioner meter af MCA-Universals originalnegativer, og i 81 røg negativet til *Citizen Kane*. At overføre de gamle film til celluloidbase koster nu ca. 6 dollars pr. meter, og de fleste film er på 2500-3000 meter.

Filmene ligger hos selskaberne og kun

Donna Reed og James Stewart foran juleilden i Det er herligt at leve.

i mindre grad på filmarkiver, der ikke overtager men kun opbevarer dem, så offentlige midler og eventuelle private fondstilskud kan betale for bevaring og restaurering af ejerens gods. Overfor mængden af film er midlerne helt utilstrækkelige, og selv på arkiverne går mange film i spåner.

Og ejerne har ikke den store (økonomiske) interesse i at bevare filmene til biografvisning, når de faktisk ikke vises i biograferne. Til gengæld har salg til TV og video givet gamle film nye muligheder, og filmselskaberne afsætter derfor nu stadig større beløb til ikke alene bevaring men også restaurering. Der var engang, hvor en udtjent biografkopi var god nok til TV. Sådan er det ikke mere. TV får i dag kopier, der er af bedre kvalitet end arkivernes, som typisk er netop udtjente biografkopier. Og på skærmen overgår TV-kopierne selv nyindspillede TV-film, idet originalmaterialets overlegne biografkvalitet jo stadig har mere at byde på.

Ydermere er det ofte film, som bruges i lanceringen af tekniske forbedringer på TV og nu også på video (inkl. laserdisc), bl.a. fordi biograferne har været først ude med bl.a. farver, stereolyd – og digitallyd som i den nye *Dick Tracy* - og bredformat, som de planlagte High Definition TV-systemer vil benytte. I HDTV kan filmmaterialet igen stå distancen, mens TVs egne hidtidige videooptagelser vil falde helt igennem. Med den overlegne kvalitet som udgangspunkt kan der derfor også betale sig at forny gamle film i restaureringen, så de kan udnytte de tekniske fornyelser på skærmen, bl.a. med nymixet støjfri stereolydspor – og så altså farvelægningen.

Det ku' være så skidt

Farvelægning er det bedste, der kan overgå en gammel sort- hvid film. Forudsætningen er nemlig en perfekt sort-hvid kopi. Ellers kan computerteknikken ikke placere farverne rigtigt og går i gang med at finde farver til ridser, pletter m.v. Så filmen må altså være bevaret og om nødvendigt restaureret på en måde, som ellers kun overgår de få film – som Disneys tegnefilm – der kan genudsendes i fuld kommerciel skala i biograferne, og de film, som på arkiverne vurderes som absolut enestående.

Farvelægningen sikrer altså, at der også eksisterer en perfekt sort-hvid filmkopi. Som vel at mærke ikke ender med farver på. Farverne anbringes kun på videokopien (det er en elektronisk proces, ikke en optisk) til TV og videobrug.

Truslen mod de gamle film gælder således ikke deres eksistens som sort-hvide biograffilm. Derimod betyder den kommercielle TV/video interesse, at sort-hvide film, som ellers ville forsvinde, i stedet bevares og vil være tilgængelige for det filmhistorisk interesserede publikum, som ulejliger sig til filmarkiver og artcinemas. Art Cinemas i USA kan nu i perfekte nye 35 mm kopier få mange af de gamle film, der tidligere højst kunne fremskaffes i skrammede 16 mm kopier, og de amerikanske arkiver modtager store samlinger, bl.a. Warners komplette tegnefilmlager, som Ted Turner har doneret.

På en egen bagvendt måde kommer de rent kommercielle initiativer til at hjælpe den kulturhistoriske interesse i de gamle films overlevelse som biograffilm. Samtidig betyder TV og video, at film i alle aldersklasser er mere tilgængelige end nogensinde tidligere. Herlige er historierne om cykelture i vinterstorme for at se en sjælden Fernandel-film i en fjern uopvarmet biograf med blød maling på de hårde sæder. Herlige er de, fordi de er ren nostalgi!

Livets pris

Tilgængeligheden har naturligvis en pris.

Når TV viser gamle film, er det ikke af filmhistorisk interesse og derfor ikke med den systematik, pædagogik og veneration, som en filmhistoriker kunne ønske. Men det er efter min mening kun en fordel. Den filmhistoriske vinkel har vi heldigvis filmarkiverne til at varetage. TVs tilfældighedsprincip og kommercielle interesse, og publikums ønsker om gys, grin og gråd viser, at filmene stadig er aktuelle. De vises, fordi de fortsat er værd at vise på deres egne betingelser og

ikke kun er blevet til museumsgenstande af interesse for folk med specielle forudsætninger. Filmene er levende kunst, ikke et fortidsminde.

Dette fortsatte liv eksisterer i kraft af de ændrede betingelser, filmene vises under, og som siger noget om deres kvalitet. For de overlever jo åbenbart den maltraktering, som TV-visning er i forhold til biografvisning. Det forkerte format, der reducerer vægmaleriet til et frimærke og fjerner dele af billedet. Den forkerte belysning med baglys i stedet for reflektion fra et lærred. De forvanskede farver, den dårlige lyd i apparatets højttaler. Og fremfor alt oplevelsessituationen med snak og afbrydelser i en oplyst dagligstue i stedet for koncentrationen i det store mørke rum. I de fleste lande har almindeligt TV så også reklameafbrydelser.

Det er kort sagt en ynk. Men sammenligningen er jo kun et ideal. Reelt drejer det sig om at kunne se filmene (på TV) eller ikke at kunne se dem (i biografen).

Og maltraktering er som nævnt ikke hele sandheden. Flotte nye kopier, renvaskede lydspor m.v. holder filmene friske. Farvelægning er på godt og ondt med til at holde dem i live under filmkulturens nye vilkår. Filmene følger med tiden, og for en gangs skyld ikke på en måde, der kun reducerer. Derimod tilføjes noget, som kan forbedre mange film, og som i de fleste tilfælde ville have været der fra starten, hvis det havde været teknisk/økonomisk muligt.

De døde med støvlerne på

Allerede i de tidlige film arbejdede man med farvelægning. Undtagelsesvis håndkolorering og mere almindeligt i 1910erne og 20erne tintning, hvor passager blev tonet i bl.a. rød, gul eller blå (blåstik bruges stadig til at vise nat!). Den eneste rigtigt sort-hvide periode var 30-40erne, hvor GLORIUOS TECHNICOLOR var en sjælden undtagelse, mens tintningen var ophørt, fordi farvebadet ødelagde det optiske lydspor på strimlen.

Når filmarkiverne viser stumfilm, som de bør vises, i en biograf, er det for det meste alligevel ikke, som de *blev* vist. Kopierne er i reglen uden den oprindelige farvelægning - og uden den oprindelige ledsagemusik – så de egentlig kun er en skygge af sig selv. Ganske som TV-visningen af en film, blot uden at nogen protesterer og påkalder sig droit moral. Fordi det her er accepteret, at det er bedre at se en skygge end slet ingenting. På TV tilføjes stumfilm almindeligvis musik i den gamle ånd.

Dengang TV var sort-hvid, vistes farvefilm naturligvis uden farver, og det var der ikke noget underligt i, fordi det var bedre at se en flot farvefilm i sort-hvid end slet ikke at se den. Med alle de overgreb, som TV gennem tiderne har lavet på biograffilmene, kan man godt undre sig over, hvorfor bremserne hugges i, når sort-hvide film tilbydes farver. Vil man overhovedet se filmen på TV og hellere se den i sort-hvid, kan man jo blot selv dreje farverne væk.

I realiteternes verden kan Zinnemanns pragmatiske løsning virke som en rimelig kompromis. 99% af filmene er alligevel ikke kunst, og der er kun nogle få kunstneriske film, der er værd at rykke i felten for. En film som *Havørnen* vandt efter min mening i farver, så den er ikke kunst (men kan måske engang blive det som farvefilm?). En film som *Den tredie mand* er i dén grad sort-hvid, men ville den slippe gennem kunstdommernes nåleøje?

Bortset fra om vi kan blive enige om titlerne, så er den pragmatiske løsning både uhistorisk og selvmorderisk. Uhistorisk fordi historien ikke er død. Visning af filmene holder dem og den i live, hvilket bl.a. fører til revaluering: tidligere mesterværker detroniseres, tidligere flop udråbes til mesterværker. Og selvmorderisk, fordi den sort-hvide version kan gøre filmen usælgelig, ikke mindst når alle de sjove film kommer i farver. Det vil udelukke den fra den levende filmkultur og dermed slå den ihjel. Hvilken gavn har man af at redde et mesterværk fra at blive set?

I tvivlens skygge

Den pragmatiske løsning er især forfejlet, fordi den gør det samme som et totalforbud. Den overser det forhold, som er hele udgangspunktet, at TV-oplevelsen netop ikke er den samme som biografoplevelsen. Vil man undgå maltraktering af filmene på TV, skal de slet ikke vises på TV. Ellers må man acceptere, at de overgår til en ny tilværelse, hvor betingelserne er nogle andre, og ændringer sker, ligesom det også er sket i filmarkiverne og ofte i biograferne, hvor censurklip, udlejerklip, slid, forkert beskæring og forskellige versioner i forskellige lande altid har givet filmene en omtumlet tilværelse.

Fortidens synder skal naturligvis ikke berettige nye overgreb. Men de piller ved opfattelsen af biografen som udelukkende et paradis, der kan tjene til miskreditering af TV og video. Det er bare den gamle sang om de go'e gamle dage fra før verden gik af lave.

Udover spørgsmålet om at ændre til farver er der naturligvis problemet *hvilke* farver. Hidtil er set både vellykkede forsøg og en hel del klatmaleri, hvor især hudfarverne kan give indtryk af fremskreden blodforgiftning. Og så er det naturligvis gætteværk f.eks. at klæde personerne på, når en Bette Davis dukker op i elegant aftenkjole – er den pink eller navyblue?

Når man ikke ved, hvad de gamle filmfolk i givet fald ville have gjort, kan det næppe blive efter kunstnerens intentioner. Men det kan det egentlig ikke alligevel. TVs farver ændrer under alle omstændigheder biografgengivelsens farver. Blot er de i det mindste farverige. Sort-hvide film på TV taber til gengæld den kontrast og det spil i gråtonerne – glansen og gløden i reflektionen fra lærredet – som i gode film kan gøre det sort-hvide til en stor oplevelse i biografen. På TV er sort-hvid i reglen blot en grålig suppe, slet og ret kedelig og nærmest på linie med en sort-hvid udgave af en farvefilm.

Blandt de ændringer, der foretages for at få filmene til at fungere på TV, kan farvelægning derfor være en af de bedre. Det kan være en genoplivning, som giver gode gamle film et bedre nyt liv. Film på TV er altid en skygge af biografversionen, men i deres nye liv som TV-fiktion er de bedre end det meste, der laves direkte til TV. TV og video holder ikke filmene i live for biografens skyld, men for sin egen. Det er barske vilkår, men også et godt tilbud.

Farverne i *Operation Helvede* er ikke GLORIOUS TECHNICOLOR – som i nogle af Fords rigtige farvefilm. De ligner gennemsnitlige Eastmancolorkopier fra 50erne, lidt falmede. Ford ville sikkert ikke være begejstret. Jeg elsker den film. Også i ulden 16 mm kopi i biograferne og i plørede grå skygger på TV. Men i langt højere grad end de to versioner giver farveversionen mig noget, der blot minder om en silkeblød sort-hvid 35 mm version i biografen.

Litteratur

Stuart Klawans: Rose-Tinted Spectacles, in Mark Crispin Miller (red.): Seing Through Movies, Pantheon Books, New York 1990. Grundig gennemgang af farvelægningens historie og problematik.

Frank Spotnitz: Riddle of the Archives, in American Film, April 1990. Om bevaringen af film i amerikanske arkiver.

Alan Citron: Value in the Vault, in Los Angeles Times, May 29, 1990. Om genudsendelse af gamle film i biografen.

Hollywood's Biggest Moneymakers, in The Hollywood Reporter, September 1990. Hitliste fra Paul Kagan Associates Inc.

Læs bogen – køb kassetten!

Hjemmebiografens nyeste vidundere og forhistorien

af Peter Risby Hansen

Et salgs-baseret videomarked (køb til ejendom) er så småt ved at slå igennem herhjemme. Men inden man hælder samlingen af paperbacks ud af bogreolen for istedet at fylde den med spillefilm på videokassetter, er det måske værd at spekulere på om standard vhs nu også bliver 90ernes hjemmevideo system. Og mens man spekulerer, kan man så glædes eller græmmes over historien om hvordan biograffilmen, sådan omtrent, er gået hen og er blevet billigbogens elektroniske arvtager!

Den moderne filmforbruger har et ønske om en høj grad af selvbestemmelse, når det gælder hvornår, hvordan og under hvilke forhold, der skal ses film. Det viste det boom, som udlejningen af film på video oplevede igennem 80erne, et ti-år hvor hele 38.3% af husholdningerne herhjemme nåede op på at eje en videomaskine. Men nu synes udlejningsbranchens bonanza at have nået et vendepunkt – sidste år faldt omsætningen med hele 35% i Danmark. Det er vanskeligt at slå ned på konkrete grunde til dette betragtelige fald, der selvfølgelig delvist skyldes de senere års markante ændringer (forbedringer) på TV-fronten: En ny landsdækkende TV-station (TV-2), hybridnettets langsomme men sikre fremmarch, div. pay-TV stationer med stort udbud af film og serier samt et øget antal private parabolantenner. I lande med tilsvarende eller formentlig endnu større TV-udbud har branchen dog ikke oplevet tilsvarende tilbagegang. Der har følgeligt været hvisket i krogene, at situationen også har kunnet skyldes 'Big Brother'-tendenser hos Foreningen af danske Videogramdistributører i forholdet til forhandlernettet.

Fra USA via England, traditionelt et stort videomarked, er imidlertid den ultimative løsning når det gælder selvstyrende filmindtagelse nået til Danmark: salgskassetten! Her kan videodistributørerne meget vel finde deres redning, men for den traditionelle videobutik baseret på udlejning vil det betyde at man nu kommer til at opleve konkurrence fra radiobranchen, pladebutikker, postordrefirmaer, stormagasiner, kiosker m.m.

Hollywood versus video

Inden videokassetten med den præindspillede film kunne ende i privateje skulle den imidlertid grueligt meget ondt igennem. Det hele startede tilbage i 1976 med Sonys lancering af sin Betamax videooptager beregnet til det private konsum-marked. I september '76 fandt Universal/MCAs præsident Sidney Sheinberg et brev på sit skrivebord. Brevet indeholdt et udkast til en reklame, der med Universals tilladelse ville blive bragt i dagspressen: 'Now You don't have to miss Kojak because you're watching Columbo (or vice versa)', og reklamen endte med ordene: 'Betamax – It's a Sony'.

For Sheinberg var det dog ikke et spørgsmål om han ville tillade Sony at bruge titlerne på to af Universals populære TV-serier i deres reklame, men derimod om copyright reglerne i det hele taget gav Sony hjemmel til at fremstille og sælge en maskine, der satte den menige TV-seer i stand til, efter forgodtbefindende, at skalte og valte med Universals copyrightede udsendelser!

Resultatet blev at Universal sammen med Walt Disney Productions lagde sag an mod Sony. Uden at deltage som sagsøger, bidrog Warner Brothers med økonomisk støtte til Disney og Universals sagsomkostninger. Målet med sagsanlægget var, hvis det ikke var muligt helt

at få stoppet videomaskinernes fremmarch, så dog i det mindste at få dem belagt med en royalty, som skulle gå til filmindustrien, der nu ville lide ubodelig skade, da den ikke længere 100% ville kunne kontrollere sine rettighedsbehæftede film og TV-serier.

Dette sagsanlæg udviklede sig til et syv år langt episk rytterslag, der bølgede frem og tilbage i retssalene op igennem hele det amerikanske retssystem, for at ende i højesteret og kongressen. Her kom bataljen til at beskæftige betydeligt flere lobbyister end selv Landbrugsrådet kan mønstre i Bruxelles. I Universals (d.v.s. Hollywoods) ringhjørne stod 'the Copyrightists', forbitret anført af Jack Valenti, præsidenten for M.P.A.A. (Motion Picture Association of America). Valenti krævede den japanske helvedesmaskine, der truede med at forvandle USA til en 'underholdningsørken', belagt med royalty, der ville hæmme dens altødelæggende fremfærd. På Sonys side stod 'the Home Recorders', anført af den dygtige forsvarsadvokat Dean Dunlavey samt opbakket af flere forbrugerorganisationer.

Endelig i 1984 fik 'the Home Recorders' medhold i både højesteret og kongressen, der herved bekræftede en tidligere dom om, at videooptagelser beregnet til senere indtagelse i borgernes egne hjem var såkaldt 'fair use' af en videobåndoptager. Denne afgørelse tog sandsynligvis også hensyn til det potentielt brandfarlige ved at pille ved et produkt, som alt imens retssagen løb i den grad havde vundet indpas i befolkningens hjem og hjerter.

For Sony blev det lange og opslidende slagsmål imidlertid ikke omkostningsfrit, Sony havde med minimal støtte fra den øvrige elektronikindustri alene måtte bære sagens mange udgifter. Hvad værre var, man måtte lide den tort at se sig overhalet indenom af et konkurrerende produkt. I 1978 slog den magtfuldt Matsushita koncern stort igennem på det amerikanske marked med sin VHS (Video Home System) videomaskine, solgt under mærker som General Electric, Sylvania, Selecta Vision (RCA) o.s.v. Denne nye video var udviklet hos en af Matsushitas små underafdelinger JVC (Victor Company of Japan), og tilbød essentielt de samme features som Betamax, samt lavere udsalgspris og længere spilletid, hvilket allerede i løbet af 1979 førte til markedsdominans.

Selvom det kun var få af Hollywoodselskaberne, der delte Sidney Sheinbergs patologiske had til videomaskinen, så var holdningen til den nye ukontrollerbare teknologi nogenlunde

Metronome Videos lancering af salgskassetten. Såvidt vides er det dog kun kassetterne, der er til salg!

ens: Frygt! Hollywood havde stolte traditioner for at bevare den fulde kontrol over sine produkter, en holdning, der afspejledes i et af de første famlende amerikanske forsøg på en videomaskine, Cartrivision, i 1973. Cartrivision var en primitiv video, dog med mulighed for at lave optagelser. Men det var ikke dette aspekt, der blev fremhævet. Det blev derimod et bibliotek på 200 filmtitler til udlejning. Og for at sikre Hollywood økonomisk andel i hvert eneste gennemsyn af disse kassetter, var de udstyret med en mekanisme, der umuliggjorde tilbagespoling af båndet når det først var set igennem én gang! Denne maksimale kontrol og minimale brugervenlighed faldt i så ringe grad i forbrugernes smag, at systemet blev et flob af de mest miserable.

Meget betegnende var det derfor heller ikke Hollywood, men en udenforstående privat entreprenør, Andre Blay, der som den første forstod at udnytte de gennemslagskraftige japanske videosystemers oplagte muligheder for at blive spillefilm-bærende medier. Blay havde en mindre kopieringscentral i Michigan, hvor han primært lavede U-matic-kopier for professionelle kunder. Han forfattede nu et brev, hvori han forhørte sig om muligheden for at kopiere og sælge spillefilm på videokassetter. Brevet blev sendt til samtlige Hollywood-studier, med Universal som eneste undtagelse!

Dette at skille sig af med en titel, ved direkte salg til et forevisningssted eller en distributør, havde studierne, ved Edisons mellemkomst, totalt opgivet mere end 60 år tidligere, og den nye politik, der udtrykkeligt gik ud på kun at sælge retten til 'at forevise', havde man siden haget sig fast til. Blay fik derfor kun et enkelt positivt svar, nemlig fra Twentieth Century-Fox. Fox havde været igennem syv magre år og var klar til friske ideer. Man gav derfor Blay mulighed for, ud af et bibliotek på 100 filmtitler, der alle var i TV-distribution, at udvælge 50. Kontrakten blev underskrevet i sommeren '77, og Blay betalte et forskud på $300.000, og forpligtede sig til et årligt royalty til Fox på minimum $500.000. Han dannede nu selskabet Magnetic Video og begyndte at sælge titler som *The French Connection*, *M*A*S*H* og *The Sound og Music*. Og i løbet af det første år havde han solgt 250.000 kassetter trods priser på henholdsvis $49.95 og $69.95.

Kort tid efter Magnetic Videos succes kom en anden privat entreprenør, George Atkinson, på den tanke, at hvis folk var villige til at betale op imod $70 for at eje en film på videokassette, så måtte der være et endnu større publikum, der ville have interesse i at leje en kassette formedelst nogle få dollars. Atkinsons teori viste sig at holde stik, og små videoudlejningsbutikker skød op som paddehatte, først i byer som Los Angeles og New York, sidenhen over hele landet.

Der var nu gået hul på bylden, flere og flere selskaber udsendte deres filmtitler på video, men i kølvandet på denne udvikling fulgte nye magtkampe. I denne omgang mellem Hollywood og videoudlejerne. Striden gik bl.a. på, om udlejerne skulle kunne erhverve videokassetterne til ejendom fremfor at skulle leje dem af distributørerne. Indledningsvis var det de store Hollywood-selskaber, der i dette spørgsmål tabte terræn. Hollywood, der allerede i Betamax-sagen havde fået et image-problem, turde ikke fare frem med bål og brand overfor udlejerne. Én ting var at bekæmpe de vederstyggelige japanere og deres underholdningselektronik, noget andet at gøre forsøg på anslag mod tusindtallige 'mom and pop stores' – det ville trods alt rime for dårligt med den amerikanske forkærlighed for privat foretagsomhed.

Nu i 1990, på sikker afstand af alle disse begivenheder, kan man selvfølgelig med slet skjult moro iagttage hvordan den indledende antagonisme mellem Hollywood og video-mediet er blevet vendt til den totale forbrødring. Forklaringen kan findes i statistikkernes kolde kolonner: I 1989 tjente de amerikanske rettighedshavere $4.1 mia. på Home Vi-

deo, hvorimod det tilsvarende tal for Cable TV var $2 mia og for biografernes vedkommende 'sølle' – $1.9 mia.

Salgskassetten ta'r over

Hvor videokassettens imponerende omsætning op igennem 80erne primært havde udlejningsmarkedet som dynamo, så er der nu 'a new guy in town' og navnet er sell-through!

Udviklingen i USA og England synes igen at være vendt til, at folk ønsker at have filmen stående i bogreolen til evig arv og eje. I USA udsendes de stærkeste titler på video ganske få måneder efter biografpremieren som regel til den horrible pris af $89.98! (selv til denne pris sælger store titler op mod 300.000 eksemplarer). Prisen falder dog hurtigt til et leje på omkring de 20 dollars. I 1989 nærmede filmbranchens indtjening i Amerika på sell-through sig kraftigt indtjeningen på udlejningssiden. Salgsmarkedet stod for en samlet omsætning på $2.5 mia. og udlejningen tegnede sig for $9 mia. Men for at forstå disse tal skal man tage højde for, at filmselskabernes netto-avance på salgskassetterne er meget højere end den profit, der fremkommer via udlejning. Ialt steg indtjeningen på sell-through 20% i 1989, hvorimod udlejningen kun kunne præstere en beskeden fremgang på 3%. I England forventes 1990 at blive året, hvor salgskassetternes omsætning, der forventet vil udgøre £550 mio., for første gang vil overgå lejekassetternes omsætning. Stærkt medvirkende til den udvikling er de engelske priser, der gennemsnitligt ligger på £10-15 pr. film. Udviklingen forventes at blive så positiv i USA og England, at titler som *Bambi*, *Batman* og *Hvem snørede Roger Rabbit* tilsammen udsendes i ikke færre end 30 mio. eksemplarer på sell-through markedet!

På forsigtig forsøgsbasis prøver man nu i USA for enkelte større titlers vedkommende at springe udlejeleddet over og udsende filmene direke som salgskassetter. Således udkommer bl.a *Indiana Jones og det sidste korstog* samt *Dødbringende våben 2* uden omsvøb som sell-through kassetter. Denne metode har tidligere givet bonus med bl.a. *Top Gun*, der på video tjente yderligere $40 mio. hjem til Paramount.

Nu er salgskassetten også kommet til Dannevang. Vi har sådan set kendt fænomenet i nogle år, men her har markedet været anført af A-film og pauver TV-animation fra selskaber som Westcon Home Video og VTVideo. Postordrefirmaet Dansk Kupon Service har falbudt en lang række mere eller mindre tvivlsomme titler, samt enkelte sort/hvide klassikere under diverse

En kassesucces som Arnolds Sidste udkald udsendes i USA direkte på sell-through markedet.

klubnavne som Videoklubben Favoritfilm, Gode film, DKS m.fl. Disse kuponhæfte-klubbers egentlige omsætning menes dog at basere sig på porno i en sådan grad, at seks ud af ti solgte kassetter er pornografi.

Det første egentlige gennembrud i retning af et salgsdomineret videomarked kom, da Metronome Video sommeren '89 udsendte en række dansktekstede A-film til en stk. pris af kr. 198. Denne pris har også konkurrenterne lagt sig fast på. Metronomes skridt trak nemlig hovedparten af Foreningen af danske Videogramdistributører med sig: Esselte, Nordisk A.B. Collection.

Metronome har valgt at lancere filmene i serier som f.eks. Oscar vindere: *Annie Hall*, *Network* m. fl. og Bestsellers: *Verden ifølge Garp*, *Den franske løjtnants kvinde* m. fl. Man kan så undre sig over, hvordan Giacomo Battiatos filmatisering af legenden om korsridderen Orlando Furioso *De uovervindeliges kamp* (Hearts and Armour) kan være havnet i science fiction serien! Blandt Esseltes første 29 titler i februar '90 indgik adskillige blockbusters: *Jagten på den forsvundne skat*, *Ghostbusters* og *Mit Afrika*. I maj udsendte man bl.a. *Kærlighed uden ord*, *Spaceballs – rumnødderne* og *Fletch – hva' var navnet*.

Metronome rapporterer, at salget er gået over al forventning. Især stormagasiner, plade- og radio/TV-forretninger har taget salgskassetterne til sig. Både Fona 2000 og TP-musik har opbygget pænt store videoafdelinger, hvor man også kan finde utekstede kassetter importeret fra England (op til 40 kr. billigere end de dansktekstede kopier). Derimod har de traditionelle videoudlejningsforretninger været tunge i opstarten. Trods Metronomes forsikringer om, at salg og leje er to forskellige markeder, har udlejerne frygtet konkurrence fra salgskassetterne og har derfor været uvillige til at gå ind på dette marked. Men faktisk viser en amerikansk undersøgelse, foretaget af det velanskrevne Nielsen-institut, at personer, der jævnligt lejer videokassetter, er dobbelt så tilbøjelige til også at ville købe en videofilm.

Salgsmarkedet er dog ikke slået mere igennem herhjemme end at vi stadigvæk kun har én enkelt specialforretning for salg af præindspillede VHS-kassetter og CD-video discs, nemlig Laserdisken i Aalborg. Forretningen beskæftiger filmkyndigt personale og påtager sig hurtigt og med kvalitetsgaranti at hjemtage de film, man ikke lagerfører hvis filmen optræder i Laserdiskens omfattende katalog).

Tre-fire argumenter for at af- eller anskaffe hjemmebiografen!

Hos Laserdisken satser man helhjertet på LaserDisc-pladen, selv om forretningen næsten udelukkende lever af VHS-kassetterne. LaserDisc systemet baserer sig på plasticbelagte aluminiumsplader i LP-format, hvor pladens analoge billedinformationer aflæses af en laser. Lydsiden er oftest digital Hi-Fi Stereo. Systemets vandrette billedopløsning, og dermed skarpheden, er fornem; 440 linier kontra standard VHS' beskedne 240. LaserDisc egner sig derfor til gengivelse på selv de største TV-skærme. Systemet, der begrænses af kun at være til afspilning, mangler endnu at få sit gennembrud herhjemme. Dog giver det udbredelsesmuligheder, at en ny model, Pioneer CLD-1450, kan vise plader efter både Pal- og Ntsc-TV standarden, blot ens TV er af nyere dato, d.v.s. udstyret med det 21-polede Scart stik. Herved gives der adgang til et omfattende amerikansk plade-bibliotek, bl.a. de eminente Criterion Collection-udgivelser. Disse plader koster op imod 1.300 kr. men så er film som f.eks. *Forbidden Planet* også gengivet i al deres magt og vælde, altså i det fulde Scope-format med sorte afmaskninger foroven og forneden på skærmen. Ydermere byder pladen på utrolige interaktive muligheder. Særlige spor på pladen kan indeholde et elektronisk opslagsværk med alt det baggrundsstof (evt. en komplet værkanalyse), man kan ønske sig om den pågæl-

dende film. Gennemsnitprisen for en plade uden omfattende ekstra materiale, men evt. i bredformat, er ca. kr. 400,-. LaserDisc'en kan altså blive en væsentlig konkurrent til videobånd og TVs filmforevisninger, hvis lemlæstelse af filmene ofte er blevet kritiseret, bl. a. i Peter Schepelerns Kosmorama artikel 'Film på skærmen' fra 1981/nr. 154, et pioner arbejde, der med vanlig Schepelernsk grundighed beskrev alle de ulemper, der indfandt sig når man forsøgte at se *De ti bud* på et defekt sort/hvidt 12-tommers rejse-TV! Artiklen gennemgår minutiøst alle bagdelene (og nogle enkelte fordele) ved at se spillefilm på TV: det forkerte format, den lede scanning, hvor midtersektionen af et CinemaScopebillede vælges ud og de resterende næsten 2/3 smides væk, TV-apparatets evt. fejlagtige justering af farver og kontrastsamt slutteligt den adspredte TV-oplevelse kontra den ritualiserende biografditto.

Laserdisken i Aalborg er Danmarks eneste specialforretning for film på videobånd og CD-Video plader.

Al denne dårligdom nedarves uvægerligt til spillefilm, der er præindspillet på videobånd. Film, der oprindeligt er optaget i bredlærredformat, leveres i ni ud af ti tilfælde beskåret til normalformat, og den generelle billed- og lydkvalitet imponerer på ingen måde, selvom meget ville været nået, hvis ikke videoselskaberne alt for ofte valgte at indspille filmene på de billigste båndtyper med talrige drop-outs (hvide støjstriber) til følge.

Censur udgør et særligt ondartet problem. Danmark benytter som bekendt PAL-standarden i lighed med England, og det er ensbetydende med at stort set alt, hvad der kommer af indspillede videokassetter til Danmark har gjort turen via England. Her har kampen mod de såkaldte 'videonasties' medført, at censuren lystigt sakser til højre og venstre. En særligt bizar regel medfører, at de film, der i forbindelse med den engelske biografpremiere allerede én gang har været gennemset og evt. beklippet af The British Board of Film Censors, skal igennem the Board endnu engang, hvor de så studses yderligere. Selv ikke klassikere er hellige, således er mildt skræmmende sekvenser på grotesk vis bortcensureret i videokopierne af John Fords *Kavaleriets gule bånd* og Val Lewtons/Robert Wises *The Body Snatcher.*

Men oplevelsen af spillefilm på video byder naturligvis ikke alene på ulemper, ellers ville fænomenet næppe have opnået så stor en grad af indpas, selv i cinéastkredse.

Først og fremmest er det unfair at holde video-mediet op mod biografforevisningerne, som var disse det højst opnåelige ideal – al den stund at dårlige og mangelfulde forevisninger, foretaget af fortravlede eller uerfarne operatører synes at være dagens orden!

Begrebet 'cocooning' (maksimal tryghed i familiens skød inden for hjemmets beskyttende vægge) siges at blive 90'ernes løsen. Her har video selvsagt klare fortrin frem for det mere socialt orienterede biografbesøg.

Tro det eller lad være, men videomediet indebærer ligefrem enkelte æstetiske fortrin! HiFI-Stereo lyddelen er ved at slå igennem på vore dages videomaskiner, og det er ene og alene videokundernes voksende bevågenhed overfor, om filmen byder på en lydside i HiFi-Stereo, der har fået producenterne til med stor ildhu at genfinde og restaurere de stereofoniske lydspor på en lang række ældre film, bl.a. *Bad Day at Black Rock, How the West Was Won* og *Cheyenne Autumn.* Adskillige tidlige stereolydspor er gået tabt, simpelhen som følge af studiernes hidtidige misrøgt af kopier, der tilsyneladende ikke, dengang, havde nogen stor økonomisk betydning.

Går ens smag i retning af de klassiske spillefilm i det næsten kvadratiske Academy-format, som ikke lider stor overlast ved overførslen til video, så kan man faktisk i heldigste fald erhverve

LaserDisc

– problemets løsning?

Er LaserDiscen svaret på filmsamlerens hede drømme?

Af Dan Nissen

Og hvordan er den så denne LaserDisc, Peter Risby omtaler ovenfor og som vidt omkring roses for sin formidable billed- og lydkvalitet.

Gennem firmaet LASERDISKEN i Ålborg har et forbrugerpanel, bestående af *yours truly* med familie, inklusiv eksamenslæsende ungdom der fandt LaserDisc-fristelserne uligt mere spændende, haft en afspiller og en samling film til gennemsyn. Afspilleren blev sat til TVet og digitallyden koblet til stereoanlægget, *Blade Runner* blev lagt på og alle satte sig til rette. Oplevelsen slog ikke blot en videoversion med flere længder, men også en hvilken som helst tilgængelig TV-version. Ridley Scotts stemningsmættede expressive billeder stod skarpt definerede med lys-og-skygge effekter så prægnante som i biografen, og

på lydsiden hvislede de raffinerede storbylyde ildevarslende. Den digitale lyd var af samme kaliber som i den bedste biografgengivelse. Også billedformatet var intatk, dvs. at den lemlæstende scanning ved TV-version var erstattet af det såkaldte letterbox-format med sort afmaskning i top og bund. Det var overbevisende.

Overbevisende var også *Alt om Eva*, Mankiewiczs sort-hvide klassiker. LaserDisc-versionen var tydeligvis skabt på grundlag af en lydefri kopi eller orginalnegativet, for alt stod kvivskarpt defineret i sort-hvid-filmens mange gråtoner. Ingen ridser, ingen mangler og rids ved spoleskift. Og lyden var distinkt så Bette Davis' stemmes mange schatteringer blev fremhævet og George Sanders' skarptslebne fortællerstemme kom til sin fulde ret.

Og alligevel kan det så undre denne kritiske seer, at man i adskillige scener har skåret den øverste top af personerne og i two shots har ladet personerne fylde udover billedrammen. Uden at have mulighed for at sammenligne med filmversionen vil jeg godt æde adskillige gamle hatte på, at Milton Krasner ikke har komponeret sine billeder med denne klaustrofobiske beskæring, at der altså er sket noget i overførslen til LaserDisc som beklageligt ligner det der ofter sker med TV-versioner.

Efter at have gennemset film fra forskellige lande og perioder, i forskellige formater og farvesystemer, må det ganske enkelt konstateres at LaserDisc-systemet *kan være* framragende, men at det selvfølgelig ikke er bedre end det originalmateriale der er benyttet og ikke bliver bedre en den omhu mediet omgås med af producenterne. Og endelig må det konstateres, at LaserDisc (endnu) ikke kan erstatte filmoplevelsen og at der stadig er en god del film som ikke kan være tjent med at komme ud som andet end film, uanset hvilke fortrin LaserDisc'en måtte have i forhold til andre p.t. kendte systemer.

De første forbehold kan synes selvindlysende, men man skal vare sig mod altid at forvente perfekte kopier. LaserDisc-versionen af Ophüls mesterlige *Lola Montés* har f.eks. en lydside af beklagelig ringe kvalitet, en skade der måske stammer fra originalmaterialet, måske skyldes almindelig sjusk. Det samme gælder, omend i mindre grad, Fellinis *8 1/2*.

Omhuen i omgangen med originalmaterialet kan f.eks. gøre sig gældende når en splinterny film som *Field of Dreams* udsendes på LaserDisc. Filmens smukke og glasklare eventyrbilleder er bevaret i LD-versionen, men den film der i biograferne vises i widescreen-format, er i disc-versionen i fuldt skærmformat, dvs. enten scannet eller ganske enkelt beskåret. Man har her

samme klaustrofobiske fornemmelse som så ofte ved TV-visningen af film: der er intet rum om personerne.

Gælder det de store bredlærredsfilm fra især 50'erne, er der et ganske særligt problem. Valget mellem at se f.eks. *Ben Hur* i en scannet version eller i en afmaskning der giver et billedformat på 17 gange 46 cm., er et valg mellem pest eller kolera. Det er næsten kun en dårlig vittighed og man skal *meget* tæt på for at se filmen. Og ligemeget hvor tæt på

---

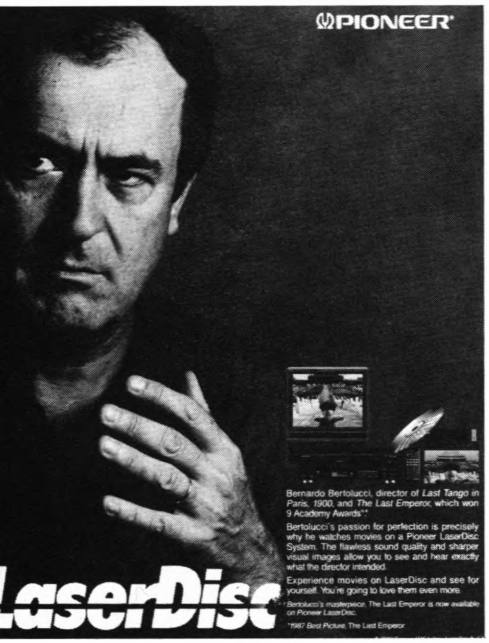
video-kopier, der er i en smukkere stand, end man vil kunne opleve det ved TV-visning eller retrospektive biografforevisninger! For cinéasten er salgsmarkedets altoverskyggende fordel imidlertid den, at store og små filmproducenter, i tillid til VHS-systemets overvældende udbredelse, simpelthen udsender revl og krat på kassette! Markedet spænder ubesværet fra Eisensteins betagende *Ivan Groznyi* til en Mamie Van Doren raritet som *Sexkittens Goes to College*.

Filmfanatikeren skal have en stålsat karakter for ikke at blive bidt af en gal video-samler, og plumper man alligevel i, så har det sine omkostninger. Her ifølge Schepelern: 'Tidens opreklamerede fremtidsvision med hver-person-sit-videotek, hvor yndlingsfilmene står parat i reolen til samme impulsive nydelse som grammofonplader og bøger, er ikke så forjættende som den måske kunne synes... En elsket film vil i mangelfuld videogengivelse snart hænge én ud af halsen'. Det kan ikke nægtes, at en længe savnet film straks mister noget af sin magi, når den først står indlemmet i samlingen, men er det egentlig ikke bare det velkendte: 'you can't have your cake and eat it'-syndrom? Og forresten, tider ændres og sæder mildnes, Peter Schepelern har idag opbygget en ganske gediegen samling af spillefilm på video. Men *udelukkende* for referencens skyld, forstås!

Fagre nye digitale video-verden

Det faktum, at de video-systemer vi kender idag, vil blive skrottet engang i løbet af 90erne, kan få det til at løbe koldt ned af ryggen på enhver samler! Ligesom mange idag, år 7 efter CD-afspillerens gennembrud, sidder tilbage med en stor og pladskrævende LP-samling, så vil man engang med tidens fylde stå med en ikke længere tidssvarende filmsamling på VHS-kassetter. På den anden side bliver den velkendte videomaskine ikke outdated fra den ene dag til den anden – det skal en 'bestand', der i år på verdensplan når op på 250 mio VHS-maskiner nok sørge for.

Men hvad vil fremtiden byde videoentusiasten? De næste par år menes at ville blive præget af en heftig markedsføring af Super-VHS formatet. Systemet har opnået en betragtelig forbedring over standard VHSs opløsningsevne, fra 240 til over 400 vandrette linier, opnået bl. a. via en stærkt øget arbejdsfrekvens fra 4.4 MHz til 7.0 MHz. samt en væsentlig bedre udnyttelse af vore dages avancerede båndbelægninger. Lyddelen er på de nye maskiner digitalt aftastet HiFi-Stereo. Super-VHS vil dog til stadighed være begrænset af den bedagede, analogt aflæste båndkassette. Manglende software har hidtil været et problem i markedsføringen af S-VHS, men som noget nyt udsender Paramount Home Video *Indiana Jones og det sidste korstog* som Super-kopi i letterbox-format (wide screen). S-VHS er dog bagud-kompatibelt med standardVHS, og kan således med gode resultater afspille præindspillede VHS-kassetter. Sonys svar på S-VHS hedder ED-Beta (Extended Definition), som formår hele 500 linier, men i modsætning til JVCs S-VHS tager ED-Beta ikke sigte på den gennemsnitlige video-konsument, derimod den såkaldte 'Pro-sumer'.



man kommer, så vil linjesystemet betyde, at personer i massescener ofte kun bliver flimrende farver, ikke dramatiske og kompositoriske elementer.

En helt speciel attraktion ved LaserDisc'en er nogle af de titler der er udsendt i f.eks. The Criterion Collection. En smagsprøve var Welles *The Magnificent Ambersons* der var udsendt med filmhistorisk ekspertise. Udover filmen indeholdt sættet på den ene lydkanal en fortløbende analytisk kommentar der gennemgår det man ser billede for billede – en bizar opfindelse der er bedst tjent med at blive opfattet som et eksperiment, og som man heldigvis kunne koble fra. At man efter filmen har mulighed for at få gennemgået filmens problemfyldte tilblivelseshistorie, er heller ingen umiddelbar gevinst: den kan der læses om adskillige steder, ligesom også hele filmens storyboard måske ville stå sig bedre i en bogudgave. Derimod kom mediet til sin ret, da man på lydsiden fik præsenteret den radioversion af Booth Tarkingtons roman, som Welles og hans Mercury Theatre tidligere havde udsendt. Og allermest interessant var det, at disc'en også indeholdt de overlevende rester fra en tidlig stumfilmversion af romanen.

Det er på mange måder et skoleeksempel på hvordan det kan gøres. Det samme kan ikke siges om udgaven af Kubricks *Rumrejse år 2001*, hvor det efterfølgende dokumenterende materiale bogstavelig talt er en affotografering af bogen om filmen. Hvorfor læse på en skærm hvad man kan læse i en bog? De interviewklip der dukkede op med A.C. Clarke og den demonstration af opbygningen af settet der var, var utilfredsstillende korte.

Men begge disse *samlerversioner* har den fordel, at de er kapitelinddelte. Gennem oplysninger på coveret kan man lynhurtigt bladre frem til udvalgte afsnit. Endvidere er filmen overført med billednummerering så det er muligt at fryse hver enkelt billede, bladre frem til et ganske bestemt billede, køre filmen i slow motion af forskellige grader, eller ditto fast motion.

Er man filmsamler er LaserDisc'en altså absolut anbefalelsesværdig. Maskineriet er ikke uoverkommeligt dyrt. Den afprøvede Pioneer, model CLD 1450, der kan bruges til alle TV-systemer, koster 9.995 kr. og kan så samtidig bruges til afspilning af CDer. Derimod er pladerne lidt pebrede. Priser omkring 500 kr. for en film er almindeligt og drejer det sig om *samlerudgaver* som *Amberson's* er prisen 1250, mens Kubricks rumrejse står i 1500. Til gengæld bliver LD-plader ikke slidt mere end CDer.

Om udbuddet af film meddeler LASERDISKEN i Ålborg, at der p.t. er 3000 tilgængelige titler. Også det er en klar begrænsning selvom repertoiret spænder vidt: fra klassikere til tilfældige nye film. Kan man glæde sig over at finde *Asfaltjunglen* og *Casablanca*, Renoirs *Spillets regler* og en enlig Ozu-film, så kan det nok undre denne prøvekører af systemet om der er nok forbrugere der vil give fra 350 til 500 kr. for at eje en uopslidelig kopi af *Fluen 2*, *Ghostbusters 2*, *Crocodile Dundee* eller Easwoods sidste Dirty Harry-version *Dead Pool* m.m.m.m.?

90ernes største nyhed bliver imidlertid lanceringen af High Definition TV/video. Sony har netop udviklet et HDTV-system, der baserer sig på en optisk aflæst disc, og en HDTV-videomaskine til forbrugermarkedet vil også 100% udnytte digital-teknik. Samtidig lyder der kritiske røster, der sætter spørgsmålstegn ved, om HDTV nogensinde vil blive et fornuftigt forbrugerprodukt. JVCs forsøg på et rent digitalt videomedie går da også i en helt anden retning. Her har man udviklet en digital videoplade, svarende i format til de velkendte Compact Discs. Men på nuværende tidspunt kræves der to CD-plader for at opbevare en spillefilm, og billedkvaliteten modsvarer kun den, man kunne opnå på tidlige VHS-bånd.

Videobåndet vil tilsyneladende heller ikke ganske udspille sin rolle i 90erne. Andre forsøg går nemlig ud på at opbevare både lyd og billeder på systemer svarende til de nuværende, kompakte DAT-bånd (Digital Audio Tape). Uanset hvem der vinder kapløbet, mener videoindustriens eksperter, at vi allerede omkring 1995 kan have opnået videosystemer, som vil leve op til de kvalitetskrav man med al rimelighed kan forlange.

Men hva' med biograffilmen?

70erne forudså et ellers velanskrevet amerikansk konsulentfirma, Arthur D. Little Inc., at der omkring 1990 ikke længere ville eksistere biografer! Beregningen kom som bekendt ikke helt til at holde stik, og vil heller ikke komme til at gøre det i en rum tid fremover. Hvorfor ikke? Af den simple årsag at biograferne er nødvendige! Uanset hvor lille en del af studiernes profit, der vil stamme fra biograflugerne, og uanset hvor teknisk overlegne fremtidens videoer vil blive, så vil biografen ikke være til at komme udenom. Værdien af en god gammeldags offentlig premiere, og den omtale det aftvinger i de skrevne og elektroniske medier, vil til stadighed være af uvurderlig reklame-værdi. Og et enkelt regnestykke vil vise, at de film, der klarer sig godt i biograferne, også vil være de titler, som gør producenternes gode tider bedre, når de kommer på video.

Hollywoods fremtid er der ingen grund til at bekymre sig for. Fra at have opfattet TV som en dødsfjende i 50erne, og fra at have frygtet video i 70erne og de tidlige 80ere, har Hollywood fra midten af 80erne forstået at udnytte alle de nye alternative teknologier til bristepunktet. Faktisk er det blevet postuleret, at Hollywood aldrig nogensinde tidligere i filmhistorien har tjent så mange penge på sine film som nu!

LITTERATUR

Gomery, Douglas: 'Hollywood's Hold on the New Television Technologies', in Screen, Spring 1988.
Lardner, James: 'Fast Forward-Hollywood. The Japanese, and the VCR Wars'. Mentor, New York. 1988.
Laserdiskens katalog, forår '90.
Schepelern. Peter: 'Film på skærmen – Tre-fire argumenter for og imod at afskaffe biograffilm på TV', in Kosmorama nr. 154. oktober '81.
Schmidt, Kaare: 'Et åbent vindue', in Gunnar Witt (red.): Video, et ungt medie – de unges medie. Unge Pædagoger, Kbh 1987.
Screen Digest, January 1990, 'Scandinavian market Survey', in Variety, October 18-24. 1989.

DEN VIRKELIGE DRIVKRAFT

Måske uskyldig (Presumed Innocent) USA 1990. I: Alan J. Pakula. M: Pakula, Frank Pierson efter Scott Turows roman. F: Gordon Willis. Mu: John Williams. P: Sydney Pollack, Mark Rosenberg. Med: Harrison Ford, Brian Dennehy, Raul Julia, Bonnie Bedelia, Paul Winfield, Greta Scacchi.

Raul Julia, Bonnie Bedelia og Harrison Ford i retssalen.

Hvor er det dog befriende at komme ud af en biograf uden at have bemærket et eneste pænt billede i den film, man har set. Jeg har været optaget af alt muligt andet undervejs. Først og fremmest med at følge med i den lidt komplicerede handling, der kræver at man har alle sanser åbne. Hvad man meget gerne har, fordi handlingen er utrolig spændende. Ikke en scene vises, uden at et eller andet nyt element lægges til historien og drejer den endnu en omgang.

Og når man så mæt og tilfreds af historiefortælling går ud af biografen, opdager man, at man har set en helt anden film. At dens virkelige historie handler om menneskelige facader, om tilbageholdte følelser, om modsatte temperamenters sammenstød. Og det er den dejlige modsigelse, der altid er i godt drama.

Men alligevel har vi alle set uendelige mængder af film og TV-spil, som brugte stort set alle kræfter på at beskrive og forståeliggøre deres personers indre univers. Deres psykologi. Personerne taler om sig selv og hinanden. Der er scene efter scene, som skal vise os, at personen har den og den egenskab. Og fem scener henne får vi scenen, hvor denne egenskab kommenteres osv. osv. Historien underordnes. Den er jo heller ikke så vigtig som menneskenes psykologi. Og vi følger høfligt interesserede med og tør knap nok sige, at vi kedede os en del undervejs, men billederne var da pæne.

Og så er sagen den, at jo bedre en historie er skrevet, jo flere kræfter kan man bruge på at fortælle den ydre handling, uden at det gør andet end at forstærke den virkelige drivkraft i enhver historie, de menneskelige følelser, instinkter, behov, ambitioner osv. De psykologiske film, jeg antyder ovenfor, svarer i virkeligheden til det forarbejde, der ligger forud for skrivningen af manuskriptet til en film som *Måske uskyldig*. Det er filmet research. Der mangler et par måneders hårdt arbejde.

At *Måske uskyldig* er uflot som billedfortælling er et lige så bevidst fortællelement, som koncentrationen om den ydre handling. Der er intet i billederne til at fjerne interessen fra de mennesker, den handler om. Og der er brugt lige så stor omhu i castingen af filmen af samme grund, som der er gjort med manuskript, billedstil, scenografi osv.

Alle personerne står helt inde på huden af tilskueren. Men på hver sin måde. Først og fremmest er der superstjernen, som Harrison Ford efterhånden er blevet til. Han er den tilknappede, følelsesforsigtige mand, der engang befriede en lige så forsigtig kvinde og giftede sig med hende. Men som befrier blev han ikke selv befriet, det tror han først at opleve i et forhold til en kollega i det offentlige anklagesystem. Men da hun opdager hans manglende killerinstinkt, at han er tilfreds med at være den evige nummer to i et hieraki, så dropper hun ham som en trist misforståelse. Han er både uforløst og desperat, og så findes hun myrdet og han bliver sat til at undersøge sagen og finde morderen.

Harrison Ford er 100% troværdig. Han er en rigtig mand, han kan græde uden at være ynkelig. Han er forknudret, han har begrænsninger, han er fortvivlet, selvransagende og meget følsomt registrerende over for omgivelserne. Hans anspændthed er ikke noget panser, det er en forstærkelse af hans sanselighed, som han blot ikke har noget udtryk for. Alle hans udtryk filmen igennem ligger inden for et meget snævert område, som vi registrerer i alle antydninger.

Hans kone, Bonnie Bedelia, spilles nærmest modsat. Alle hendes udtryk er tydelige, forskellige, hun er skiftevis den moderlige, den sårede pige, den kejtede elskerinde, den trofaste hustru. Lige til at tage på ordet. Der er ikke noget at tage fejl af. Tror vi og alle andre.

Dette er en retssagsfilm, for anklageren bliver selv anklaget for mordet og må forsvares. Raul Julia må filmen igennem kæmpe imod en maske af indolent, latinsk nedladenhed, som han bryder igennem med stor virkningskraft. Han er nærmest modcastet.

Brian Dennehy, som er den anklagede anklagers bjerg af en chef, er selve inkarnationen af den amerikanske velmenende karriereembedsmand. Han er en goodguy, som bider armene af folk, der svigter hans tillid. Hvad han mener, hans anklagede souschef har gjort. Scenen, da han konfronteres med Raul Julia i retssalen og hvor hans facade går i stykker, er igen et eksempel på det utroligt tydelige udtryk en scene kan få, når tilskuerne er helt klar på, hvad vi skal holde øje med, selv om virkemidlerne er ganske diskrete.

Man kan blive ved.

Men filmen vil huskes som Harrison Fords film. Uretfærdigt. Men en stjerne i den rigtige rolle tilfører en film noget, som selv Scott Turows kæmperomanforlæg ikke kan klargøre så stærkt, som stjernen kan. Det er en vare, en stjerne har at sælge, snarere end en kunnen eller en evne.

Endnu en af de film, der gør at man ikke behøver at skamme sig over at være filmfreak.

Mogens Kløvedal

DEN UMULIGE TANKE

Leg med døden (Flatliners) USA 1990. I: Joel Schumacher. M: Peter Filardi. F: Jan de Bont. Kl: Robert Brown. Mu: James Newton Howard. P: Michael Douglas, Rick Rieber. medv: Kiefer Sutherland, Julia Roberts, Kevin Bacon, William Baldwin, Oliver Platt.

Jo mere umulig tanken er, jo sjovere er den at tænke. Og jo mere underholdende er den at se udfoldet. Sådan er det for kliken i Joel Schumachers seneste film *Leg med døden*, og sådan er det for tilskueren i biografen.

Der er nemlig sket noget nyt med filmkunsten. Der er spredte spor af det i nogle af de nyere spillefilm, men det er først blevet markant nu, hvor vi står med foden inde i 90erne. Det nye ligger ikke i tematik eller emne. Ikke i indhold, karaktertegning eller fortællestil. Det ligger i selve filmen som medie. I måden filmen er film på. En sådan ny film er *Leg med døden* (og *Blue Velvet*, *Vilde hjerter* og måske nogle stykker flere).

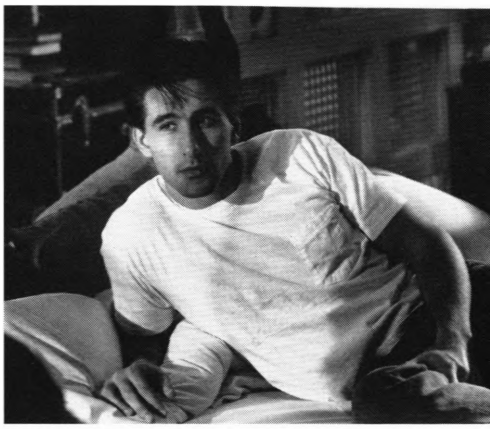
Leg med døden er blevet en af amerikansk films helt store, og overraskende, kassesuccesser i 1990. Og det er, tror jeg, ikke på grund af dens indhold, selvom det må siges at være noget uortodokst. Nej, det er, fordi filmen indfrier nogle forventninger, som dens publikum har til biografoplevelsen. Filmen henvender sig til et publikum, som ubesværet opfanger signaler og tegn i billedet, som læser filmen med en legende lethed, som giver plads for og krav om noget mere.

Det er en film, som taler til sanserne og som virker ved at være umiddelbart tilgængelig. Den gør ingen hemmelighed af, at den fortæller sin historie ved at sætte ind på (mindst) tre planer. Først er der den ydre handlings ungdoms-, kærligheds- og spændingshistorie. Den er ikke nyskabende, imødekommer blot de forventninger, man i almindelighed har til en god underholdningsfilm. Samtidig har den et opsigtsvækkende – i betydningen makabert og fascinerende/frastødende omdrejningspunkt, som sætter gang i næste lags dødstematik. Her rammer den veritable leg med døden ned i vores kollektive og kulturelt bestemte forhold til døden som noget tabubelagt og angstprovokerende. Det er altså ikke rart dette her, men sært dragende alligevel. Og med dette sensitive emne som afsæt brager det tredie lag imod os – selve sanseoplevelsen.

Leg med døden er et sansebombardement, der er retfærdiggjort i selve historien og derfor virker meget stærkere, end effektbrug i traditionelt fortalte film. Det er simpelthen en film, som i den måde, den er fortalt på og i brugen af mediet, giver den en tak mere. Altså en filmstil, som går ind under huden og fremprovokerer følelser. Derfor ligger dens kunst i selve oplevelsens intensitet.

På mange måder er det nemlig en både uhyrlig og banal historie, den fortæller. De fem hovedpersoner er unge medicinstuderende, som i deres studieforløb er nået til døden: til dissektionens makabre discipliner og samtidig til en altoverskyggende optagethed af, om der er et liv efter døden. Derfor begiver de sig ud i eksperimenter, der langt overskrider, hvad et almindeligt tænkende fornuftsvæsen kunne finde på. Med al deres lægevidenskabelige indsigt regner de ud, hvordan man næsten (!) risikofrit kan lade sig slå ihjel, være hjerne- og hjertedød i nogle minutter, og derpå blive genoplivet – med en indsigt, som hidtil har været uden for menneskehedens rækkevidde: er der noget på den anden side.

Filmen spiller med eftertryk på to af de mest dominerende normsættere i hele vor kultur: kristendommen og psykoanalysen. Med bulder og brag er vi klar over, at sådanne eksperimenter er hybris, man kan ikke ustraffet gøre sig til herre over liv og død – og så endda i Guds eget hus, under manende frescer a la Det sixtinske Kapels. Og straffen bliver – logisk nok – ikke pest eller sindsformørkelse, men dét, der ellers hører Dommens Dag til, nemlig at blive stillet til regnskab for sit liv. De unge vovehalse får vækket fortidens dybe traumer i en sådan grad, at traumerne nok ligner hallucinationer, men de opfører sig som skræmmende og hævnende virkelighed. Redningen er ansvarlighed og forsoning, over for Gud og over for livet selv.



William Baldwin flader ud.

På handlingsplanet er det altså en fuldkommen umådeholden film, Joel Schumacher har begået. Men hvis man kun får øje på den side af filmen, misser man pointen. For det svarer til at kalde *Casablanca* et rørstrømsk og sentimentalt kærlighedsmelodrama. Hvad den er. Men det er jo ikke pointen. Pointen ligger i, at *Leg med døden* også på det filmiske plan er en fuldkommen umådeholden film. Og det skal den være. For jo mere umulig tanken er...

Lene Nordin

FRA HYLDERNE

Forhøret (Przesluchanie) Polen 1982, udsendt 1989. I & M: Ryszard Bugajski. F: Jacek Petrycki. Kl: Katarzyna Maciejko. Medv: Krystyna Janda, Adam Ferency, Agnieszka Holland.

Lærker i snor (Skrivánci na nitich) Tjekkoslovakiet 1969, udsendt 1989. I: Jiri Menzel. M: Menzel og Bohumil Hrabal, efter novelle af Hrabal. F: Jeromir Sofr. Medv: Rudolf Hrusinskij, Vaclav Neckar, Jitka Zelenohorska.

Efter adskillige 'glasnost'-film, film hentet fra de sovjetiske censurhylder for intern selvkritik og -ransagelse, almindelig distribution og festivalpræsentation er turen nu kommet til film fra andre østeuropæiske lande, der siden efteråret 89 har beruset sig i den nyvundne frihed, der allerede nu er ved at vise sig ikke at være uden problemer. Heller ikke for Vesten.

De to her aktuelle film handler begge om den statslige terror under stalinismen og kan selvfølgelig derfor i dag synes at komme for sent, at være dokumenter om en forhåbentlig svunden tid, hvor statsmagtens ydmygelse og nedværdigelse af mennesket blev opfattet som legale midler til at skabe det lykkelige og frie kommunistiske idealmenneske. Men som filmkunst kommer de ikke for sent, er stadig seværdige og momentvis fremragende værker, hhv. tragisk bevægende og lysende af lun og underfundig satire.

Bugajskis film udspiller sig i halvtredserne, men blev lavet i 81-82, hvor den lige netop kom så sent frem, at knægtelsen af Solidaritet og etableringen af undtagelsestilstanden også satte sig spor i en fornyet censur, der bl.a. forbød denne film, der som noget ganske enestående i polsk film er privatproduceret af den af Andrzej Wajda ledede filmgruppe X. Og selvfølgelig måtte den forbydes: filmen om stalintidens horribelt umenneskelige undertrykkelse kunne alt for nemt ses som en kritik af samtiden.

Hovedpersonen er Tonia, en ung kabaretkunstner, der en nat pludselig arresteres og smides i fængsel. 'Jeg er uskyldig', hævder hun filmen igennem, og under de pinefuldt udpenslede forhørssceancer viser det sig da også, at man intet har på hende. Alligevel er fængslingen ikke en fejltagelse, for Tonia skal

bruges til at levere anklager mod kolleger: grotesk konstruerede anklager, der blot afslører et sygt systems paranoide desperation, og alligevel samtidig behovet for at have papirerne i orden, ikke mindst overfor omverdenen. Derfor skal hun underskrive sine 'vidneforklaringer' og dermed angive kolleger, og da hun konsekvent nægter, tages alle former for fysisk og psykisk terror i brug – samtidig med at forhørslederne faktisk beundrer hende for modstanden, ja den værste af dem forelsker sig i hende, besvangrer hende og begår selvmord. Han er som karakter måske udfoldet for lidt, men konsekvent er det selvfølgelig, at også han, som hele resten af historien, kun er oplevet og tolket sådan og så meget, som det er rimeligt med Tonia som den oplevende.

Bugajskis film er fremragende, er en lykkelig sammensmeltning af Krystyna Jandas hudløse og totalindlevende præstation og en instruktion, der insisterer på smerteligt sårbare nærbilleder, der afvikler historien, så vi oplever den fra Tonias position og som hende er uvidende om anklagernes substans, er som hende mere og mere rystede over den afgrundsdybe umenneskelighed, hun møder, og er som hende fanget ind i fængslets rædselsfulde celler, de nøgne forhørslokaler og kælderens torturrum. Det er en film, der ikke psykologiserer, men så meget desto mere intenst viser sine personer i situationerne.

Janda spiller sin rolle for fuld teatralsk udblæsning, men uden at gøre det til et udvendigt nummer, en selvpromoverende stjernepræstation. Tonia er ganske upolitisk og aldeles uden idealistiske falbalader. Hun lever sit liv på sine egne præmisser, og da hun arresteres, er hendes vægren sig mod anklager og krav om falske anklager mod andre ikke politisk modstand, men et simpelt udtryk for en menneskelig værdighed og en selvstændig personlighed. Hun bevæger sig fra simpel undren over anklagerne til principiel og personlig modstand, for at ende på randen af sammenbruddet, som en figur der bevæger sig gennem de sidste stadier og den afsluttende befrielse, som var det et mareridt oplevet i en søvngængeragtig hypnotisk tilstand. Det er en smertelig, pinefuld og sindssønderrivende oplevelse. Det er stor og bevægende kunst, der efterlader én mere rystet over menneskelig ondskab end ret mange andre film, jeg umiddelbart kan erindre mig.

Jiri Menzels film har lidt samme skæbne. Den blev optaget et par år efter hans internationale gennembrudsfilm *Skarpt bevogtet tog* fra 66, men da den skulle udsendes, havde de sovjetiske tanks allerede skudt det tjekkiske forår i sænk, og en film om stalinismens umenneskelige ansigt, selv i en barok og poetisk humoristisk, fordækt enfoldig fabel-version, kunne ikke mere accepteres.

Siden dengang i tresserne hvor Menzel sammen med Milos Forman og Ivan Passer tegnede sig for en ung og underfundig filmkunst, har tjekkisk film nærmest været et lukket land, og hvad vi har set af Menzel, der i modsætning til de to andre blev i landet, har fortalt om en filmkunstner med mundkurv på.

Lærker i snor udspiller sig på en losseplads i 50erne, hvor en række mennesker henslæber livet med at sortere gammelt jern, der skal omsmeltes til nyt, akkurat som de selv skal omsmeltes til nye mennesker, som partifunktionæren siger. For som det viser sig, så er de alle 'småborgerlige elementer': som f.eks. advokaten der har vovet at hævde, at en anklaget har ret til et forsvar; bibliotekaren der fortsat har udlånt dekadent filosofisk litteratur af f.eks. Schopenhauer og Kant, og musikeren der ikke vil indse, at hans saxofon er et borgerligt dekadent instrument. 'Jeg er den eneste sande arbejder', hævder det lille bureaukratiske mappedyr af en partifunktionær! Han kommer bl.a. for at iscenesætte omskolingen som en idyllisk læreproces, et symbol på systemets lykkelige menneskelighed.

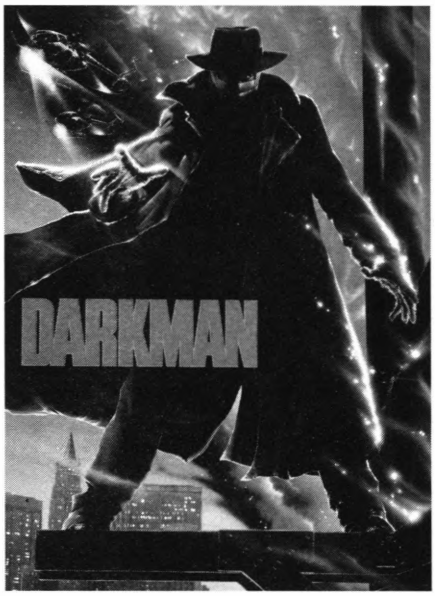
I en tilstødende lejr bor en flok unge kvinder i samme situation, og blandt de to grupper opstår der selvfølgelig en fordækt kontakt, en underfundig og sødmefyldt flirten der ender i et ægteskab mellem en ung enfoldig vogter og en bevogtet zigøjner. Menzel har altid set et frigørende potentiale i kvinden og sexualiteten, og således også her, hvor vogterens glæde over den lille lejlighed, han tror skal blive rammen om deres liv, ikke deles af hende. Han lærer at tilpasse sig hende og ender med at varme hænderne over den åbne ild i fællesskab med fangerne.

Filmen er bygget op i et fint væv af små, vittigt pointerede og underfundigt udleverende episoder, levende registreret af det musikalsk bevægelige kamera, der gør lossepladsen til en poetisk og absurd ramme. Charmerende og åndfuldt er den i sin hyldest til individet og individualismen og sanselig i sin registrering af samværets glæder. En veloplagt hyldest til livet og livsglæden.

Dan Nissen

EN LYSSKY AFFÆRE

Darkman(...) USA 1990. I: Sam Raimi. M: Chuck Pfarrer, Sam & Ivan Raimi, Daniel & Joshua Goldin. F: Bill Pope. Kl: David Stiven. Mu: Danny Elfman. P-design: Randy Ser. Med: Liam Neeson, Frances McDormand, Colin Friels, Larry Drake.



Plakaten siger det meste: som en flammeindhyllet krydsning af gadebums og superhelt står han der, Darkman, en dystert indtrængende skikkelse i sikker balance højt over storbyens tage - og med begge fødder solidt plantet i et univers, der er lige dele tegneserie og B-film.

Ligner plakaten mest af alt en tegneserieforside, så er filmen en tilsvarende kulørt affære, placeret midt imellem *Batman's* højtidelige mytologi og *Dick Tracy's* distancerede selvparodi, og med en ramasjangfaktor der fra første billede befinder sig i det røde felt. *Darkman* er historien om den unge videnskabsmand Peyton Westlake (Liam Neeson), der ved tilfældighedernes spil bliver det uskyldige offer for en bande særdeles ubehagelige forbrydere. Han tortereres halvt ihjel og omkommer tilsyneladende, da hans laboratorium ryger i luften - myndighederne kan i hvert fald ikke finde andet end et øre(!) i ruinerne. I virkeligheden er Westlake stadig i live, men forvandlet til et frygteligt vansiret monster, der med en udtalt forkærlighed for lange frakker, bløde hatte og snedige forklædninger begiver sig ud i natten for at give skurkene smæk og vinde sin elskede tilbage. Darkman er født...

Faderen hedder Sam Raimi. *Darkman* er hans fjerde film på otte år, og som hans første rigtige mainstreamproduktion har den været imødeset med en vis

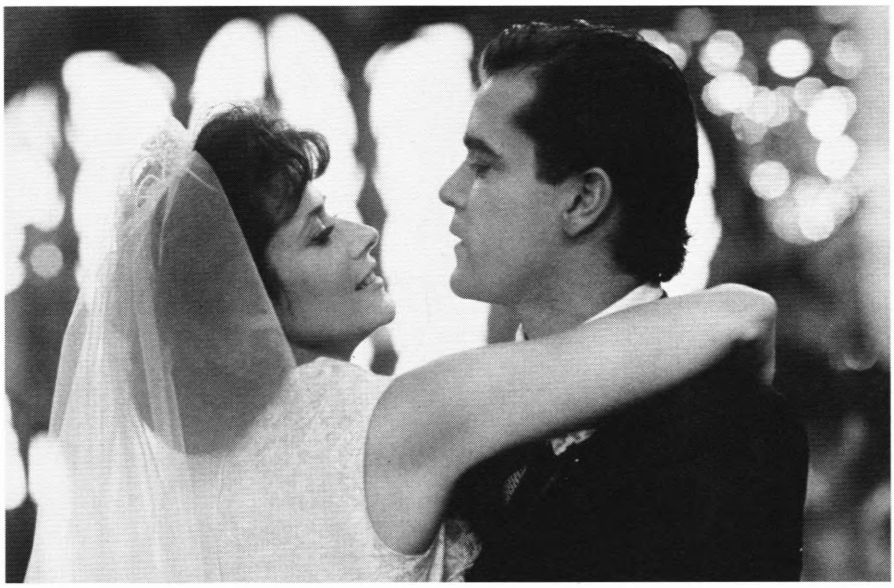
spænding. Ikke fordi han som et af horrorgenrens største kultnavne i 80erne har skabt tematiske revolutioner, men tværtimod fordi han har vist sig som et naturtalent i den meget vigtige disciplin at komme nye boller på suppen. Debuten var den frenetiske splatterfilm *The Evil Dead*(1983), som med det blå stempel fra en Stephen King, der formelig savlede af begejstring, og et rungende videoforbud i England, blev en af årtiets mest omtalte genrefilm. Med den demonstrerede Raimi, at stil sagtens kan erstatte plot, bare det gøres med eftertryk: fem unge tager op i en hytte i skoven, hvor de besættes af oldgamle dæmoner og begynder at hakke hinanden i småstykker – det er handlingen, resten er et konstant angreb på sanserne, hvor Raimi skamløst kaster alt, hvad han kan finde af genreklicheer og stilistiske virkemidler i hovedet på tilskueren. *The Evil Dead* er en film, for hvilken intet teknisk trick er for billigt, om det så gælder at lade kameraet forfølge de skrigende personer i flere minutter ad gangen eller at overfalde den sidste overlevende i slutindstillingen. Samme strategi anvendes i fortsættelsen fra 1987 og i Raimis samarbejde med Cohen-brødrene i slapstickkomedien *Crimewave* fra 1985.

Med *Darkman* har Raimi fået fødderne indenfor i det mere traditionelle Hollywood, og det kan ses. Manuskriptet har skruet ned for excesserne og op for persontegningen, og det større budget tillader lidt bredere armbevægelser og bedre skuespillere. Raimi har tydeligvis hørt efter, når producenterne talte til ham, og filmen synes sine steder at gå på kompromis mellem det excentriske og den sikre sællert. Derfor fungerer *Darkman* da også bedst i enkelte passager – navnlig i den helt brilliante indledning – og i enkelte detaljer (skurken, der nyder at klippe fingrene af sine ofre, det subjektive kamera på projektilerne fra en boltpistol...). Det er sådanne steder, at instruktøren viser sit sikre greb om klicheerne og de filmiske virkemidler, og sin evne til at dreje genreelementerne præcis så meget, at det bliver morsomt. Som en Sam Raimi-film savner *Darkman* en smule af det subversive vid, der især kan ses i *Evil Dead 2*, men som uhøjtidelig underholdning er den dog aldeles veloplagt, og et godt eksempel på en succesfuld blanding af tegneserie og B-film: mytologisk veltegnet uden at være prætentiøs, genrerefererende uden at være alt for indforstået. At nogle af effekterne knager fælt i fugerne, kan man således sagtens leve med... og så skriger dens slutning på en toer!

Flemming Kaspersen

FINE FYRE

GoodFellas(...) USA 1990. I: Martin Scorsese. M: Scorsese & Nicholas Pileggi. F: Michael Ballhaus. Medv: Robert De Niro, Ray Liotta, Joe Pesci, Paul Sorvino, Lorraine Bracco.



Vil du vide hvad 'the life' er? Så spørg Henry, for han ved det. Dengang alle legekammeraterne drømte om at blive brandmænd – drømte Henry om at blive gangster. Og det blev han så...

Martin Scorsese vil fortælle om det lille land i landet, og vælger selvfølgelig en fortæller, der har rødder begge steder; men fortælleren må nødvendigvis også fortælles, fordi han som dobbeltagent må beskrives fra mere end sin egen vinkel: fortællerens fortæller er hans helt udefra kommende kone. Henrys mor er sicilianer, og hans far er irsk, derfor kan Henry aldrig blive fuldgyldigt medlem af det italienske 'familienetværk'. Men fordi han fra starten er skrap, loyal, ambitiøs og dog spaghettikender lader alfaderen, Paulie, ham arbejde for sig. I starten parkerer han cadillacer og den slags – senere avancerer han til superskurk. Undervejs gifter Henry sig med Karen, som er jødisk småborger og derfor ikke særligt velbevandret i katolske ditto. Karen fortæller om Henry og dermed også om sit liv i det italienske minisamfund i storbyen New York.

Hun undres og undres ikke: Hvordan kan hendes ganske unge ægtemand smide om sig med penge, som han gør – ja, det spekulerer hun egentlig ikke over; men hun finder det besynderligt, at alle børn i miles omkreds hedder det samme som familiens overhoved. Efterhånden bliver hun fortrolig med besynderlighederne, fordi de hurtigt kommer til at udgøre hele hendes liv. Henry er broen mellem det bekvemme, småkriminelle sammenhold og den store - langt farligere – 'enhver sin egen lykkes smed' verden; han handler trods forbud fra Paulie med narko, men han gør det langt væk (i Pittsburgh), og den geografiske distance sætter så at sige netværkets uskrevne regler og dominans ud af kraft.

Netværket, dets hierarkiske struktur og den tryghed med hensyn til økonomisk og kulturel overlevelse, som gives, bliver hos Scorsese det positive spillerum – det negative opstår i bruddet med den givne orden. Der er ingen tvivl om, at Paulie og gutterne i hans vægt- og aldersklasse er gangstere, men deres synder er normalt af rimelig hyggelig og provinsiel karakter: De sælger stjålne smøger og sprut og opkræver 'beskyttelsesgebyrer' fra de småhandlende; de kender de lokale strømere, som gladeligt gør sig fortjente til smør på kagen; men de dræber ikke mere end absolut højst nødvendigt, og de giver sig under ingen omstændigheder i lag med narkohandel. Den yngre generation derimod – og heriblandt Henry – går anderledes voldsomt til værks. De likviderer hvemsomhelst, nårsomhelst. Og fordi *mer' vil ha' mer'* forhandler og bruger de hårde stoffer i stor stil.

Filmen fremstiller sit uhyggelige indhold med en galgenhumor, der med latterens befrielse giver os muligheden for at fundere over mafiabegrebet udfra en sociologisk vinkel. Når vi ikke er skræmte halvt til døde, har vi overskud til at se de årsager og sammenhænge, der træder frem af et ellers dæmoniseret univers.

Hanne Charlotte Jacobsen & Maren Pust

TEGNE TEGNE TEGNEFILM

Asterix – Operation Bautasten (Asterix et le coup du menhir) Frankrig 1989. I: Philippe Grimond. Dansk I: Nis Bank- Mikkelsen.
Babar – Elefanternes Konge (Babar – The Movie) Canada 1989. I: Alan Bunce. Dansk I: Birthe Frost.
Den lille havfrue (The Little Mermaid) USA 1989. I: John Musker, Ron Clements. Dansk I: Birthe Frost.
Fuglekrigen i kanøfleskoven. Danmark 1990. I: Jannik Hastrup. M: Bent Haller.
Skøre Teenage Ninja Skildpadder (Teenage Mutant Ninja Turtles) USA 1990. I: Steve Barron. M: Bobby Herbeck. F: John Fenner. P- design: Roy Forge Smith.

Asterix er i trykt form først og fremmest for større børn og voksne. Som biograffilm er den så absolut for mindre børn. Senest har vi kunnet møde de populære figurer i *Asterix - Operation Bautasten*, som er et sammenkog af historierne i flere forskellige tegneseriealbums. Filmen er en hån mod mediet, den rammer i den grad forbi målet i ethvert henseende: Først og fremmest fungerer animationen dårligt i forhold til baggrundene – personerne bevæger sig ikke *i* landskaberne men *på* dem. Dernæst er der i historien indlagt nogle psykadeliske 'flip-numre', der *kunne* have været interessante, nyskabende eksperimenter, det er de bare ikke - vi får nogle malplacerede efterligninger af 60ernes evindelige syretrip. Man har bl.a. yndet at lade elektriske 'pigtråds- instrumenter' indgå i udskejelserne, og dermed forsvinder hele den satiriske ide med serien. Når den oprindelige tegneserie placerer en stramtandet sekretær, der stenograferer med hammer og majsel på en stenplade som bifigur i historien, da demonstrerer den – dels i sin forkærlighed for detaljen dels i forvrængningen af den moderne hverdag – en humristisk fremstilling af *tilskueren*. Men når filmen lader moderniteten optræde som sig selv – og endda uden samme detaljerigdom – da hviler hele vægten bombastisk på anakronismen, der afhængig af smag og behag kan være morsom, det er blot ikke den *selvironiske* latter, der spilles på.

Babar er bar' en elefant – men usædvanligt civiliseret. Hvorfor han er så civiliseret kan man erfare ved at læse den allerførste Babar bog fra 1933, den hed Historien om Babar. Denne fortælling er på flere måder genial, fordi den som børneunderholdning indeholder et rigt mål af socialisering/dannelses-elementer, som vi være identificerbare hos ethvert barn. Som voksenunderholdning fungerer den ligeledes fint, fordi både streg og sprogbrug på komisk vis vender op og ned på værdier og normer. Den er et lille hverdagsværk, der er beregnet til at berige børn og voksne med en *fælles* oplevelse.

Babar burde altså kunne blive en god film, men først nu, da figuren har 60 år på bagen, er den langt om længe filmatiseret; *Babar – Elefanternes Konge* har imidlertid kun meget få af de kvaliteter, der kendetegnede billedbogen fra 1933. Det værste ved den er, at den er rædsomt kedelig, hvis man er over 7 år (den er frarådt under 7!). Desuden lider den af samme fejl, som ovennævnte *Asterix*: Teknisk set skraber man bunden – forestillingen ligner mest af alt en projektion af figurer (med meget mekaniske bevægelser) på en bagved kørende diasserie. Og anakronistiske, drømmeagtige indslag gør det ikke bedre – en hel del af de tilstedeværende børn i børnehavealderen hylede højt af angst.

I juledagene kommer vi i TV til at stifte nærmere bekendskab med en del af de nævnte tegnefilmfigurer, og i denne form er de unægtelig nemmere at sluge. *Babar* er f.eks. god, fordi den i episodiske serieafsnit spiller på infantile, uskyldige handlingskomponenter, der kan forstås af børn – uden at de samtidig skræmmes til døde.

Den lille Havfrue i Disneys version gør derimod på ny biografoplevelsen optimal. Den har lige præcis de ingredienser, der gør en ægte Disneytegnefilm til et *rigtigt* eventyr. I persongalleriet blandt syngende dværge, lede hekse, skøjtende kaniner, flittige mus og andet godtfolk er der plads til mange flere. Havfolkets ærværdige hofkomponist, Sebastian, der udover at være komponist og dirigent også er krabbe, er blot en af den nye films mange biroller, der nu indbefattes i ovennævnte udødelige forsamling. Ingen af dem har noget med H.C. Andersen endsige virkeligheden at gøre, men på den anden side har hverken salig Andersen eller virkeligheden noget med tegnefilm at gøre. Havjomfruen og den noble prins er til gengæld i en vis forstand gjort til 'tomme' personer, og det er der god mening i, for det er jo dem, vi skal identificere os med. Vi skal kunne se vore egne ansigter i deres, og personligheden skal i lighed med frokostavisernes daglige horoskoper passe på enhver. Vi køber for en stund adgang til selv at deltage i eventyret, og bagefter er vi måske lidt bedre til at få øje på hverdagens eventyrlige oplevelser. Vigtigt er det naturligvis, at illusionen holder. I højteknologiens tidsalder burde en adækvat billedkvalitet være en selvfølge, men man kan stadig ikke lave en computer-animeret tegnefilm, der når den håndlavede så meget som til sokkeholderne. Alverdens TV- stationer formelig sprøjter computeranimerede tegnefilm ud i hybridnetramte stuer – men tegningernes og bevægelsernes kvalitet er så ringe, at man nærmest skal anstrenge sig for at opretholde det for fiktionen nødvendige identifikationsniveau. Heldigvis har Disney – og som vi senere skal se den danske tegnefilmindustri – ikke ladet sig lokke over i den boldgade: Hver eneste luftboble i *Den lille Havfrue* er tegnet i hånden – så det er jo noget af en dyr affære, men på længere sigt skal boblerne nok vise sig at være en glimrende investering.

Fuglene flyver faktisk ikke altid i flok – og hurra for det. Nogen gange vinder de små over de store – andre gange bliver de ædt af dem. Den danske tegnefilm *Fuglekrigen i Kanøfleskoven* kan udmærket tolkes som en allegori på den globale tegnefilmsituation. Lad det være usagt hvem, de enkelte figurer i *Fuglekrigen* repræsenterer i en sådan allegori.

Filmen byder fuldt ud på niveau med tilsvarende Disney- produktioner på en mængde 'personligheder'. Hovedpersonerne - de små fugleunger – er som Disneys prins og havfrue relativt 'tomme', og også i dette tilfælde er det med god grund. Uglen er en umoralsk fordrukken fupmager, der bilder børnene ind, at han går på universitetet hver aften; i virkeligheden vælter han sig liderligt rundt blandt bare høns ude på 'røret', der i ordets bogstaveligste forstand er et kloakudløb – situationen er formodentlig ikke ukendt blandt moderne børn!

Teknisk set er *Fuglekrigen* på flere måder i særklasse, hvor Havfruen kostede ca. 120 mil. at producere, da klarer den danske sig med sølle 13-14 mil. – og trods det er kvalitetsforskellen overkommelig lille. *Fuglekrigen* er som Disney-produktionerne en fuldt animeret film, hvilket

bl.a. betyder, at alle figurer tegnes fra grunden i hvert eneste billede (almindeligvis 12 forskellige tegninger pr. sekund). I en begrænset animation ændres tegningerne ikke, der påføres den statiske figur selve bevægelsen, hvilket selvsagt giver en temmelig 'stiv' helhed. Et godt eksempel på begrænset animation er *Flintstones*, hvor effekten af denne meget billigere produktionsform er udnyttet som komisk pointe. Et 'dårligt' eksempel er *Asterix*, hvor den manglende bevægelsesmæssige elegance bliver en udtalt svaghed. I både *Babar* og *Asterix* led illusionen under 'lysbilled- syndromet', Disney kommer over dette problem ved at ofre mange streger på sine figurer. Stregerne giver en fornemmelse af 3- dimensionalitet, hvilket bløder overgangen mellem flad figur og rumlig baggrund noget op. En anden vigtig faktor i dette forhold er farverne: Jo større farvebevidsthed og variation, jo bedre løsning af lys/skygge situationen, som ved stadige ændringer befordrer livagtigheden.

I *Fuglekrigen* har man løst problemet på en anden måde - løsningen er økonomisk nødvendig, idet hver en lille streg koster mange penge – men den er heldigvis så god, at filmen teknisk set ligger tættere på Disney end på de øvrige. Først og fremmest vælger filmen at vise færre figurer pr. billede, men til gengæld med flere streger. Dernæst er det totale farvedesign af figurer i relation til baggrunde meget grundigt gennemarbejdet, så helheden er homogen. Desuden benyttes et såkaldt højlys ved optagelserne, så figurerne glider sammen med baggrundens dybder.

Teenage Mutant Ninja Turtles er dels en almindelig 'ikke-animeret' spillefilm dels en TV-tegnefilmserie. Det bedste man kan sige om spillefilmen er, at den har skubbet et veritabelt inferno af handel og vandel foran sig. Man kan købe Turtles tandkrus, seriehæfter, tyggegummi, dukker, Turtles alting... – Det samme gælder *Babar*. Turtles filmen har også skubbet et rygte foran sig, nemlig at den skulle være så fabelagtig morsom – men det kan sandelig diskuteres; til gengæld er det uomtvisteligt, at den grove realistiske vold flittigt dyrkes. Ironisk nok er filmen hverken tilladt eller anbefalelsesværdig for børn, og samtidig er den et nummer for stupid for et voksent publikum.

Tegneserien er teknisk set, hvad man kunne forvente - d.v.s. at den hører under kategorien 'stærkt begrænset animation'. Det kan især børn godt leve med, eftersom actionniveauet er i top. De gammeldags tegnefilm havde også et action-niveau, hvor speederen var konstant i bund, men ligegyldigt hvor galt det gik de involverede figurer, da kunne man være sikker på, at de aldrig døde. Fiktionen ophævede slet og ret begreber som død, sex og peristaltik, og dermed kunne de slippe afsted med grusomme ting uden at vække afsky eller skræk. Vor tids udgaver af action-tegnefilm skaber ingen tabuer, og derfor egner de sig dårligt for voksne, der er opdraget med serier som *Roadrunner*. Børn derimod sluger med stor sindsro actionmættet vold, død, sex og prut – det *er* jo bare tegnefilm!

Maren Pust

KÆRLIGHEDEN SLETTER ALLE SPOR

Kom og se Paradis (Come See the Paradise) USA 1990. I & M: Alan Parker. F: Michael Seresin. Kl: Gerry Hamblin. Mu: Randy Edelman. P-design: Geoffrey Kirkland. Med: Dennis Quaid, Tamlyn Tomita.

Fjernt i en blomsterkranset mark vandrer en lille pige og hendes mor, der snakker sammen, mens de nærmer sig. Tæt på afsløres, at de amerikanske stemmer tilhører to japanere. Moderen fortæller den historie, som herefter fortsætter i flashbacks. Om Jack, der gennembryder immigranternes kulturbarriere og bliver gift med Lily, som sammen med deres datter og sin japanske familie interneres efter Pearl Harbor.

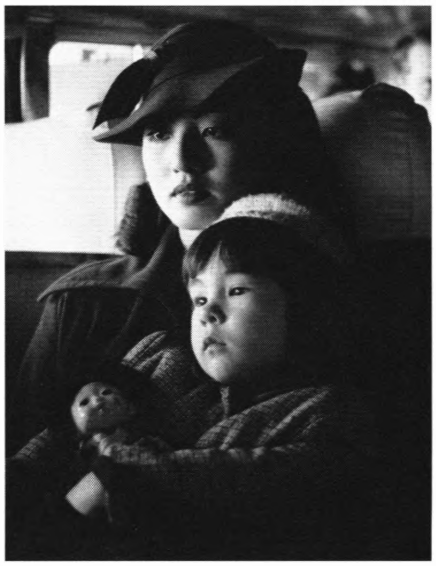
Familiens skæbne som repræsentativ for overgrebene mod japansk-amerikanerne under krigen er tidligere skildret i John Kortys fremragende TV-docudrama *Farewell to Manzanar* (76) – navnet på kz-lejren i Mojave-ørkenen i Californien. Parkers film har til tider et naturligt, lidt grumset lys, der lægger et realistisk tidsbillede, som han lader tale for sig selv: selvfølgelig var overgrebene forkastelige. Tidligere films dynamiske stil og det aggressive sociale engagement fra *Mississippi Burning* er lagt på hylden, og i stedet vokser ud af den sociale misere det store melodrama om den umulige kærlighed, der overvinder alle odds.

Til disse odds hører de kulturelle skel, hvor der er den hvide amerikaner, som må tilpasse sig den japanske familie, som underordner sig alle samfundets regler og krav, mens Jack er en oprører, der ustandselig kommer galt afsted i sin kamp mod undertrykkelse på arbejdspladsen (bl.a. som filmoperatør!). Konfliktstof er der altså nok af, men selv om det træder klart nok frem i historien, så dæmpes det i forløbet til en konstatering, et tidsbillede på linie med gamle biler og tøjmode – en atmosfære, der kan sætte kærligheden i relief og danne baggrund for poetiske situationer i smuk billedopbygning, blødt lys, bredt malende musik og længselsfulde ansigtsudtryk.

Ligesom kærligheden overvinder alt, er det tydeligvis meningen at stilen skal overvinde historien, så følelserne bruser frem over konflikterne. Det er en god måde at lave film på, for fiktion drejer sig om følelser, ikke om fakta. Men i Parkers udformning lykkes det ikke ganske. Det er som om, han er bange for at give los, kærligheden er smuk, men ikke så intens og lidenskabelig, at den overbeviser om, at den overvinder. Den må have hjælp – og får det. Konflikterne dæmpes, så de forsvinder fra historien, før de er blevet løbet over ende – som om følelsesbruset havde gjort sit arbejde - med det resultat, at følelserne ikke rigtig har noget at slås med. Således er Jack ikke kun magtesløs, men også næsten helt fraværende i fortællingen, mens familien er interneret. Når de til sidst genforenes i dampen fra toget på den øde station, er det gået for let, og det er snyd.

Men uhørt smuk er filmen. Som mindet om en kærlighed, der ikke er mere, men alligevel lever i erindringen.

Kaare Schmidt



Novellerne bag de store westerns

På baggrund af den fornyede interesse for westerngenren, er det værd at gøre opmærksom på en lille uprætentiøs paperback, som burde være af interesse for enhver, som til stadighed fascineres af disse enkle, medrivende fortællinger, der til trods for at de udspilles med det vilde vesten som panoramisk bagtæppe alligevel besidder talrige alment menneskelige kvaliteter!

'Best of the West' samler en række mere eller mindre kendte noveller, der har det til fælles, at de kom til at ligge til grund for berømte westerns. Den blaserte læser vil måske finde den litterære standard på det jævne. Forfattere som John M. Cunningham og Elmore Leonard har sikkert også bare villet berette nogle spændende historier. Ikke destomindre kom *The Tin Star* og *Three-ten to Yuma* til at ligge til grund for mesterværker som henholdsvis Fred Zinnemanns *Sheriffen* og Delmer Daves *Tre: ti til Yuma*.

Andre forfattere som Stephen Crane og O'Henry befinder sig højere oppe på det litterære parnas. Deres bidrag *The Bride Comes to Yellow Sky* og *The Caballero's Way* endte dette tiltrods deres dage som henholdsvis en del af John Brahm og Bretaigne Windusts totalt glemte antologifilm *Face To Face* og den godmodige serial om banditten *The Cisco Kid*. Udover Dorothy M. Johnsons *The Man Who Shot Liberty Valance*, som bekendt filmatiseret af John Ford, indeholder samlingen bl.a. også en James Warner Bellah historie, *Mission With no Record* – bedre kendt som Fords *Rio Grande*. I en række historier, trykt i The Saturday Evening Post, besang Bellah det amerikanske kavaleri. Ford var en stor beundrer af disse historisk korrekte fortællinger, og hele hans 'kavaleri-trilogi': *Fort Apache, Kavaleriets gule bånd* og *Rio Grande* er baseret på Bellahs forfatterskab.

Denne novellesamling er en oplagt ide, der blot skræmmes af redaktørerne Bill Pronzini og Martin H. Greenbergs kortfattede og overfladiske indledninger. Ærgerligt at de ikke benytter chancen til at skrive mere indgående om novellernes bearbejdning til filmmanuskripter, eller i det mindste noget om westerns som litterær genre. Istedet bruger man stort set krudtet på at fortælle, hvem der spillede hvem i filmene.

Interessant er det dog alligevel selv at kunne konstatere, hvorledes westernfilmene har beriget og blæst liv i deres 'ydmyge' forlæg.

Peter Risby Hansen

Best of the West – Stories that Inspired Classic Western Films. Ed. Bill Pronzini and Martin H. Greenberg. Signet. New York. 1988. 224 sider. Pris kr. 39,00.

En sværvægter

For 6 år siden kom første bind af Christopher Lyons fem bind opslagsværk 'The International Dictionary of Films and Filmmakers', fordelt på fire emner: film, instruktører, skuespillere, forfattere og 'production artists' og dertil et femte registerbind. Siden er de blevet slidt vind og skæve af undertegnede både privat og professionelt. Ikke alene har man her kunnet finde præcise oplysninger om de enkelte film og de enkelte navne og henvisninger til yderligere materiale i tidsskrifter og bøger, men også karakteristikker (af vekslende kvalitet) af personer foran og bag kameraet.

Bidragene er af både kendte og mindre kendte filmforskere og kritikere. Til at vælge film og personer benyttede Lyons sig af et omfattende internationalt panel af rådgivere, ligesom håndplukkede specialister skrev om netop deres skuespiller/fotograf/instruktør eller film. Deraf den vekslende kvalitet, men også en mere indgående karaktererising af et felt større end det står i en enkelt redaktørs magt at kunne mønstre ekspertise i selv.

Værket er nu under revideret genudsendelse, denne gang forestået af Nicholas Thomas. Første bind, omhandlende enkeltfilm, er netop udsendt, og resten følger i løbet af 91 og 92. Nu bliver værket i fire bind, idet registrene er indarbejdet i hvert af bindene.

Revideringen er særdeles omfattende. Første bind har fordoblet sidetallet (fra 540 til 1105), forøget formatet, er gået over til glittet papir og større typografi samt en yderst påkrævet mere brugervenligt lay out, hvor de vigtigste data er fremhævede på enkeltlinjer og den kronologiske litteraturliste linjedelt efter hver titel, ikke fortløbende som i førsteudgaven. Til gengæld er prisen derefter: 55 engelske pund. Og vægten. 3,5 kgs håndbog tager man forsigtigt på med begge hænder. Det er ikke just til sengekanten, knap til skrivebordet.

Det større omfang er bl.a. blevet brugt til illustrationer, ofte store og gode reproduktioner af stills. Desuden er antallet af titler blevet udvidet med 150 nye opslag, så der nu er 630 film repræsenteret. Udvalget er baseret på anbefalinger fra det rådgivende panel, der selvfølgelig delvist har valgt udfra personlige præferencer, hvorfor udvalget markerer, hvad der aktuelt rør sig i især amerikansk og vesteuropæisk film. Men som rettesnor har man også haft en orientering mod 'film som kunst', film som eksemplarisk har afspejlet en enkelt instruktørs indholds- og udtryksmæssige interesser og film som har eller har haft betydning pga. ideologisk og/eller kulturel signifikans. Med de kriterier er der god grund til at forvente et udvalg, der i rimeligt omfang repræsenterer filmkunstens og -historiens highlights og markerer centrale politiske, æstetiske og moralske orienteringspunkter.

Det sidste punkt er formentlig eneste grund til at *Farligt begær* er kommet med sammen med f.eks. *Desperately Seeking Susan, Robocop* samt Lucas' *Star Wars*-trilogi. Og spejlingen af instruktørens interesser kan være årsagen til, at Eastwoods *Play Misty For Me* er dukket op i den reviderede udgave, sammen med Raoul Walshs *High Sierra* og Rays *They Live By Night*. De film giver lejlighed til at trække filmhistoriske linjer og referencer op, og det er netop den type valg der giver dette bind berettigelse. På den måde kommer udvalget til at afspejle filmhistorien og ikke bare en række interessante enkeltfilm.

Men værket afspejler også filmhistorikerens og filmarkivernes aktivitet. F.eks. finder man i det nye bind tre gamle film af Powell og Pressburger: *The Red Shoes, Black Narcissus* og *Life and Death of Colonel Blimp*, som ikke var med i første udgave. De film er blevet restaureret af National Film Archive i England og har været verden rundt til museumsvisninger. Også Viscontis *Leoparden* – en af førsteudgavens store undladelsessynder – er kommet med, med direkte reference til at først nu har man i England og USA haft mulighed for at se filmen, som Visconti havde tænkt den, efter at den oprindelig var udsendt i en beklippet og dubbet version, til overflod ikke kopieret i det technicolor-system, den var optaget i. At Pagnols *Marius*-trilogi er kommet med kan måske også forklares ned den uforklarligt store succes der blev Berris *Kilden i Provence* til del.

Film-bindet er dog ikke det vægtigste i værket. Mere brug er der for pålidelige, indsigtsfulde og ikke ukritiske opslagsbøger om instruktører, skuespillere og ikke mindst de ofte oversete teknikere. Jeg ser frem til de kommende revidere bind herom.

Dan Nissen

Ghost (...) 1990, Jerry Zucker.
Endelig en vellykkel spøgelseskomedie. Jerry Zucker leger fornemt med lerets sensualisme i Demi Moores hænder og den stakkels ægtemandånds (Patrick Swayze) utroligt mange materialisationskvaler, bl.a. via det meget morsomme medie Whoopi Goldberg. Visuelt er der mange velgennemtænkte og velfungerende situationer, samt en fortælleglæde og spilleglæde, man slet ikke er vant til i samtidens amerikanske film. *CN*

Days of Thunder (...) USA 1990, Tony Scott.
Som et af tidens største ungdomsidoler realiserer Tom Cruise i racerbilen ligesom i *Top Guns* cockpit den frie fart som udtryk for ung frigørelse. Blot når metaforen ikke længere end til et tomt 'skråt op'. Cruises og fartens toptunede charme står alene som en plat hyldest til individets ret til at skide på alt og alle, bare for sjov, uden nogen dramaturgisk konflikt, som kan give filmene (begge af Scott) mere retning og frigørelsen mere mening end den helt uformulerede vrængen af mors komnu-ikke-for-sent-hjem. *MP*

Drugstore Cowboy (...) USA 1989. Gus van Sant.
Tom Cruise spillede rullestolslænket Vietnam-veteran i *Født d. 4. juli* og Matt Dillon spiller i *Drugstore Cowboy* narkoman og forbryder. De unge stjerner vil profilere sig som andet end teenageridoler, og begge slipper godt fra det. I en tid hvor Bush opruster mod narko, og børsmægleryuppien er idolet i amerikansk film, er van Sants film et særsyn: en skildring af narkomanens verden, oplevet indefra og aldeles uden pegefingre og moraliseren. I ultranære billeder og med sensitiv mikrofon formidles den nerveblottede rusoplevelse, og med en egen lakonisk humor skildres ekstasen og samtidig det absurde og tragiske i narkohverdagens slidsomme jagt på stoffer, gruppelivet, ritualerne og afvænningen til en hverdag med lige så mange omend anderledes uekstatiske rutiner. *DN*

Kæft, trit og retning (Cadence) USA 1990, Martin Sheen.
Martin Sheen instruktørdebuterer solidt og traditionelt. I Oliver Stones stil stiller han sig som garant for videreførelsen af den sympatiske humanistiske Hollywoodtradition med sin historie om racediskrimination i militæret. Filmen er ligefrem i sin sikre tolerancesøgende appel til ungdommen, og som et direkte modtræk til sønnen Emilio Estevez' forsøg på fræk popularitetsjagtende ungdomsplathed i *Vi ta'r skraldet,* hvor den anden søn Charlie Sheen er ligeså slem som han er sympatisk i faderens film. *CN*

Henry og June (Henry and June) USA 1990, Philip Kaufman.
To timers aldeles ulideligt kunstnerkrukkeri omkring firkanten Anaïs Nin, June og Henry Miller og Ian Hugo. *CN*

Sangen om kirsebærtid. Danmark 1990. Irene Stage.
Der er gang i den skal jeg love for. Den fra Kosmorama så kendte Carl Nørrested, der spiller bargæst i Stages film, leverer denne i filmens sammenhæng helt ustyrligt morsomme replik. For det eneste, der er gang i, er det prætentiøst opstyltede og similipoetiske. Den vil være følsom og drømmende, vil ophæve tiderne for at arbejde i et poetisk erindringsrum formet af en midaldrende kvinde, der ser tilbage på sit liv og det tragisk påtvungne valg af den nu forbitrede ægtefælle, der genoplever elskoven som voldtægt, for sluttelig at myrde den unge el-aflæser(!) der også aflæser hendes længsler, men altså ikke traumerne. Kirsebærsuppe. Syntetisk. *DN*

Bananen – skræl den før din nabo. Danmark 1990, Regner Grasten.
Bananen starter som private-eye-metafilm, med Dick Kaysø ved rattet i studiet med en indre vrøvlemonolog og bagprojektion, der skifter fra gamle Københavnerbilleder til udsigten fra Ballongyngen i Tivoli. Hermed er filmens absolut originaleste påfund affyret. Regner Grasten fortsætter med udbrændte trang til at leve op til navngivne forbilleder som *Op i røg* og *Høj pistolføring* i destruktion. Bilsmadring appellerer til mine agressioner, ikke til min humoristiske sans. *CN*

Springflod. Danmark 1990. Eddie Thomas Petersen.
En sympatisk instruktørdebut, som anammer den herskende skandinaviske filmtradition – en mellemproportional af socialrealisme og socialistisk realisme, lad os benævne den pædagogisk realisme. Den liberale danske politimand (Peter Schrøder), der bor i det eksotiske sydjyske miljø, som *Balladen om Carl Henning* udspillede sig i, optager den fremmede fugl Franco i sin familie. Som dramaturgisk modtræk lokalfascisten, tankpasseren (Lars Lohman – som minder for meget om Okking), der håndhæver sin borgerpligt ved at holde indvandrerne ude. Personinstruktionen er indforstået, dæmpet; miljøskildringerne er fascinerende, men lidt for æstetiserende, lidt for filmskolesymbollade-de, bærer dog præg af instruktørens befordrede engagement. *CN*

SER – Lykken er frihed (SER – Swoboda eto raj) USSR 1989, Sergej Bodrov
Grum Glasnost-film, der skildrer drengs odyssé tværs over det sovjetiske fastland, fra fængselslignende opdragelsesanstalt til fangelejr i Arkhangelsk-området, hvor faderen sidder spærret inde. At drengens skæbne er trist og forfærdelig, er vi ikke et øjeblik i tvivl om, men instruktøren er åbenbart i tvivl om vores evne til at forstå, *hvor* trist og forfærdeligt det hele er, så han insisterer på at give os klumper i halsen ved hjælp af højtrabende zooms, sovsende musik, selvsmagende slow motion-scener og karikerede persontegninger. Mindre kunne have gjort det meget bedre. *EJ*

Mo' Better Blues (...) USA 1990. Spike Lee.
Denzel Washington spiller en af jazzens unge løver, en jazztrompetist med styr på instrumentet, men ikke på hvad han skal bruge teknikken til at formidle, der ikke kan styre hverken sit band eller sit kærlighedsliv med Indigo og Clarke. Modsat konventionen ender det ikke med gennembruddet, men med bruddet. Musikken droppes til fordel for kærligheden og familielykken. Livet frem for kunsten. En Spike joint svagere end de foregående og mindre kontroversiel end *Do the Right Thing.* Er der masser af fremragende jazz benyttes den dog ikke altid lige fremragende. Men Spike Lee er stadig et af de fineste talenter i nyere amerikansk film. *DN*

Ford Fairline, Rock'n'Roll detektiv (The Adventures of Ford Fairlane) USA 1990, Renny Harlin.
Efter punkperioden er pladeindustrien en boltreplads for gangstere og dermed for den specialiserede slagfærdige detektiv Ford Fairline (Andrew Dice Clay). Filmen er rap, vulgær og plat og bliver desværre nok kultfilm. Det lyseste metaindfald er en *Vertigo*-forfølgelse på Capitolbygningen. Yellos musik er integreret intetsigende. *CN*

Cyrano de Bergerac (...) Frankrig 1990, Jean-Paul Rappeneau.
En film, der i overensstemmelse med hovedpersonens næse er lang - men også underholdende, blot med tomme kalorier, da der ikke er gjort noget for at få skuespilforlægget til at fungere filmisk. Gérard Depardieu forskønnes just ikke af den nasale attribut, og det tjener hans ære, at han bærer den med så oprejst en pande. *MP*

Rosalyne og løverne (Rosalyne et les lions) Frankrig 1989, Jean-Jacques Beineix.
Beineix griber tilbage til filmens rødder i cirkusmelodramaet, som hans ungdomsudgave ligeså lidt som *Trapez* (56) og *De flyvende djævle* (85) evner at få smæld i. Helten forsøger, ligesom filmen, at trodse dårlige odds og går inspireret af heltinden ind i eventyret som løvedomptør, uden reflektioner over dyrenes skæbne. Der er visse overtoner om fransk-germansk tilpasning og masser af almindelig fransk freudianisme, men kun det finale domptørnummer med pigen i udæskende bikini har Beineix' vante postmodernistiske anslag. *CN*

Dødbringende viden (Q & A) USA 1990, Sidney Lumet.
Sammenstødet mellem de lovlydige og de andre og mellem etniske grupper giver kontant spænding og intelligent spændvidde i Lumets sikre greb. Nick Nolte er barsk som strømeren, der har pløkket en latinamerikaner, men ikke kan snyde anklageren Timothy Hutton i de newyorkske sidegader, hvor Lumet ynder at vende sten på sten. *MP*