

# KOSMORAMA

197 \* 37. ÅRGANG \* EFTERÅR 1991 \* KR. 45

Berlin

RIFBJERG OM EUROPA  
FORBUDT FORÅR I DDR  
SHAKESPEARE \* MÁRQUEZ  
MÉLIÈS \* LEE \* MEDIA 92









<b>Klip</b>	<b>4</b>	<b>Márquez og de levende billeder</b> <i>Francisco Lasarte om Márquez' kærlighed</i>	<b>24</b>
<b>Uskyldstabet eller liget i fostervandet</b> <i>Klaus Rifbjerg om Europa</i>	<b>6</b>	<b>Det forbudte forår</b> <i>Eva Jørholt om østtysk films historie</i>	<b>28</b>
<b>Den sorte samvittighed</b> <i>Arild Andrézen om Jungle Fever</i>	<b>9</b>	<b>Dødedans på Babelsbjerg</b> <i>Eva Jørholt om DEFA-studierne</i>	<b>43</b>
<b>Klassiker på kinesisk</b> <i>Ulla Skram-Jensen om Ju-Dou</i>	<b>12</b>	<b>Media 92</b> <i>Dan Nissen om EFs støtteinitiativer</i>	<b>44</b>
<b>Skal det være morsomt?</b> <i>Flemming Kaspersen om Høj pistolføring 2½</i>	<b>14</b>	<b>Værd at se</b> <i>Only the Lonely (Kaare Schmidt); En engel ved mit bord (Agnete Dorph Stjernfelt); Robin Hood (Mogens Kløvedal)</i>	<b>46</b>
<b>Magten, æren og riget</b> <i>Susanne Fabricius om Henrik d. V og Hamlet</i>	<b>16</b>	<b>DET DANSKE FILM MUSEUM</b>	<b>49</b>
<b>Trylleri og fortryllelse</b> <i>Carl Nørrested om pioneren Georges Méliès</i>	<b>21</b>	<b>Biblioteket</b>	

## KOSMORAMA

197 \* Efterår 1991 \* 37. Årgang

For- og bagside: *Europa*.  
T.v.: *John Candy og Ally Sheedy i Only the Lonely*.

Herover: *Olegario Barreras Un domingo felicitad (En lykkelig søndag) med manus af Márquez*.

Kosmorama er et uafhængigt tidsskrift udgivet af Det Danske Filmmuseum. Ansvarshavende redaktør: Kaare Schmidt. I redaktionen: Eva Jørholt, Dan Nissen, Lene Nordin, Maren Pust og Peter Schepele. Layout: Kaare Schmidt. Produktion og tryk: Rounborgs grafiske hus aps Holstebro.

Signerede bidrag udtrykker alene forfatterens synspunkter og ikke nødvendigvis redaktionens. Kosmorama udkommer med fire numre årligt. Abonnement kr. 150. Einzelnumre 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 10-16, eller på giro 6 04 67 38.



## Historieforfalskning

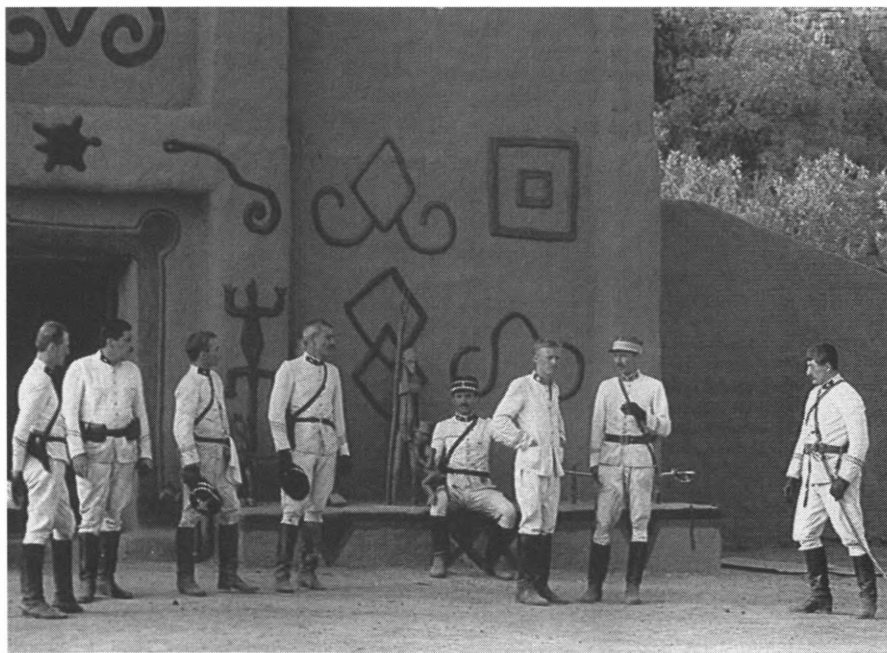
Normalt bør man ikke blande sig, når folk sådan går og småsnakker med sig selv. Men når deres pludder-vælsk bringes på tryk og indeholder åbenlyse historieforfalskninger, kan der være grund til indsigelse. Derfor de følgende linier.

I Kosmorama, nr. 196, s. 10, be-  
tror Martin Drouzy sin dobbeltgæn-  
ger Maurice følgende: 'Jeg fortsatte  
dog med at skrive i *Kirke og Film*,  
som under Flemming Behrendts  
kyndige ledelse efterhånden var ble-  
vet et rigtigt godt tidsskrift. Des-  
værre begik bladet harakiri i marts  
75 for straks at genopstå som det nu  
indholds- og holdningsløse magasin,  
der hedder *Levende Billeder*'.

Naturligvis må Martin Drouzy  
mene, hvad han vil om såvel Flem-  
ming Behrendt som om *Levende*  
*Billeder*. Men når han hævder, at  
*Kirke og Films* tidsskrift begik hara-  
kiri, så taler han usandt. Jeg redige-  
rede det fra 1972-75 og skal gerne  
oplyse sandheden, som er den, at  
tidsskriftet fik en dolk i ryggen. Ger-  
ningsmanden er på fri fod og er  
endda avanceret til departements-  
chef i Kulturministeriet. Han hedder  
Harder Rasmussen og var dengang i  
75 formand for Filminstituttets be-  
styrelse. Om det var ham, der fik  
den idé at tage tilskuddet fra film-  
tidsskrifterne, ved jeg ikke, men det  
var ham, der som formand brutalt  
realiserede den. På samme måde er  
han den ansvarlige for, at *Kirke og*  
*Films* tidsskrift, der havde ca. 1700  
abonnenter, blev sidestillet med i sig  
selv udmærkede tidsskrifter som  
*Sunset Boulevard* og *Spotlight*, der –  
så vidt jeg er informeret – lå mindst  
1000 abonnenter under *Kirke og*  
*Films* tidsskrift.

Uden det årlige tilskud fra insti-  
tuttet var der ingen realistisk mulig-  
hed for at videreføre tidsskriftet.  
Derfor accepterede vi at lade abon-  
nementskartoteket overtage af *Le-*  
*vende Billeder*, der blev sat i søen af  
Flemming Behrendt. Dette skete  
ikke uden indre rivninger, men fak-  
tum er, at tidsskriftet uden begrun-  
delse og med magt blev berøvet sit  
tilskud. Derfor døde det. Dolket  
bagfra.

Med venlig hilsen  
Johs. H. Christensen  
Damgårdsvej 30  
2930 Klampenborg



## Afrikanske billeder

Da planerne angående kulturarran-  
gementet Images of Africa første  
gang blev fremlagt i foråret 90, var  
en pæn del af budgettet afsat til afri-  
kansk film. Der skulle præsenteres  
20 afrikanske spillefilm og inviteres  
3 afrikanske instruktører. Men noget  
skete undervejs, så da kulturarrange-  
mentet løb af stablen, var der kun  
blevet plads til en enkelt eftermid-  
dag med afrikanske film. Det rådes  
der til dels bod på i november, hvor  
Klaptræet vil vise en række afrikan-  
ske spillefilm af højeste kvalitet.

Centralt i præsentationen står  
den senegalesiske instruktør Ous-  
mane Sembene med filmen *Camp de*  
*Thiaroye*. Sembene var den første af-  
rikanske spillefilmsinstruktør og re-  
gnes derfor for den afrikanske films  
fader. Det var med *La noir de...* fra  
66, at afrikansk spillefilm blev født,  
og i 68 modtog han i Venedig kriti-  
kerprisen for den besk samfundssati-  
riske *Postanvisningen*, der fik pre-  
miere i Thorvald Larsens Alexandra.

*Camp de Thiaroye* fortæller en  
sand historie om det franske mili-  
tærs hensynsløse og racistiske be-  
handling af de sorte soldater, som  
havde kæmpet under fransk flag i 2.  
verdenskrig. De vender nu tilbage til  
Afrika, men inden de hjemsendes  
interneres de i Thiaroye-lejren uden-  
for Dakar. De fleste af dem kommer  
aldrig videre. Den franske hær prø-  
ver at snyde dem for deres løn, og

soldaterne, der under krigen levede  
som de hvide soldater, gør oprør  
mod den urimelige behandling. De  
franske tropper bomber simpelthen  
lejren og udrydder de fleste af de af-  
rikanske soldater.

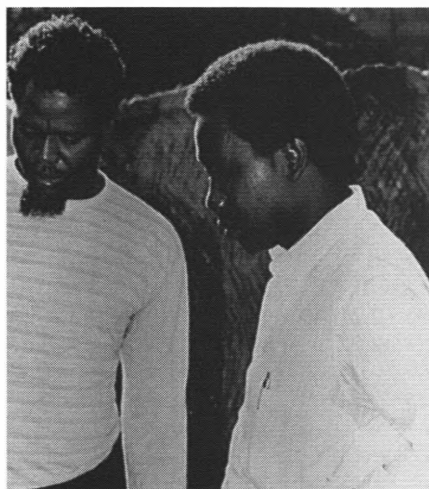
Det var ikke en film franskmæn-  
dene var glade for: det var ikke rart  
at blive konfronteret med fortidens  
synder. Heller ikke i hjemlandet hø-  
stede Sembene hæder på filmen. For  
oprindelig var det et projekt igangsat  
af instruktøren Ben Beye, men han  
blev sat fra bestillingen, og Sembene  
fik overdraget projektet af den neo-  
kolonialistiske senegalesiske rege-  
ring: han skulle udarbejde et knapt  
så kompromitterende manuskript,  
og til gengæld ville man støtte et  
projekt om Samori Touré, den be-  
rømte kriger og konge fra 1800-tal-  
lets Guinea, som Sembene havde  
haft planer om at bygge en film over  
i en snes år. Mange bitre følelser i  
befolkningen blev nu vendt mod in-  
struktøren, der tidligere havde været  
skildreren af en glørværdig fortid.

I festivalen indgår også den mau-  
ritanske instruktør Med Hondos  
*Sarraounia*. Hondo, der er blevet  
kaldt Afrikas vredeste instruktør,  
har i 7 år kæmpet for at realisere sin  
storfilm om dronning Sarraounia,  
der i slutningen af forrige århund-  
rede aktivt kæmpede mod de fran-  
ske kolonitropper. Også den film var  
Frankrig stærkt imod, ligesom Niger,  
der i filmen åbner sine grænser for  
de franske tropper, så de kan be-





T.v. Sarraounia. Øverst *Le sixième droit*. Nederst Gaston Kaboré t.h.



kæmpe dronningen, hvis magiske kræfter de nigerianske konger frygtede. Niger sprang også fra en coproduktionsaftale omkring filmen, og i stedet blev filmen optaget i Burkina Faso, med aktiv støtte fra den kulturvenlige præsident Thomas Sankara.

Også Desiré Ecaré, der kommer fra Elfenbenskysten, vakte furor i Afrika med sin film *Visage de femme*. Dog ikke på grund af dens politiske indhold, men fordi den indeholdt stærkere erotiske scener end man før havde set i afrikansk film. Også Ecaré havde kæmpet for sin film i 7 år, og heller ikke hans film har haft økonomisk succes.

Fra elfenbenskysten kommer instruktøren Henri Duparc, der har fundet ud af, hvordan man lever af

at lave film. Hans *Bal poussière* er en god underholdning med mild satire overfor det afrikanske polygami. Der er kønne nøgne kvinder, men ingen nærgående erotiske scener. Den gik så godt, at han straks efter kunne lave *Le sixième droit* i samme letkøbte genre.

I Burkina Faso, hvor man gennem mange år har haft en meget positiv holdning til filmkulturen, lå der tidligere en filmskole finansieret af UNESCO. Herhjemme har vi gennem TV kunnet stifte bekendtskab med Gaston Kaborés *Wend kuni*, og nu kommer *Zan boko*, der beretter om problemerne, når storbyen Ouagadougou graver sig ind på de omliggende landsbyer og helt ændrer de traditionelle bønderns liv. En anden kendt instruktør fra Burkina Faso er Indrissa Ouedraogo, der gik på filmskolen i Ouagadougou og senere fortsatte i Paris, hvor han med dygtighed og selvtillid har været i stand til at få europæisk støtte til sine film fra Burkina Fasos hverdag. Herhjemme har vi set *Yaaba*, og nu kommer så den utroligt smukt fotograferede kærlighedstragedie *Tilai*, der tager klart afstand fra de traditionelle kulturnormer. Den har fået priser i Ouagadougou og Cannes.

I det hele taget vinder afrikansk film mange priser, men der er stadig langt mellem importørerne, der tør tage chancen med den stadig ukendte filmverden. Klaptræets præsentation er derfor en sjælden og velkommen chance for københavnere. Grib den!

Karen Hammer

## Teorier om levende billeder

Med støtte fra Det Danske Filminstitut og Statens Filmcentral er et nyt tidsskrift, *Trylleygten*, nu på gaden med 1. årg., nr. 1.

Tidsskriftets redaktion mener, at der skal rådes bod på, at den internationale, filmfaglige, videnskabelige litteratur ikke præsenteres i overskuelig og repræsentativ form her i Danmark. Man har sat sig for at formidle de levende billeders faglitteratur gennem oversættelser af internationale forskeres arbejder samt med introducerende artikler om forskellige forskningsmæssige aspekter indenfor filmteorien.

*Trylleygten* er et spændende initiativ, omend man som almindelig filminteresseret skal være forberedt på, at artiklerne ikke just lægger op til doven hyggelæsning. Det står ikke helt klart hvilken målgruppe tidsskriftet intenderer at få i tale – men sproget i artiklerne antyder, at det primært er universitetsfolk, der sigtes mod.

*Trylleygten*'s første nummer er viet til filmsemiotikken, og man har så vidt muligt forsøgt at dække dette forskningsområde fra dets 'spæde barndom' og frem til dets allernyeste tendenser.

Forfatterholdet omfatter såvel danske som udenlandske notabiliteter – og det er da altid noget, at man har kunnet oppe sig til at lade en enkelt kvindelig forsker, Laura Mulvey, få lov at komme til orde (iøvrigt i en glimrende artikel).

*Trylleygten* udkommer som årbog og har et fornuftigt format og layout; man fristes her til at nævne, at det ikke er særligt forskelligt fra tidsskriftrækken *Sekvens*, der ligeledes er en årbog, udgivet og redigeret af Institut for Film, TV & Kommunikation, Københavns Universitet. Sidstnævnte kommenteres ikke i *Trylleygten*'s forord, omendskønt redaktionsgruppen omfatter flere medlemmer med tilknytning begge steder. Der er nu imidlertid ingen grund til at strides om forskelle og ligheder: Serøs filmteoretisk litteratur på dansk er til enhver tid velkommen!

MP

*Trylleygten* – tidsskrift for levende billeder, 1. årg., nummer 1., København 1991. Redaktion: Palle Schantz Lauridsen, Steen Salomonsen (ansv.), Flemming Søgaard Sørensen & Jens Toft.





# Uskyldstabet eller liget i fostervandet

af Klaus Rifbjerg

Det er befriende med et stort udspil, og det er vidunderligt, når det drejer sig om film. Derfor forlader man også Lars von Triers og Niels Vørsels *Europa* med en bestemt form for eufori. Det er næsten som at have været til eksamen, alle har jo haft en mening om værket, og der var ballade allerede i Cannes, fordi instruktøren havde takket 'Dværgen' og ingen vidste, at det var en kærlig hilsen til Roman Polanski, der hed sådan i *Chinatown* – og nu skal man selv op.

Det er befriende, fordi man oplever en instruktør, der ikke blot behersker sit medium ud i den sidste krog og ved 'hvor kameraet skal stå' (som Bergman sagde engang i en anden anledning), men som også har den lidenskab at bryde grænser ned og pine sig selv ud i det overdrev, hvor man trods alt ikke ved, om man kan bunde eller går til bunds eller flyder ovenpå.

Vandassociationerne er i øvrigt ikke tilfældige, for der er masser af vand i Triers film: Den falder som regn, den kommer ned som sne, der flyder over i badekarret (fyldt med

blod) og til sidst havner helten i sit eget fostervand ved afslutningen af den rejse, som skulle have gjort ham voksen, men som i sidste ende koster ham livet.

Vi er altså ude i symbolskoven – og også her føler man befrielse, for instruktøren og hans medforfatter vil med det samme understrege, at det er *kunst*, de beskæftiger sig med og ikke 'virkelighedsreproduktion'. *Europa*, er lige så langt fra dansk teatralrealisme som Valby er fra Tyskland anno 1945, det år anden verdenskrig sluttede. Der er med andre ord tale om en flugt fra virkeligheden og *ind* i en anden, måske sandere, et forsøg på at overskride grænser af både indvendig og udvendig art for at komme tæt på den sandhed, vi måske er fælles om og som har sin kilde i rent personlig smerte.

Instruktøren har fortalt, at han er bange for det meste, også for at se sine egne film. Han hører altså til den slags angstneurotikere, der søger

konfrontationen for at blive kureret, ligesom folk, der er bange for at flyve og tager flycertifikat i håbet om at afvende skrækken. Det er højst agtværdigt og understreger klart længslen efter *at sætte i scene*, at arrangere virkeligheden, så den tjener ganske bestemte formål, at finde tegn, der kan forløse uden at afsløre en selv for meget.

Men tilskueren kigger selvfølgelig giveren i kortene, det er meningen, kan ikke være anderledes, og her er det så, at visse kort gennemskues, nogle alt for let, andre med større besvær, mens helt andre forbliver uigennemskuelige på overfladen. Til gengæld giver de alt muligt vigtigt fra sig indefra.

Efter disse indledende øvelser er det på tide at fortælle lidt om handlingen i Lars von Triers *Europa*. Det er ganske let, for den er enkel – som en filmhistorie skal være, hvis den er effektiv. Filmen handler om uskyld og skyld eller – for at tale bibelsk – om uskyldstabet. Manuskriptforfatterne kan deres klassikere, og så sandt som al kunst er bygget oven på anden, ta-



ger de for sig af retterne. Polanskis *Chinatown* har været nævnt, et andet værk trænger sig i sammenhængen på, nemlig Dreyers *Vampyr*, for der er i historien en stor interesse for det metafysiske, herunder varulve.

En ung mand, Leopold Kessler, ankommer fra USA til det krigsødelagte Tyskland i midten af 1945. Han er militærnægter og har altså *ikke* deltaget i krigshandlingerne på amerikansk side. Han er ingen *fiende*. Men er han en ven? Sådan opfatter han sig selv, ja, han synes, han skylder det knuste Tyskland at yde det en håndsrækning eller med sin krop at stille sig til rådighed for de lidende. Han er en Nazarin (som hos Buñuel), en frelsertype – uden at gøre sig det klart. Og naturligvis får han halen på komedie.

Før han får set sig om, er Leo indblandet i en skummel intrige, der omfatter gamle nazister, varulve og amerikanske imperialister. Symbolsk suges han nedad, og man skal lægge mærke til, at *rejsen*, der også er et af *Europas* kernesymboler, foregår i et tog, der så at sige kører i ring. Sporene ligger indenfor Tyskland, og hvor man normalt på en rejse havner et sted og står af, skruer spor-spiralen med større og større hastighed

*Jean-Marc Barr og Barbara Sukowa, Eddie Constantine, Udo Kier, Lars von Trier, Erik Mørk og Jørgen Reenberg.*

helten nedad, så han rent faktisk havner på bunden af en flod.

Lægger man mængden af sammensatte symboler oven i den valgte ekspressionistiske stil og kombinerer den med instruktørens vilje til også at imødekomme et større publikums krav om underholdning, havner man nødvendigvis i en interessant om end ikke altid lige frugtbar melange. Ikke mindst når den psykoanalytiske metode bliver så håndfast, at filmens *narrator* bruges direkte som analytiker og publikum træder ind i rollen som analysanden, og den mørke fortid rent bogstaveligt gøres til det underbevidsthedens Tyskland, som nogen af os kender, men som både Lars von Trier og Niels Vørsel kun har *von Hörensagen*.

Det er ikke forbudt at søge sandheden i et historisk materiale, der ligger udenfor ens personlige erfaringskreds (hvordan skulle man kunne lave film om *Gøngehøvdingen* ellers?), man løber blot den risiko, at det iscenesatte tager magten fra det, der står i kontakt direkte med ens

eget indre og bliver demonstration i stedet for konkretion. Hvilket kan være absolut fatalt, når ens ærinde er at forsvare uskylden og græde over dens fald. Særlig når de virkemidler, man bruger, er alt andet end uskyldige, men af og til så udspekulerede, at tilskueren kvæler en gaben og kløjs i de tekniske tandhjul.

Jeg har ikke det mindste imod hele tiden at blive banket på skulderen og få at vide, at det her er kunst eller kunstigt eller noget tilrettelagt eller arrangeret, men film må også gerne erobre mig, ja, jeg vil sige, at fx den brechtske *Verfremdung* ofte har den effekt at uddybe illusionen, at gøre den vildere, mere poetisk og mere pågående.

Måske er det her Lars von Trier har sine problemer. Han er en stor-slået iscenesætter. Han ved nøjagtigt, hvad han vil – og får det – uanset det drejer sig om midnatsmesse i snevej på banegården i Darmstadt eller eksprestog, der springer i luften. Han kan lade lig drive gennem vandet, så man selv føler, man er druknet. Men han kan også lade sine figurer overdosere den patos, som er og bliver Achilleshælen.

Det er ikke til at holde ud at se Jørgen Reenberg med skæg og hår





skære sig selv til cervelat i et badekar, mens kameraet svæver over kullisen og blodet flyder ud under den lukkede dør i det dramaturgisk mest udspekulerede øjeblik. Til gengæld er den faunagtige Trier helt suveræn, når han for en stund lader gruen afløse af karnevallet, og Ernst-Hugo Järegård tager alle stikkene hjem som Leopold Kesslers onkel og mentor, en svensk tomte med tysk vanvid i øjnene og en sans for reglementer, der sprænger den påbudte orden i luften. Det er et lærestykke i kunstanskuelse, at se hvordan spiller og instruktør her i fællesskab punkterer den ekspressionistiske hulhed og baner vej ind til de områder, hvor vi alle kan være med, fordi der er tale om genkendelse, en genkendelse, som virker i kraft af humoren.

Det er ikke blot et spørgsmål om smag, der er en klart farbar vej ind til de mest frugtbare områder i den skabende bevidsthed i det øjeblik den dæmoniske ironi får lov til at spille eller sansen for den absurde komik folder sig ud. Alt det som sætter det tragiske i relief ikke for at gøre det mindre uudholdeligt, men for at skabe en anfægtende dimensionalitet. Ideen med at lade den unge Kessler være til eksamen i sengeredning, mens toget kører mod sin undergang, er intet mindre end fremragende og føres til ende med bravour.

Der er skrevet så meget om Lars von Triers tekniske mesterskab, at det må hænge ham selv ud af halsen. Han har også været gennem den

hjemlige mølles kværnen mellem 'mesterværket' og 'fallitten'. Med sin generøsitet fortjener han det størst mulige mål af imødekommenhed, men jeg tror, man gør von Trier en bjørnetjeneste ved ikke at understrege netop de passager, hvor han har fat i mere end han måske selv har beregnet. Det viser Ernst-Hugo Järegård med sin tilstedeværelse som havkatten i hyttefadet. Han kan som spiller ikke standses, han er til overflod sin egen iscenesætter. Men man skal huske, at det var Trier, der fandt på ham og fandt ham, og jeg er ikke et sekund i tvivl om, at hvis denne filmbegavelse også får lov (for

sig selv) til at blive ligeså tosset, som han er viis, så kommer vi for alvor til at overveje de begreber hvorunder man også finder *mesterskabet*.

Det var en særpræget oplevelse mere eller mindre ved et tilfælde at havne på pissoiret under Amager-torv efter forestillingen med von Triers *Europa*. Jeg var tilbage i '45, som jeg lige havde været. Mindre uskyldig end dengang, men ligeså grebet. Intet var forandret – det kostede bare i dag ikke noget at vaske hænder. Hvilket gerne må opfattes symbolsk. Det koster ikke noget at vaskes hænder, når man har tisset. Vi er altså blevet mere hygiejniske, måske har vi også renere hænder. Men ellers er alt ved det gamle: de kloge narrer de mindre kloge og uskyld trækkes i automaten med kondomer.

Men der er alvorlig grund til at takke en håndfuld kunstnere for deres mod og evne til at tage fat på urgamle konflikter og få nogle af dem til at funkke og skinne. Jeg synes Lars von Trier skal se mindre Dreyer og mere Buñuel. Til gengæld må han gerne læse Biblen hele tiden. Den er fuld af gode historier.

## Europa

Danmark-Tyskland-Sverige-Frankrig 1991. Instr.: Lars von Trier. Manus: Lars von Trier, Niels Vørsel. Foto: Henning Bendtsen, Edward Klosinsky, Jean-Paul Meurisse. Klip: Herve Schneid. Musik: Joakim Holbek. P-diseign: Henning Bahs. Med.: Jean-Marc Barr, Barbara Sukowa, Ernst-Hugo Järegård, Max von Sydow, Erik Mørk, Jørgen Reenberg, Eddie Constantine, Henning Jensen. Udl.: Pathe-Nordisk, 113 min. Prem.: 16.8.91.



# Den sorte samvittighed



Det koger over i 'the big melting pot'! I New York City, fra Harlem til det småborgerlige Bensonhurst, fra crack-buler til trendy arkitektkontorer, foregår der en stadig tilnærmelse mellem og overskridelse af de traditionelle grænser for socialt samkvem. De tidligere nærmest vandtætte skodder mellem racer, miljø og klasser er sprunget læk. Resultatet er storbyyndromet *Jungle Fever*, Spike Lees diagnose over sin hjemby.

af Arild Andrésen

Spike Lee for apartheid? Det er næppe hensigten. Men den unge ambitiøse og fremgangsrige sorte filmskaber ønsker ikke at gøre det enkelt for sig selv. I *Jungle Fever*, hans femte spillefilm og den hidtil mest kommercielt anlagte, beskyldes Lee

for at proklamere sort racisme. Selvom Spike Lee ønsker at nå ud til et større publikum med denne film, er hans budskab lige så kontroversielt som tidligere. Her vender han tilbage til de moralske spørgsmål i forbindelse med racekonflikter, som han først tog op i *Do the Right Thing*. Spike Lee er en moralsk filmskaber. Moralske problemstillinger har aldrig enkle løsninger, hvis de virkelig er problemer. Derfor er *Jungle Fever* blevet en problematisk film.



## Racer, sex og crack

Kort sagt handler *Jungle Fever* om et kærlighedsforhold på tværs af racer, om crack-misbrug, og om konsekvenserne af disse udskjelser. Et imponerende persongalleri bundet sammen af familie, arbejde og nabo-skab, og en velstøbt fortælling, danner ramme om de tematiske hoved-motiver. Flipper Purify er en vellyk- ket sort arkitekt. Han bor i Harlem, i et idyllisk kernefamiliehjem med kone og datter. Flippers storebror, Gator, er hans diametrale modsæt- ning. Gator er crack-misbruger, ar- bejdsløs og helt uden styr på sin til- værelse. Han plager til stadighed for- ældrene – en afsat pastor og hans kone – for at få penge til stoffer.

Flipper får en ny sekretær, den italiensk-amerikanske Angela Tucci. Angie og Flipper bliver forelsket i hi- nanden og indleder et forhold. Flip- pers lyshudede mulatkone, Drew, smider Flipper ud, da hun hører om forholdet. Hun er oprørt over Flip- pers utroskab, men først og frem- mest er hun rasende, fordi hendes mand har fundet sig en hvid elsker- inde. Drew erklærer sin foragt for sorte mænd, som stræber efter hvide kvinder, og karakteriserer sig selv som 'not that rainbow-fucking character'. Hun har ikke tænkt sig andet end sorte mænd.

Angie lider en lignende skæbne hos sin familie. Faderen banker hende og hælder hende ud af hjem- met. I Angies nabolag, Bensonhurst, går man ikke af vejen for at lynche indtrængere med fremmed hudfarve. Heller ikke deres venner, sorte og hvide respektive, formår at skjule deres vantrø og afsky over forholdet. Flipper og Angie forsøger en tilvæ- relse på egen hånd, men indser snart, at det er håbløst. I en nøgle- scene bliver Flipper næsten skudt af politiet, mens han i spøg slås med Angie på gaden.

Den tragiske historie om Flippers dansende og crack-rygende bror, Ga- tor, giver plads til en stærk og pågå- ende filmisk skildring af New Yorks tabte generation: crack-misbrugerne. *Jungle Fever* har i lighed med Lees tidligere film en hårdtslående og hef- tig æstetik spækket med utradition- elle løsninger. Lees faste fotograf, Ernest Dickerson, karakteriserer me- sterligt de kontrastfyldte miljøer, fil- men bevæger sig i: fra det neonblå crack-'paradis' Taj Mahal til den varme, overlæssede stue hos The Good Reverend Doctor Purify, Flip- pers og Gators far.



Øverst David Dundara (bror), Frank Vincent (far), Annabella Sciorra (Angie) og Michael Imperiali (bror). Nederst Ossie Davis (far), Wesley Snipes (Flipper), igen Sciorra, og Ruby Dee (mor).



## Feber i asfaltjungen

At kærlighed overvinder alt, er 'Dis- ney shit', siger Flipper. Han har altid hadet Disney-film. Angie og Flipper indser, at de må give op, og går hver til sit. De er ikke engang sikre på, om de elsker hinanden, eller om de bare var nysgerrige over for den an- dens farve (jungle fever). Filmen ta- ger tilsyneladende afstand fra race- blanding. Om ikke principielt, så ihvertfald på grundlag af de sociale konsekvenser. Det giver næring til spekulationerne omkring Spike Lees 'sorte racisme'.

*Do the Right Thing* sluttede med et dilemma: er vold det eneste middel, farvede kan ty til for at hævde deres ret i et samfund domineret af hvide? *Jungle Fever* antyder til slut mulighe- den for en happy ending, baseret på en problematisk præmis: at race- blanding skaber problemer og er so-

cialt uacceptabelt. Spike Lees pro- blem, og hans styrke, er, at han hver- ken kan eller vil give enkle løsninger på komplicerede spørgsmål.

Spørgsmålet om sort racisme stil- les flere gange eksplicit i *Jungle Fever*. Et eksempel er Flippers konfronta- tion med sine (hvide) arbejdsgivere – han forlanger en afrikansk-ameri- kansk sekretær, de giver ham en hvid ('på grundlag af kvalifikationer, ikke hudfarve'). Her illustreres Lees pointe – eller min tolkning af den – bedst: sorte kan ikke være racister, for de er ikke i besiddelse af den samfundsmæssige position, som skal til for at udøve undertrykkelse. Ga- tor sætter dette argument i perspek- tiv ved sin udlægning af problemet blandede parforhold: pæne sorte fyre har altid grimme hvide piger, mens grimme hvide fyre har pæne sorte piger. (Imidlertid ser både Angie og

Flipper svært godt ud, så her giver Spike Lee problemet en ny dimension!).

Moralen får nødvendigvis et noget paradoksalt præg. Sat på spidsen: farvedes aggressive handlinger over for hvide er altid en *konsekvens* af de hvides (racistiske) undertrykkelse, og aldrig racistisk motiveret i sig selv. Dermed er vi hinsides moralens domæne, og underlagt junglens lov. Dræb eller bliv dræbt! Dette er jungle-feberens yderste konsekvens. Men Spike Lees medicin mod feberen smager meget af race-ideologisk ghetto-tænkning.

### **Hinsides godt og ondt?**

Spike Lee skaber jungle-begrebet for at konfrontere publikum med et reelt problem. Såvel de sociale konsekvenser som de personlige reaktioner, filmen fortæller om, er overdimensionerede. På den måde bliver *Jungle Fever* en i høj grad problematisk film, og en film, man ikke er færdig med, når man forlader biografalen.

Indledningsvis hævdede jeg, at Spike Lee er en moralsk filmskaber. Det står jeg fast ved. I alt for mange år har betegnelsen 'moralisk film' gået hånd i hånd med en klassisk formel for håndtering af moralske fortællinger (med rødder hos Aristoteles):

- Et moralsk problem
- a) postuleres, med udgangspunkt i en reel/realistisk situation.
  - b) debatteres, via hovedpersonens forskellige (ydre og indre) hindringer i kampen for at gøre det rette.
  - c) konkluderes ved, at handlingen spilles til ende – med lykkeligt eller ulykkeligt udfald – og bliver gerne opsummeret ved en monolog, som sætter problemet i perspektiv ud fra den handling, vi har været vidner til.

Denne opskrift har givet os mange underholdende film, men få interessante moralske debatter. For at den skal virke, må svaret nemlig være givet på forhånd (identifikation, og dermed følelsesmæssig effekt, er afhængig af, at publikum og filmens hovedpersoner deler visse grundlæggende værdier). Spike Lee kan ikke benytte sig af en sådan formel. For det første er svaret på hans problem ukendt både for ham selv og for hans publikum. For det andet har virkelighedens moralske problemer ikke facitsvar (vi snakker om moralske spørgsmål, ikke moralske svar). Spike Lee er ude efter en konfronta-

tion med publikum og opnår på denne måde moralsk troværdighed. Han vægrer sig ved at 'lukke' sine film – det ses både i *Do the Right Thing* og *Jungle Fever*, hans to hidtil mest moralsk orienterede film.

Måske det mest interessante ved *Jungle Fever* er, at alle personerne har *lidt* ret. Ingen har helt ret, men ingen tager heller helt fejl. Det er i og for sig ikke revolutionerende, men kombinationen af en indfaldsrig og mangefacetteret historie, og et utroligt rigt persongalleri bestående af dygtige skuespillere, som giver liv til selv den mindste birolle, gør, at *Jungle Fever* bliver præcis så kompliceret og konfliktfyldt som det samfund og de problemer, den genskaber.

### **I smoked the fucking TV**

Gator stjæler forældrenes TV-apparat i sin desperate jagt på crack. Moderen er fortvivlet og sender Flipper ud for at finde broderen og fjernsynet. Spike Lees afmagtsfyldte harme over unge New Yorkeres crack-misbrug dirrer som en basstreng under hele filmen og eksploderer i sekvensen, hvor Flipper går ind i løvens hule i sin søgen efter broderen. Det desperate portræt af fortabte unge, som prostituerer sig for et par dollars, og som glider apatisk rundt i et neonbelyst helvede, totalt opslugt af rusen, er blandt filmens mest slående billeder.

Også en anden New York-baseret filmskaber med forkærlighed for moralske anliggender lod stofmisbrug være et vigtigt motiv i sin sidste film. Woody Allens *Alice* handler om en frustreret midaldrende kvinde, som får stadig nye vidunderkure af en kinesisk naturlæge. Kontrasten mellem de to film er lige så slående som beskrivende: hvor Spike Lee slår på stortromme i frustreret vrede over tusinder af forspildte liv, spinder Woody Allen en smilende, småpudsig fortælling, hvor det først til sidst går op for os, at Alice faktisk har behov for disse midler for at klare sit liv. Woody Allen løfter mildt og subtilt en advarende pegefinger, Spike Lee giver os en knyt-næve midt i ansigtet. Parallellen er interessant, fordi begge filmskabere lever i og portrætterer New York i deres film, men med ganske forskellige perspektiver. Allen interesserer sig for den intellektuelle, øvre middelklasse på Manhattan. Lee repræsenterer fortsat skriget fra de farvede bydele Harlem og Brooklyn, selv om han bliver stadig mere sofistikeret.

### **Black and proud**

Stevie Wonder har skrevet musikken til *Jungle Fever*. Det er første gang, Spike Lees far Bill ikke er ansvarlig for filmmusikken. Gennem hele sin karriere har Spike Lee trukket store veksler på sin familie og sine nære venner. Søsteren Joie har spillet vigtige roller i flere af hans film. I lighed med Woody Allen har Lee omgivet sig med en gruppe af filmarbejdere og skuespillere, som han altid benytter sig af. Filmteam'et består for en sikkerheds skyld stort set af farvede.

Fra debut'en *She's Gotta Have It* i 1986 har Spike Lees film været befolket næsten udelukkende af sorte skuespillere. En af Lees største bedrifter har været at nå ud til et stort, blandet publikum med sine sorte film. For første gang oplever man sorte mennesker som *mennesker*, og ikke bare som originale typer i et overvejende hvidt univers. Lee siger selv, at han laver film for at bevidstgøre et sort publikum om, at 'black is beautiful', men hans aggressive holdning og heftige filmsprog appellerer også til unge mennesker langt fra Harlem. Visuelt henter filmene inspiration fra reklameæstetik og cinéma vérité, og Lee bruger musikken til at piske stemningen yderligere op, hvor det behøves. I *Do the Right Thing* anvendes musik af rapbandet Public Enemy. Spike Lees uortodokse æstetik gør hans film til meget mere end kampskrifter.

I 1985 var der en ung sort filminstruktør, som skrev breve til det halve USA for at få finansieret sin første spillefilm. Men i 1985 ville ingen producenter røre ved sorte filminstruktører. Instruktøren producerede selv filmen for 175.000 dollars, eller godt 1 million kroner. Filmen hed *She's Gotta Have It*, instruktøren Spike Lee. På fem år er han nået langt.

(Oversat fra norsk af Eva Jørholt)

### **Jungle Fever**

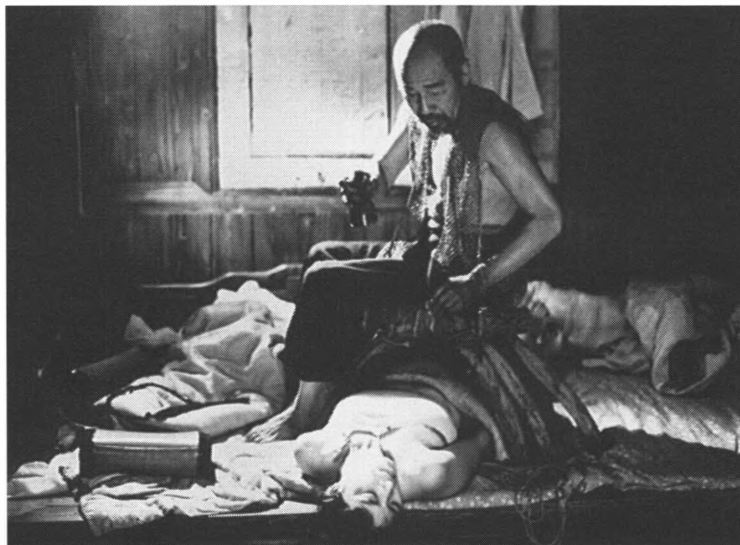
Jungle Fever. USA 1991. Instr., manus og prod.: Spike Lee. Foto: Ernest Dickerson. Klip: Sam Pollard. Musik: Stevie Wonder. Med.: Wesley Snipes (Flipper Purify), Annabella Sciorra (Angela Tucci). Spike Lee (Cyrus), Ossie Davis (The Good Reverend Doctor Purify), Ruby Dee (Lucinda Purify), Samuel L. Jackson (Gator Purify), LonetteMcKee (Drew), John Turturro (Paulie Carbone), Anthony Quinn (Lou Carbone), Frank Vincent (Mike Tucci). 133 min.

### **Spike Lee – filmografi:**

*She's Gotta Have It* (1986)  
*School Daze* (1988)  
*Do the right Thing* (1989)  
*Mo' Better Blues* (1990)  
*Jungle Fever* (1991)



# Klassiker på kinesisk



af Ulla Skram-Jensen

I forbindelse med de nyere kinesiske film, der det seneste årti har vundet positiv opmærksomhed i den vestlige verden, tales der ofte om en 'femte generation' af filminstruktører i Kina. Det er dog den første generation, der for alvor formår at bryde muren ind til den internationale filmverden, og kun specielt sinologisk orienterede cinéaster ved formodentlig, hvad de fire foregående 'generationer' har bedrevet. Filmhistoriebøgerne giver os da også flere grunde til at lade disse fortabe sig i tågerne. Når undtages en gruppe venstre-intellektuelle, der i 30ernes Shanghai forstod at lave både kunst og kasse, har kinesiske instruktører op gennem tiden først været belastet af kolonialisering, siden af besættelse (japansk), forfølgelse (Chiang Kai-shek), kulturrevolution og Maos enke Jiang Qing, der endda selv havde været filmskuespiller i 30erne. Meget tyder på, at det især er disse forhold, der karakteriserer de foregående fire generationer og deres kunstneriske udtryk. Særligt iøjnefaldende i denne sammenhæng var Mao-epokens såkaldte 'revolutions-operaer', der sigtede mod den ideologiske opdragelse af folket, men – ulig deres russiske sidestykker – lod hånt om den filmsproglige do.

Den nye generation af kinesiske instruktører, der tæller navne som Chen Kaige, Zhang Yimou, Tian

Zhuangzhuang m.fl., har alle gået på Pekings Filmakademi, der blev lukket efter Kulturrevolutionen i 1965, som de første efter genåbningen i 1978. Skolen synes at borge for kvalitet: Med eet fremkommer en række værker, der i billedsproglig og kompositionsmæssig virtuositet ikke står tilbage for værker af Bertolucci eller Kurosawa (som de faktisk minder en del om). De fleste af disse instruktørers film er indspillet i provinsen – f.eks. i Xian-studiet i det nord-vestlige Kina – efter sigende af nødvendighed, men i så fald en nødvendighed, der er gjort en dyd af: Ikonografien, de fantastiske naturscenerier, spiller hyppigt en stor rolle i filmfortællingen – som metafor, fjende, hjælper eller *det* højere smukke perspektiv imod hvilket menneskeskæbnernes ørkesløse stræben eller stridsmål kontrasteres.

Man kan nok godt kalde den femte generations filminstruktører for arvtagere til 30ernes Shanghai-filmtradition. Fælles er en professionel beherskelse af mediet, en ideologisk, men ikke-dogmatisk bevidsthed, og en roman-agtig, episk, udstrækning af plottet, der lå og ligger langt fra Hollywoods narrativt større økonomiseren, skønt netop Hollywood ikke sjældent bevidst har væ-

ret en model til efterfølgelse på andre områder. Også ønsket om en realistisk portrættering af bønder og landbyens fattigfolk, oftest set i lyset af historien, en stiliseret, undertiden teatralisk skuespilstil samt den sindbilledlige brug af naturen, er fælles gods. Titler som *Forårs silkeorme* (1933), *Ferskenblomsten græder tårer af blod* (1931) og i nyere tid *Den gule jord* (1984), *De vilde bjerge* (1985) og *De røde marker* (1986) synes ganske typiske.

*Ju-Dou* refererer dog så vidt vides ikke direkte til naturens fænomener – det er navnet på en kvinde. *Ju-Dou* er, ligesom instruktøren Zhang Yimou også verdensberømte debutfilm *De røde marker*, beretningen om en kvindeskæbne i 30ernes Kina, og igen er det den smukke Gong Li, der spiller hovedrollen. Men i *Ju-Dou* er det historiske og ideologiske aspekt trådt meget mere i baggrunden til fordel for en klassisk fortælling om menneskets eksistentielle og emotionelle kamp – mellem fornuft og pligt på den ene side og kærlighed og lyst på den anden. Den danske undertitel, 'flammende begær', vil nok også for de fleste konnotere et (film)drama, hvis hovedperson(er) er gerådet ud i en konflikt af sexuel-moralsk karakter.

## Handlingen

*Ju-Dou* er blevet købt og gift med den (ær)gerrige og ondskabsfulde in-

dehaver af 'Yang dynastiets' farveri. Feudalistiske og strengt patriarkalske tilstande hersker: Yang lader nevøen den 40 årige ungarl Tian-Qing trække for sig, mens han selv er godt på vej til at plage livet af Ju-Dou, som han har gjort det med tre koner før hende, for at få sig en arving (af hankøn naturligtvis). Det antydes, at Yang er impotent – ihvertfald ser de natlige angreb på hustruen ikke ud til at være noget, man får børn af – og Yang rådfører sig med en klog mand, hvis medikamenter synes at have den ønskede effekt – Ju-Dou bliver gravid. I virkeligheden har Ju-Dou og nevøen Tian-Qing indledt et forhold og sidstnævnte kan glæde sig, omend skjult, over at være faderen til barnet.

Et stykke tid fortsætter den hemmelige lykke. Men en dag vender kun Yangs muldyr tilbage fra en forretningsrejse: Tian-Qing finder ham svært tilredt og lammet oppe i bjergene og bringer ham hjem. Yangs stærkt reducerede bevægelighed, som træl binder ham til en tønde på hjul, får de to unge til at løfte sløret for deres forhold og for den nyfødte søn, Tian-Bais biologiske herkomst. Yang, nu afmægtig på alle områder og nu derfor endnu mere ond, forsøger først at dræbe barnet og dernæst at sætte ild på farveriet med det formål at brænde alle inde. I mellemtiden vokser Tian-Bai (der betyder 'renhed') op, men forbliver en underlig umælende størrelse af dæmoniske dimensioner. Hans første og stort set eneste ord i hele filmen, hvis fortalte tid er på over 10 år, 'far', redder ham fra endnu et mordforsøg fra Yangs side. Omvendt bliver Tian-Bai skyld i Yangs død – og som en anden Günter Grass'k Oscar står han grinende og ser til, mens 'faderen' drukner i et rødt farvebad. Dødsårsagen forbliver uopklaret for omverdenen, der dog sætter Ju-Dou og Tian-Qing på en hård 'hengivelsesprøve', hvor de skal 'spærre' for Yangs kiste ikke mindre end 49 gange på vejen til begravelsespladsen.

Tian-Qing og Ju-Dous kærlighedsforhold bliver sværere og sværere at opretholde, dels p.g.a. omverdenens mistro og påbud overfor enken, dels p.g.a. Tian-Bai, der efterhånden er kommet til at ligne en bister bulldog både af udseende og i væremåde. Rent galt går det, da Ju-Dou, i harme over at drengen har sparket Tian-Qing i hovedet, fortæller, at broder-onklen i virkeligheden

er hans far: Da de elskende en sidste gang – potentielt med selvmord for øje – søger ned i en luftfattig kælder – redder Tian-Bai sin mor og bærer også sin far op for derefter at dumpe ham ned i det røde farvebad. En fortvivlet Ju-Dous sidste handling i filmen bliver at sætte ild på farveriet.

### Det ødipale postbud

Nu er *Ju-Dou* blevet kaldt for en kinesisk pendant til *Postbudet ringer altid to gange*, og der er da også mange fælles elementer i handlingsforløbet, som dog sagtens kan bero på en tilfældighed, da der må findes en vis margin for trekantsdramaets variationsmuligheder. Forståeligvis vil det unge smukke par gerne af med den gamle tyranniske herre, men Ju-Dou og Tian-Qing slår netop *ikke* den gamle Yang ihjel. Tværtimod redder nevøen ham, med kun kort betænkningstid, skønt han kunne have ladet ham ligge uden at pådrage sig ansvaret for Yangs død. Omvendt er projektet at passe godt på Yang – ganske vist er det ønsket om en længelevende hævn snarere end menneskekærlighed, der driver Ju-Dou og Tian-Qing.

Hverken Ju-Dou eller Tian-Qing får skyld for Yangs død; der er derfor ingen retsag, ingen frifindelse og kort lykke før 'postbudet' ringer sin fatale anden gang. Det går hele tiden støt ned ad bakke for Ju-Dou og Tian-Qing, og der ses ingen håb forude. Årsagen er, at de selv har fostret en søn, der er en tyran i ordets egentligste forstand: 'tronraner'. Tian-Bai har fældet patriarken og sat sig i hans sted. Et nyt trekantsdrama har afløst det forrige.

Fælles for *Postbudet...* og *Ju-Dou* er, at de respektive par set udefra klarer sig rigtig godt. I begge film får omverdenen ikke rigtig næring til mistro: I stedet for retsagen får Ju-Dou og Tian-Qing stillet en 'hengivelses-test' (frygtelig og monotontlangvarig i sin art kommer montagen virkelig til sin ret i denne sekvens), som de mod alle odds klarer med bravur. Det lykkes endda for Ju-Dou og Tian-Qing at holde deres forhold skjult.

Fælles for de nævnte film er også, at parrene bliver indhentet af skæbnen, der i *Postbudet...* mest ligner en ond tilfældighed, og hvis sande identitet kun afsløres af filmens titel, men som i *Ju-Dou* har en barskere og mere håndgribelig form – i Tian-Bai. I *Ju-Dou* er der tale om en veritabel skamp med denne 'skæbne', som ti-

telrolleindehaveren til sidst kun kan omgås ved at vælge flammerne – et valg, der hele tiden har været antici-peret af kameraets karakteristiske dvælen ved de lange røde, gule og orange stofstykker, der 'slikker' op af de montrøse træhjul og bjælker i farveriet.

Realistisk er filmen ikke – dertil ligner sønnen Tian-Bai for meget et dårligt karma eller en figur i en græsk tragedie og for lidt et menne-ske. Men Sofokles' tragedie om Kong Ødipus og hans familiære genvordigheder udmærket sig jo heller ikke ved netop sin realisme. Og det er vel denne gamle myte, samt de love om menneskets psykologiske udvikling og kulturelt-etiske habitus en Freud og en Lévi-Strauss udfærdigede i inspiration heraf, der uvægerligt kommer til at spøge i baggrunden. Kun Ødipusmytens eviggyldighed og strukturen i den klassiske græske tragedie, hvor de implicerede parter ingen fri vilje og valg har at råde over, men er nøje passet ind i et fastlagt skæbnemønster, synes at låne logik til den dobbelte fadermorders handlinger.

Zhang Yimou er en alsidig mand – i hans fyrreårige levetid har han både været hyrde og tekstilarbejder (under Kulturrevolutionen), maler, skuespiller, fotograf (for Chen Kaige, *Den gule jord*) og nu instruktør. Ulig mange andre filminstruktører, der har været ofre for et totalitært, anti-individualistisk og anti-intellektuelt styre, falder Zhang Yimou ikke for fristelsen til at gøre op med dette i sine (hidtidige) film. Det specifikt kinesiske hos Zhang Yimou synes at ligge mere i hans forkærlighed for en detaljerig afbildning af landets natur og folketradition end i hans emnevalg og selve fremstillingsmåden. I den vestlige verden er trekantsdramaet en gammelt kendt narrativ struktur og det incestuøse mord samt oprindelsesmysteriet *urgamle* temaer. Dette til trods, forstår Zhang Yimou at gribe tilskueren med sanseligt smukke billeder og en stram, suspensskabende billedrytme. Kontroversielt er det under alle omstændigheder i Kina.

**Ju-Dou – Flammende Begær** (Ju-Dou). Kina-Japan 1991. Instr.: Zhang Yimou. Manus: Liu Heng. Foto: Gu Changwei & Yang Lun. Klip: Du Yuan. Musik: Zhao Jiping. Prod.: Zhang Wenzhe, Yasuyoshi Tokuma & Hu Jian. Med.: Li Baotian, Gong Li, Li Wei, Zhang Yi og Zhen Jian. Udl.: Warner & Metronome. Prem.: 9. august 1991.





# Skal det være morsomt?

Den amerikanske filmkomik har det ikke så sjovt. Der bliver stadig lavet succesfulde komedier, ja vist, og også ret mange – blandt det seneste års økonomiske topscorere er *Alene hjemme* og *Ghost* – men for en puritaner, der foretrækker sin komik ren og usukret, er vandene i de seneste par år blevet en kende grumsede.

Omkring 1979-80 skete der et uventet boom, efter års stagnation: succesfulde tv- og stand up-komikere som Steve Martin, Bill Murray, John Belushi og Dan Aykroyd blev pludselig filmstjerner, John Landis' *Delta kliken* viste at man i teenagepublikummet havde en økonomisk guldgrube, og *Højt at flyve* demonstrerede at alt kan gå, blot tempoet holdes højt nok. 1980erne blev årtiet, hvor stand up-personlighederne herskede (Eddie Murphy, Tom Hanks og Chevy Chase var nyere skud på stammen), hvor pruttepudden var fast rekvisit, og hvor kodeordene hed plat og sort og absurd. Det var tit pinligt, ligeegyldigt eller ulideligt pubertært, men intet (næsten) var helligt, og indimellem – ret ofte, faktisk – kunne man støde på sande

af Flemming Kaspersen

komiske perler, som f.eks. Steve Martins *Manden med de to hjerner* (alene titlen opsummerer meget godt tendensen).

I dag er billedet skiftet. Den amerikanske mainstream-komedie er blevet sødere, i hvert fald den del der klarer sig bedst ved biograflugerne. Væk – eller rettere: henvist til videohylderne – er det støjende, det upolerede, det anarkistiske og underlivsfikserede, og i stedet er trådt en ny, og vel nok tidssvarende, meget familieorienteret pænhed og sentimentalitet. Det er farvel til *Politi-skolen* og *Varme drenge*, og goddag til *Roxanne* og *Scrooged*, til *Planes, Trains and Automobiles* og *Good Morning Vietnam*, til *Parenthood* og *Only the Lonely*. Det er – meget betegnende – stand up-komikere, som i 80erne lavede film, der blot var deres kendte og elskede rutiner hængt på et nødtørftigt skelet af handling og psykologi, i nye, voksne roller, ikke længere comedians, men comic actors, i clinch med livets store problemer og let til patos og klumpen i halsen.

Ikke at dette er noget negativt: Robin Williams er f.eks. en glimrende seriøs skuespiller, og Steve Martins mere sentimentale film er blandt hans bedste. Men når det drejer sig om den gispende krampelatter er den nye pænhed simpelthen ikke leveringsdygtig. Derfor er det godt at have ZAZ, og derfor er en film som *Høj pistolføring 2½* en nødvendighed, blottet som den er for føleri og moral.

## ZAZ!

ZAZ er forfatter/producent/instruktør-trioen David Zucker, Jim Abrahams og Jerry Zucker (som instruerede *Ghost*), tre forvoksede gymnasiedrenge fra Wisconsin som i 1970 skiftede planet til Los Angeles, hvor de i løbet af kort tid fik betragtelig succes med deres Kentucky Fried Theatre. I 1977 forvandlede de, med John Landis som instruktør, deres satiriske og absurde teaterkoncept til filmen *Kentucky Fried Movie*. Og hermed tog de det første skridt mod en form for filmkomik, som de senere skulle udvikle til perfektion: *Kentucky Fried Movie* er en ret løs samling sketcher, overvejende i smags-

spektret fra plat til vulgær, men blandt de mange mere indlysende gangs og parodier står filmens hovedsketch som det tidligste eksempel på ZAZs helt nyskabende indgangsvinkel til komedieformen. A Fistful of Yen er en ca. 20 min. lang karatefilm-parodi med alle ZAZs varemærker – slapstick, visuelle og verbale ordspil, overdrivelser, crazy-komik og konstante indforståede henvisninger til amerikansk tv og Hollywood-klicheer – og model for gennembrudsfilmen *Højt at flyve* (1980), *Top Secret!* (1984) og de to *Høj pistolføring*-film (1988, 1991), samt den kortlivede tv-serie *Police Squad!* (1982).

Der stjæles med arme og ben fra alle, og netop derfor er ZAZ så svære at sammenligne med andre, og – nå ja – originale. De bedste ligheder er en tidlig Woody Allen (ca. *Bananas*) uden neuroserne, eller en Mel Brooks. Men hvor Allen hurtigt udviklede sig til en meget personlig og intellektuel filmskaber og Mel Brooks efter *Forår for Hitler* og *Sheriffen skyder på det hele* i katastrofalt stigende grad kom i tvivl om banal staves med eller uden b (glem alt om hans seneste *Life Stinks*), dér har ZAZ stædigt holdt fast i stil, som *Højt at flyve* beviste virkede. Og – deres største fortjeneste – de har konsekvent nægtet at følge mainstreamudviklingen mod større følelser og dybere psykologi.

Målet er ét – latter – og strategien er alt andet end subtil. Det særlige er ikke vitserne, men at der er så mange af dem, en overkill-taktik, der aggressivt bombarderer tilskueren fra alle sider og forlanger overgivelse. Fremgangsmåden ligner forsøget med hvor mange mennesker, man kan proppe i en Folkevogn: for ZAZ er spørgsmålet ikke hvor mange gags pr. sekvens og heller ikke hvor gode gags, men hvor mange pr. indstilling, en i bund og grund ærke-amerikansk størst er bedst-filosofi, som passer fint til filmenes mætning med referencer til et halvt århundredes amerikansk populærkultur.

Man skal dog ikke forveksle deres succesfulde alt for et grin-taktik med plat leflen. I modsætning til de mange, der insisterer på at skære pointerne ud i urinalblokke og julemarcipan, har ZAZ respekt nok for tilskuerne til at lade dem selv finde ud af, hvad der er morsomt, om det overhovedet er morsomt. Dette har naturligt affødt både succes og fiasko: *Højt at flyve* ramte en nerve og

blev en af de mest indtjenende komedier nogensinde, og *Høj pistolføring* otte år senere gentog tricket. Men spionparodien *Top Secret!* gik hurtigt i den kommercielle glemmebog, trods identisk format og masser af vellykkede gags, og tv-serien *Police Squad!* (som de direkte udviklede til *Høj pistolføring*) blev taget af programmet efter kun fire afsnit – ifølge en af tv-selskabets chefer fordi man var nødt til at se serien for at fange vitserne, der lå i lag på lag overalt i billedfeltet uden kaskader af dåselatter.

### Foden på bremsen

*Høj pistolføring 2½* ser ud til at blive et lige så stort hit som etteren, vel lanceret med to skarpe trailers og en plakat man ikke kan overse. Og spørgsmålet er så: er *Høj pistolføring 2½* på højde med sin forgænger eller, for den sags skyld, med *Police Squad!* og *Højt at flyve*?

Umiddelbart har filmen alle ingredienserne. Handlingen er som altid hos ZAZ bare en tåbelig undskyldning, solidt afstivet med en sikker fornemmelse for genreklicheer (som den omvandrede katastrofe af den kriminalbetjent Frank Drebin må Leslie Nielsen denne gang redde en godhjertet miljøforkæmper fra en bande slibrige levantinere med tegnebøger i stedet for samvittighed), vitserne flyver fra højre og venstre med slapstick, vulgariteter og satire kæmpende for at komme først, og anarkiet florerer ud over alle grænser. Men svaret må alligevel være nej – *Høj pistolføring 2½* er unikt morsomt, men et eller andet er gået tabt.

Det mest slående er, at tempoet er sat ned. Det er langt fra nogen sløv film, men man fornemmer alligevel, at instruktøren David Zucker må have haft foden let på bremsen. De enkelte gags er ofte drevet længere ud (f.eks. gentagelsen af etterens mishandling af Drebins sorte kollega, som her bliver til en udtrukket, grotesk opvisning i sadistisk slapstick), men til gengæld er filmen som helhed blevet mindre rig i teksten – der er simpelthen færre vitser i den.

Paradoksalt nok lider filmen under, at den er alt for fokuseret. Leslie Nielsen blev pludselig, og sikkert lidt uventet, stjerne efter *Høj pistolføring*, og nu har David Zucker begået den fejltagelse at stille for skarpt på ham. Den oprindelige pointe hos ZAZ var nemlig en håndfuld anonyme, men alligevel genkendelige

ansigter fra tv og film (bl.a. Lloyd Bridges, Peter Graves, Robert Stack og, selvfølgelig, Leslie Nielsen) som spillede deres personer med fuldstændig samme pokerfjæs som i deres sædvanlige, hårdkogte roller, helt uanfægtet af det kaos, der herskede omkring dem. I den nye film ser vi pludselig Leslie Nielsen, der om nogen har været den personificerede anonymitet på amerikansk tv, lave sjove ansigter til kameraet – se, jeg ved godt at det her er skægt – mens det morsomme, og et af ZAZs tydelige kendetegn, altid har været personernes afgrundsdybe alvor i selv de mest absurde situationer.

Dette kunne da også gå, Leslie Nielsen har udstrålingen, hvis bare ikke det havde betydet færre visuelle gags i rummet omkring ham. De er der endnu, og mange af dem, men i forhold til tidligere ZAZ har den nye film lige præcis mistet en snert af sine forgængeres grovkornede elegance, det anarki der altid balancerede hårfint på den rigtige side af det ukontrollerede. Vi har fået mere Leslie Nielsen og mere overdrevet slapstick i stedet for diskrete visuelle gags, men det er på bekostning af den intellektuelle side af ZAZ, som ligger lige under plathederne – ordspillene der både kan være brandere og perler af absurd pointeløs humor, og den satiriske bevidsthed om amerikansk populærkultur, der f.eks. gør *Police Squad!* til en værdig konkurrent til *Twin Peaks* i afdelingen for postmoderne indforstået citeren. Det er iøvrigt bemærkelsesværdigt, at flere af de bedste gags er taget direkte fra *Police Squad!*

Men ok: der er heller ingen grund til at være for vrissen. *Høj pistolføring 2½* har sænket fællesnævneren et par millimeter, men ZAZ er stadig umiskendeligt ZAZ, filmen har stadig flere grin pr. minut end nogen anden siden etteren, og man bør stadig ikke skamme sig over at kaste sig hostende og fnisende rundt i sædet, selvom man for længst har forladt gymnasiet.

### Høj pistolføring 2½

**Naked Gun 2½ – The Smell of Fear.** USA 1991. I: David Zucker. Manus: David Zucker, Pat Proft. Foto: Robert Stevens. Musik: Ira Newborn. P-design: John J. Lloyd. Prod.: Jerry Zucker, Jim Abrahams, Gil Netter. Medv.: Leslie Nielsen (Frank Drebin), George Kennedy (Ed Hocken), O. J. Simpson (Nordberg), Precilla Presley (Jane Spencer), Richard Griffith (Dr. Albert S. Meinheimer), Robert Goulet (Quentin Hapsburg). Udl.: UIP, 85 min. Prem.: 6.9.91.



# MAGTEN, ÆREN OG RIGET



af *Susanne Fabricius*

If Shakespeare had been no more gifted with words than, say, I am, the depth and liveliness of his interest in people and predicaments, and his incredible hardness, practicality, and resource as a craftsman and maker of moods, rhythms, and points, could still have made him his actual equal as a playwright. I had never realized this so well until I saw this production, in which every nail in sight is so cleanly driven in with one blow; and I could watch the film for all that Shakespeare gave it in these terms alone, and for all that in these terms alone is done with what he gave, with great pleasure and gratitude. But then too, of course, there is the language of a brilliance, vigor, and absoluteness that make the craftsmanship and sometimes the people and their grandest emotions seem almost as negligibly pragmatic as a libretto beside an opera score.

Sådan skrev James Agee i forbindelse med Laurence Oliviers *Henrik d. V* fra 1944 og slår med et par slag sømmet i, både hvad Shakespeares litterære og dramatiske kvaliteter angår<sup>1</sup>. Begge dele berettiger hver for sig Shakespeares slidstyrke – på scenen såvel som på lærredet. Heller ikke hans indflydelse på al senere dramatik kan vurderes højt nok. Det mønster for dramatisk konstruktion, som han udbyggede på baggrund af det klassiske græske drama, er blevet mønsteret, som nu danner grundlaget for en industri af håndbøger og kurser i manuskriptskrivning, foruden selvfølgelig for det dominerende flertal af spillefilm af alle genrer og kvalitetsgrader og dermed naturligvis også for de opgør, der jævnligt bliver foretaget

mod det. Det tidsforløb, de handlingspointer og den fortællerytme, som Shakespeare udfoldede så smukt og benyttede til så mange forskellige historier, komedier og tragedier, indre og ydre dramaer, er blevet universelt.

At Shakespeares stykker er blevet filmatiseret igen og igen siden filmens morgen er kun rimeligt. Længden af listen over stumfilmsudgaver viser netop suveræniteten i hans dramatiske forløb; selv uden den verbale pragt kan de klare sig. I dag forbinder vi i høj grad nydelsen af Shakespeare med replikkernes skønhed og visdom. Med hans dramatiske og poetiske formåen har en filmatisering af et af hans stykker fået meget forærende på forhånd. Historien om Shakespeare på film er en væsentlig del af filmhistorien og skal ikke (gen)fortælles her. Den er der skrevet mange digre værker og enkeltafhandlinger om<sup>2</sup>. Men der er ikke skrevet noget om manglen på Shakespearefilm i 70erne og 80erne.

### En afbrydelse af strømmen

Op til 70erne er produktion af Shakespeare-film støt og stadig – med hovedvægten på tragedierne og de historiske dramaer. I vestlig film har Laurence Olivier, Orson Welles og Franco Zeffirelli leveret hovedbidragene, i 'østlig' russeren Grigori Kozintsev og japaneren Akira Kurosawa<sup>3</sup>. Den sidste har også ydet det eneste væsentlige Shakespeare-bidrag på film i de to sidste tiår – *Ran* (1985), over *King Lear*, som tidligere også har været filmatiseret af Peter Brook (1971). Udover den var Roman Polanskis *Macbeth* (ligeledes fra 72) – så vidt jeg ved – 70ernes eneste egentlige Shakespeare-film.

Ved siden af filmatiseringerne og de direkte overførsler af teateropsætninger til film og TV har her i tidens løb været lavet adskillige omdigtninger af Shakespeare til samtidige omgivelser, f.eks. André Cayattes *Les amants de Verone* (1948) og Robert Wises *West Side Story* (1961), begge efter *Romeo og Julie*, og Helmut Käutners *Der Rest ist Schweigen* (1959) efter *Hamlet*. I 80erne har amerikanerne Woody Allen og Paul Mazursky bidraget til aktualiseringen med *A Midsummer Night's Sex Comedy* og *The Tempest* – begge fra 82. Når komedierne skal på lærredet, er nutidige gevandter åbenbart det mest nærliggende. Begge Kurosawas Shakespeare-film er også gendigtninger, men stadig holdt i et fortidigt rum –



Laurence Olivier og Kenneth Branagh som Henrik V. S. 16 Branaghs version.



om end flyttet til instruktørens eget hjemland.

Om grundene til fraværet af egentlige Shakespearefilmatiseringer i 70erne og 80erne kan man selvfølgelig filosofere i det uendelige, noget jeg kun sjældent har stundet til, og derfor ville mine betragtninger blot tage sig ud som lommefilosofi. Egentlig er der meget i Shakespeares historiske stykker, der kunne have sagt 60er-folket et og andet, men deres focuseren på de store enere og kampen om magten er jo fjernt fra den tids politiske idealer. Nå, usket er usket og står ikke til at ændre.

### En Shakespeare-renæssance

På baggrund af den lange Shakespeare-pause i biograferne forekommer det derfor både overvældende og påfaldende med hele to regulære Shakespeare-filmatiseringer på ét år, Kenneth Branaghs *Henrik d. V* (1989) og Franco Zeffirellis *Hamlet* (1990). Hvorfor nu det? I løbet af 80erne fandt den finkulturelle arv i form af operaen igen vej til publikum og dermed til filmværket og TV-skærmene. Man var igen parat til store følelser og stor dramatik. To af disse opera-filmatiseringer var foretaget af Zeffirelli, manden bag nogle af de ældre Shakespeare-film. En af hans 80er-operaer, Verdis *Othello*, bygger på Shakespeares tragedie. Men den egentlige forklaring på Shakespeares genopdukken i bifferne er selvfølgelig hans stykkers uforgængelige sproglige og dramatiske skønhed, deres universelle temaer og

udødelige visdom – ja, jeg må sige det, som det er. De beskæftiger sig med sammensatte, modsætningsfyldte mennesker, noget, som ikke var særlig gangbart i 60erne og 70erne, de enkle, rigtige udsagns tid, men som nok kunne have passeret i 80erne, hvor man igen begyndte at operere med 'det onde' – i og mellem mennesker – som en realitet.

Blandt de tidligere Shakespeare-filmatiseringer er gengangerne talrige, *Romeo og Julie*, *Macbeth*, *Othello*, *Hamlet*, *King Lear*. Øjensynligt er det tragedierne, der har trukket mest. Den ene af sæsonens to film høster dog til de historiske stykker, men de er begge gengangere, *Hamlet* mindst for tredje gang og *Henrik d. V* mindst for anden, hvis vi ser bort fra stumfilmene<sup>4</sup>. Begge stykker er i forvejen filmatiseret af og med Laurence Olivier, Shakespeare-fortolkeren over alle.

Ydermere har ophavsmændene det til fælles med Olivier – og Peter Brook – at de har deres rødder i teatret, Zeffirelli som operainstruktør, Branagh som skuespiller, instruktør, organisator og dramatiker. Kenneth Branaghs hidtidige erfaringer fra film og TV hidrører udelukkende fra arbejde som skuespiller, mens Zeffirelli har mange film bag sig, men især film, som bygger på teater, operaer eller Shakespeare.

Jeg vil heller ikke føre en længere diskussion af forholdet film-teater i forbindelse med Shakespeare-filmatiseringerne. Blandt dem findes nogle af filmhistoriens mesterværker og en del filmiske eksperimenter, hvoraf nogle netop har spillet på forholdet teater-film som Oliviers *Henrik d. V*, der kombinerede stilerede dukketeaterscener med filmisk realisme i slagscenerne. Atter andre har forsøgt at overføre den shakespeariske lyriske patos til et visionært



billedsprog (Welles, Kurosawa, Kozintsev, Brook). Hverken Zeffirelli eller Branagh eksperimenterer i deres film, monologerne og skuespillerne brillerer.

*Henrik d. V* rummer med sine slagscener, som på teateret er overladt til publikums fantasi, nogle muligheder for medrivende billeder og action, som *Hamlet*, der udspringer sig inden for ringmurene af den samme borg, savner. Men det store drama udspringer sig i begge tilfælde i det indre, og her har filmen i kraft af sine nærbilleder nogle muligheder, som intet teater kan byde på. Filmen er mediet for såvel ansigtets drama som slagmarkens gny og gnidsel.

Stykkerne stammer fra hver sin periode og gruppe i Shakespeares produktion, *Henrik d. V* fra de tidlige historiske dramaer, *Hamlet* fra de senere tragedier. Til trods for sin ydre action er *Henrik d. Vs* plot ikke meget bevendt, mens *Hamlet* er fuld af mystifikationer, intriger og ydre og indre spændingsmomenter. Men begge stykker har en helt, en prins, hvis rettigheder er truet, og som skal finde sig et ståsted i verden på overgangen mellem ung og voksen. Og de har begge karakter af meta-teater/-film, *Hamlet* ikke blot fordi der opføres teater-i-teatret, men fordi alle personerne spiller roller, er fulde af list og bedrag. Personerne i *Henrik d. V* er ikke svigefulde, om end hovedpersonen er nok så splittet. Her kommer metaaspektet frem i rammen.

## Henrik d. V

### 'Et kongerige for et lærred'

'A kingdom for a stage, princes to act and monarchs to behold the swelling scene', udtaler koret, her i Derek Jacobis skikkelse, til indledning og peger dermed på dramaet som en fiktion – og det til trods for at det beskæftiger sig med virkelige ting – historien selv. Er scenen en skueplads for historien eller er historien, slagmarken, en scene for fiktioner? spørger koret indirekte, et spørgsmål, der er blevet stillet 1000 gange siden, og som man uafbrudt stiller sig selv i disse tider. Enhver, der vil anfægte interessen eller relevansen af et stykke som *Henrik d. V*, må tie og bøje sig under indtryk af de kup og modkup, som har hærget det tidligere USSR. Men hvor en sand kunstner dog meget bedre er i stand til at skabe interessante figurer



Kenneth Branagh, Paul Scofield og Emma Thompson i *Henrik d. V*.

og skrive gribende taler end middel-mådige, opportunistiske politikere.

I en neutral, nutidig klædedragt – grå frakke og halstørklæde – bidrager Derek Jacoby til en diskret aktualisering af stykket, ligesom den bag-scene han vandrer rundt i. Men ellers lader Branagh det tale for sig selv. Det er selvfølgelig kraftigt redigeret, som Shakespeare altid bliver, teksten er forkortet, scener og personer strøget – og korets kommentarer er flyttet rundt. Til gengæld er der tilføjet nogle scener – i flash back – hidrørende fra *Henrik d. IV* og centreret om Henriks ungdommelige udskejelser og Falstaff-figuren. *Henrik d. V* placerer sig omkring midten af de historiske stykker, som tilsammen danner en lang fortsat historie, selv om de ikke er kronologisk skrevet. 'Richard d. II' myrdes af Henrik d. IV', far til 'Henrik d. V', selv far til 'Henrik d. VI' etc., som den forløber for TVs uendelige familiesagaer, Shakespeare også er. Jeg er hverken specialist i disse stykker eller den modsvarende Englandshistorie. Det er ej heller nødvendigt for at nyde *Henrik d. V* eller forstå stykkets almene aspekter, men selvfølgelig dets specifikke historiske referencer.

### Ærens mark eller gravens mørke

Henrik har ikke blot arvet et kongerige – eller to – men en skyld på sone, mordet på Richard II. Arvefølgen til nogle franske hertugdømmer

er en tvivlsom sag, men Henriks klerikale rådgivere får han overbevist om retfærdigheden i et felttog mod Frankrig. Dette togt vinder Henrik efter belejringen af Harfleur og slaget ved Agincourt, det sidste mod al forventning, fordi den engelske hær på det tidspunkt er decimeret og udtæret. Som en del af sit krigsbytte får Henrik den franske prinsesse Katharine som brud.

Det er det hele! *Henrik d. V* bliver da også anset for et af Shakespeares mindre stykker og er ikke så ofte opført på scenen. Dog har Branagh selv stået på scenen i to år som Henrik i en Royal Shakespeare Company-opførelse. Sammen med *Richard III* er det det eneste af de historiske stykker, som nyder en vis almenbekendthed, og det er selvfølgelig sket takket være Oliviers to filmatiseringer. Har Shakespeare skaffet liv til filmen, så har filmen så sandelig også skaffet liv til Shakespeare.

Oliviers *Henrik d. V* (1944) var et patriotisk værk, en beredskabsfilm, lavet i krigens sidste år. Den gik let hen over det forhold, at England optræder som aggressoren i stykket, og at den 'virkelige' fjende var en anden end Frankrig. Branaghs *Henrik d. V* er om ikke et pacifistisk værk så dog yderst skeptisk over for voldsanvendelse. Det, der gør filmen interessant, er Henriks konflikt mellem det pres til at gøre krav på hertugdømmerne, som han er underlagt, og hans 'naturlige' tilhøjelighed for fred og modvilje mod vold. At territorialkravene ikke blot stilles af hans rådgivere, men også af den del af ham selv, der er opdraget til at betragte arvefølge som en afgørende ting, ud-

dyber konflikten og gør den mere end interessant.

Det er stykkets hovedtema, den tvivlsomme berettigelse af krig og vold, og det gennemspilles på alle niveauer, monarkens og hans rådgiveres, officerernes og de meniges. Spørgsmålet: er nogen idé så vigtig, at den er værd at ofre blod for, gennemsyrrer hele filmen, og ved at ideen er noget så spinkelt som arvefølge bliver det i sidste ende et spørgsmål om Æren – den rene idé eller snarere en ren følelsesmæssig tilstand. Og dermed sættes dilemmaet på spidsen – fysisk liv vs pur psykologi.

I den vestlige verden betyder Ære både på et personligt og et nationalt plan efterhånden meget lidt. Det sparer en masse liv, men det er ikke særlig flot. Og det giver os ikke særlig god mulighed for at forstå vore modspillere, undertiden modstandere, med en anden kulturel baggrund. Det er ikke så heldigt for os selv. For den, der ikke respekterer sin modstanders ære, respekterer heller ikke sin egen. *Henrik d. V* er et tidligt europæisk eksempel på æresfølelsens forfald og tvivlesygens indtræden. Henrik er i lige grad besat af slægtsstolthed og demokratisk-humanistisk pacifistiske nykker.

Den samme konflikt viser sig i modsætningen mellem hans royale herkomst og hans ungdoms trang til at svire med folkets lavere elementer. Da han står i den forfærdelige situation at skulle tage endelig stilling til sin tidligere drikkebroder Barolpchs henrettelse for kirkeran, dømmes han som en konge – ingen blødsødenhed over for vennerne, men han gør det ud fra et humanitært sindelag – 'for when lenity and cruelty play for a kingdom, the gentler gamster is the soonest winner'. Mildhed over for fjenden er vigtigere end overbærenhed over for sine egne.

Filmens stærke understregning af Henriks pacifistiske tilbøjeligheder har fuldt belæg i teksten. Der føres omtrent alle de argumenter frem, der kan findes mod krig, men stykkets højdepunkter ligger alligevel i de peptalks, den unge konge holder til sine soldater, især talen inden slaget ved Agincourt, hvor de har alle odds imod sig. De vil miste livet, men vinde et eftermæle. Jo større overmagt, jo større ære. 'We few, we happy few, we band of brothers'.

Den, der ville kunne trække mig med i en krig, findes ikke, men når

jeg sidder i biografens trygge mørke og hører Shakespeares ord ud af Branaghs mund, så svulmer mit hjerte af glæde og stolthed på begge vegne. Når Branaghs ansigt er i ro, er han uanseligheden selv – farveløs og smallæbet, men han skal blot begynde at røre sig en smule, før det gnistrer og brager. Han er en af de lykkelige få, der kan sige alt i et enkelt udtryk og et enkelt tonefald. Blot hans ansigt – i ultranær – og stemmeføring ved udtalen af denne simple replik i filmens begyndelse: 'May I with right and conscience make this claim?' anslår med det samme omfanget af hans splittelse, ligesom modsætningen mellem hans kropsholdning under de frygtelige trusler, han udstøder mod Harfleur, og hans lettelser, da byen overgiver sig. Eksemplerne er legio.

Hovedparten af de mandlige skuespillere i filmen kommer fra Branaghs eget Renaissance Theatre Company, som han var med til at grundlægge i 1979. Især springer Christopher Ravenscroft som herolden Montjoy og Michael Maloney som Dauphinen i øjnene, ligesom stjernerne, Ian Holm, Derek Jacobi og Paul Scofield. Branaghs evne til at instruere en statistflok er lige så stor som hans talent for at sige blankvers.

Som sagt har filmen ikke noget nyskabende filmisk sigte, men dens actionscener, belejringen af Harfleur og slaget ved Agincourt, er af stor teknisk-billedlig brillans. Selve slagscenen er rytmisk-musikalsk i al sin gru og fyldt med iagttagelser af deltaljer i kampene, som illustrerer tematikken. I slagets mest bestialske fase slår den over i slow motion. Både brugen af kameraet og det, der foregår foran det, bliver en del af fortællingen og er ikke blot en registrering af tumult. Sublim er Henriks sejrsgang over valpladsen efter sejren. Den samler triumfens sødme og kampens lede i ét langt take af Henrik bærende på liget af en falden dreng forbi sine egne, forbi de slagne fjender til den vogn, hvor han lægger liget af – for at slutte i et nærbillede. Det ledsages af et utroligt fint *Te deum*, komponeret til lejligheden af Patrick Doyle. Ledetemaet i det går i fint varieret form igen i hele filmen som underlægningsmusik, der falder ind med blankversenes rytme.

Stykkets hovedtema, berettigelsen af vold og krig, er knugende (for slet ikke at tale om den lidenskab, hvormed det bliver udført her). Derfor har Shakespeare med sin sans for va-

riation anbragt to *sweet reliefs* på de mest tiltrængte steder, efter belejringen af Harfleur og slaget ved Agincourt, prinsesse Katharines engelsktime og frierscenen mellem hende og Henrik. Stykket/filmen giver ikke noget svar på sit tunge tema i ord; det gøres i billeder/scener. Der findes andet i livet end ære, politik, død og krig, siger de – der findes skæmt, flirt, glæde og – måske – det bedste af alt, kærlighed.

Emma Thompson spiller scenerne med en fin blanding af naivitet og verdenskløbskab, og Branagh underspiller selv frierscenen meget kløgtigt; han ville aldrig kunne leve op til Oliviers smiskende charme, som måske heller ikke ville være så gangbar i dag. Henrik siger til Katharine: 'We are the makers of manners, Kate'. I dag er de store forbilleder ikke konger og dronninger – det er stjernerne. Måtte Kenneth Branagh blive en stjerne, der kunne påvirke den mandlige del af den opvoksende ungdom. Hans form for stilfærdig, dæmpet charme vil jeg godt se mere af.

## Hamlet

### Ødipus fra Helsingør

En stjerne, som ungdommen for længst har taget til sig, Mel Gibson, er – hvis det ikke var for den massive forhåndsomtale, som kan tage duften af alt – det uforudsigelige centrum i *Hamlet*. Zeffirellis erklærede formål med filmen har været at lave en *Hamlet* for ungdommen, ligesom han forsøgte med *Romeo og Julie*; om det så lykkes, vil tiden vise. I hvert fald er ideen at bruge Gibson som lokkemad for de unge udmærket, men virker hverken særlig nytolkende eller provokerende. Gibson laver – som den gode skuespiller han er – et solidt og gennemtænkt stykke arbejde, hvilket især røber sig i hans evne til metaspil i sindssyge-scenerne, til at spille en, der spiller. Jeg kan – for at sige sandheden – ikke anstille videregående sammenligninger mellem hans tolkning af rollen og hans foregængeres; så godt husker jeg dem simpelthen ikke. Men jeg går ud fra, at Hamlet i hans variant må fremstå mindre vaklende og handlingslammet, end han plejer. Hvorfor ellers bruge Gibson?

Zeffirellis *Hamlet* udmærker sig især ved sin rollebesætning. Gibson er omgivet af andre store stjerner, Glenn Close som dronningen og





Alan Bates som kongen. Som gengangere fra *Henrik d. V* ses Paul Scofield som genfærdet og Ian Holm som Polonius. Helena Bonham Carter, kendt fra *Room with a View*, er Ophelia, og hun og Glenn Close holder kønnets ære smukt i hævd. Til trods for hvad Hamlet siger om kvinder og svaghed, leverer de filmens stærkeste præstationer, diskrete, nuancerede og totalt bevægende, men Alan Bates overspiller groft især i kulminationsscenen efter Gonzagos mord. Ian Holm er blot en skygge af, hvad han kan være; det ses ved at sammenligne hans Polonius her med hans Fluellen i *Henrik d. V*.

Jeg må ærligt tilstå, at Zeffirelli ikke er min yndlingsinstruktør; hans trang til diffust lys og soft focus har altid virket på mig som en knækket negl på en tavle. Den tøjler han dog nogenlunde her. Men selv om billederne er hæderligt skarpe, nægter han sig ikke noget, hvad udtværing af stykkets ødipale tematik angår. Allerede i 1949, i sin bog *Hamlet and Oedipus*, fastslog den psykoanalytiske autoritet, Ernest Jones, hvad der var på færde i denne guldrandede klassiker. Det samme gjorde Olivier i sin *Hamlet*-film fra 48. Faktisk forekommer ordet incest så hyppigt i Shakespeares tekst, at der er god belæg for disse tolkninger. Men for at enhver tvivl skal ophæves, lader Zeffirelli *Hamlet* og hans mor opføre et veritabelt samleje – dog uden på tøjet – i den store opgørscene. Nå, men ud fra devisen – hver generation sin *Hamlet* – er det vel korrekt nok. Antydningens kunst er ikke 90ernes stil. Men jeg finder

*Glenn Close og Mel Gibson i Hamlet.*

det altså flovt og plat, ja, jeg gør. Og jeg gider ikke selv tærskelanghalm på mere eller mindre forbudte og gedulgte tematikker i *Hamlet*, idet jeg går ud fra, at dette blads læsere kan deres vigtigste klassikere, herunder også Freud.

Filmen, som må have været en langt mere kostbar affære end *Henrik d. V*, er utrolig flot produceret. Den er optaget on location på borge i Dover, Blackness og Dunnottar. Kostumerne er et studie for sig for slet ikke at tale om Glenn Closes frisurer. Det er altsammen udmærket, men skjuler ikke, at *Henrik d. V* er en bedre film til trods for, at det er en debut. Det er den, fordi den er udsprunget af et behov hos sine ophavsmænd, af en gennemreflekteret og -følt holdning til teksten. Det forhindrer dog ikke *Hamlet* i at være en god nok film, god som repetition, god som fremvisning af stor skuespilkunst i de fleste af rollerne.

### **Magten, æren og familien**

Når man ser de to film med en uges mellemrum, kan man ikke undlade at anstille sammenligninger. Selv om det ikke falder så gunstigt ud for den ene, er det alligevel et heldigt sammenbræf, at de kommer op i samme sæson. Det giver mulighed for at betragte enheden og noget af spændvidden i Shakespeares geni. Spændvidden mellem det psykologiske intimpils tragiske kraft, der får Strindberg, Freud og Norén til at tage sig ud som redaktører af bevækkelse eller sladderspalter, og det historiske

dramas ædle storladenhed og heroisme, der får den virkelige historie til at tage sig ud som en krøllet avis fra i går.

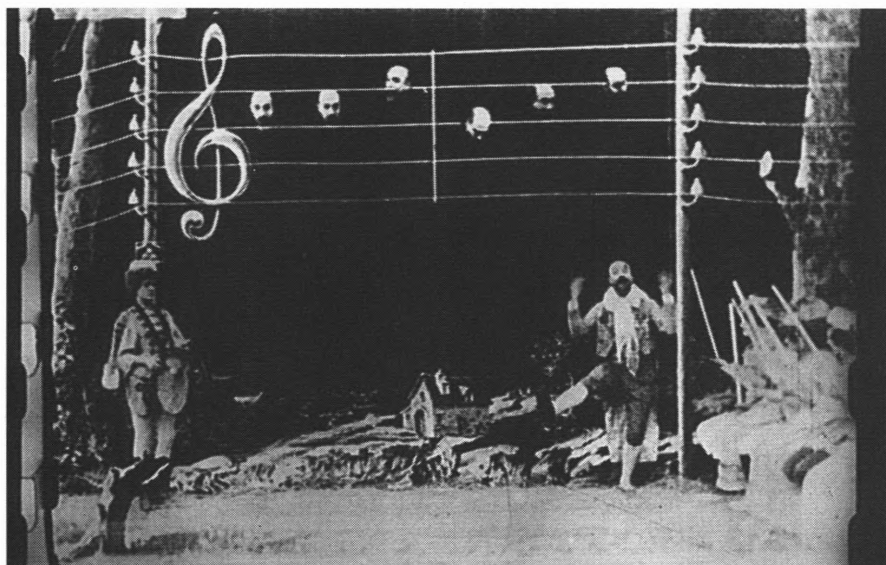
Til trods for de to stykkers meget forskellige sigte og forløb står deres helte i parallelle situationer – en splittelse mellem en egen umiddelbar tilbøjelighed, Henriks for skæmt og solderi, Hamlets for intellektuelle udskjelser, og en situation, de er blevet bragt i af familieomstændigheder – ved at være barn, søn af nogen, ved at indgå i en arvefølge. De afgørende, formende, begivenheder indtræder på et tidspunkt, hvor de begge har alderen til selv at stifte familie, og blive far. At begge historier udspiller sig i royale omgivelser, og den almindelige familiestruktur får dynastiske dimensioner forøger kun almenlydigheden af konflikterne, de mange modsatrettede følelsers kamp om overtaget. Magten og æren omkranses følelserne og forstørres dem som en lup.

I *Hamlet*'s tilfælde fører konflikten til (selv)destruktion, i Henriks til afklaring. I begge tilfælde er det styrkende og opløftende at se og høre den store vrede og lidenskab gennemspillet i en tid, hvor det på alle planer frem for alt gælder om at være pæn og fremkommelig.

### **Noter**

1. Agee on Film. 1958. I. s. 209-12.
2. Robert Hamilton Ball: *Shakespeare on Silent Film*. London 1968.  
Roger Manvell: *Shakespeare and the Film*. London 1971.  
Jack J. Jorgens: *Shakespeare on film*. Indiana 1977.
3. De vigtigste Shakespeare-film efter stumfilmene:  
Sam Taylor: *The Taming of the Shrew*. 1929.  
Max Reinhardt og William Dieterle: *A Midsummer Night's Dream*. 1935.  
George Cukor: *Romeo and Juliet*. 1936.  
Paul Czinner: *As You Like It*. 1936 (m. Laurence Olivier som Orlando).  
Laurence Olivier: *Henry V*. 1944.  
Laurence Olivier: *Hamlet*. 1948.  
Orson Welles: *Macbeth*. 1948.  
Orson Welles: *Othello*. 1952.  
Joseph Mankiewicz: *Julius Caesar*. 1953.  
Laurence Olivier: *Richard III*. 1955.  
Akira Kurosawa: *Blodets trone*. 1957 (*Macbeth*).  
Grigori Kozintsev: *Hamlet*. 1964.  
Orson Welles: *Chimes at Midnight*. 1965.  
Stuart Burge: *Othello*. 1965 (m. Laurence Olivier).  
Franco Zeffirelli: *The Taming of the Shrew*. 1966.  
Franco Zeffirelli: *Romeo and Juliet*. 1968.  
Grigori Kozintsev: *King Lear*. 1970.  
Peter Brook: *King Lear*. 1971.  
Roman Polanski: *Macbeth*. 1971.  
Akira Kurosawa: *Ran*. 1985.
4. *Hamlet* foreligger i 26 stumfilmversioner, *Henrik d. V* i 2, jvf. index hos Robert Hamilton Ball.

# Trylleri og fortryllelse



*Méliès' primitive strimler er ikke blevet mindre morsomme med tiden, men de er blevet mindre primitive.*

Filmens pionerer er ikke kun spændende, fordi det nu engang var dem, der startede historien. Men også fordi deres greb og manglende greb om det filmiske sætter den senere udvikling i relief og fortæller noget om, hvad det filmiske helt fundamentalt er. Georges Méliès står som den første filmfortæller, men også som den, der *ikke* udviklede filmen til at fortælle på den måde, som blev den almindelige. Han er både igangsætter og alternativ.

## De gamle strimler

Méliès' produktion anslås til 503 titler i perioden 1896-1913, hvoraf foreløbig 160 titler er dukket op, heraf 70 som paper-prints, d.v.s. kontaktaftryk på en lang fotopapirrulle, der igen er overført på film. Ved hans død i 1938 fandtes kun 8 titler i Frankrig. Faglitteraturens svingende oplysninger omkring antallet af titler skyldes, at Méliès simpelthen gav hver spole (ca. 20 m) et nummer i negativprotokollen, da film ikke blev udlejet, men solgt kontant og prisen baseret på filmens længde. De fornemste production values opnåede

*af Carl Nørrested*

de kopier, han håndkolorerede i op til syv farver i hvert billede. 15 håndkolorerede titler er bevaret.

Men det er vanskeligt at komme til at se et større udvalg af hans film. Selv om de fleste museer har enkelte kopier, ejer Méliès-familien indtil år 2004 ophavsretten til hele hans produktion, og værner om den. Det var derfor et kup på sommerens filmfestival i Odense, og ikke mindst arrangøren Jørgen Roos' fortjeneste, at der blev vist 47 Méliès-film fra perioden 1896-1911 med Marie-Hélène Lehérissey-Méliès som ledsagende fortæller.

Georges Méliès var den yngste af tre brødre. Hans bror Gaston blev både distributør i USA fra 1902 og sågar konkurrent som selvstændig producent af westerns i samarbejde med sønnen Paul fra 1908. Brødrenes veje skiltes, og Gaston døde på Korsika i 1913. Samme år mistede Georges sin første hustru Eugénie, og han ophørte helt med at producere. Publikum havde længe fundet

hans stil forældet, og han havde siden 1906 udelukkende produceret på Pathés nåde. 1917 gik han bankerot, og de film, han ikke lod afsætte til sølvnitratudvinding, brændte han demonstrativt i sin have i Montreuil. 1923 åbnede han en kiosk på Montparnasse.

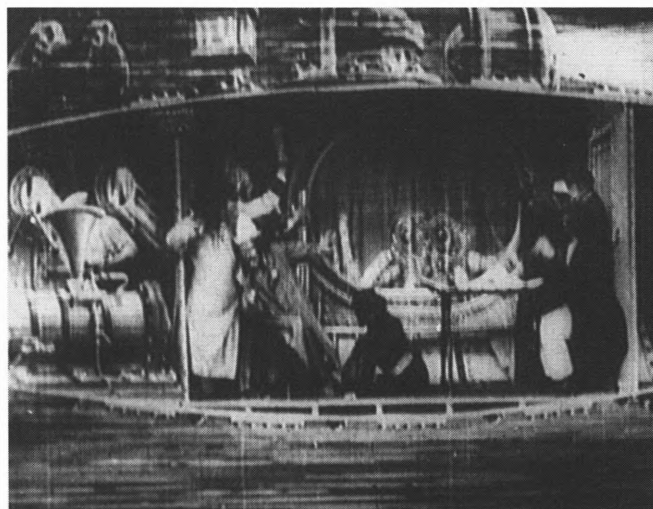
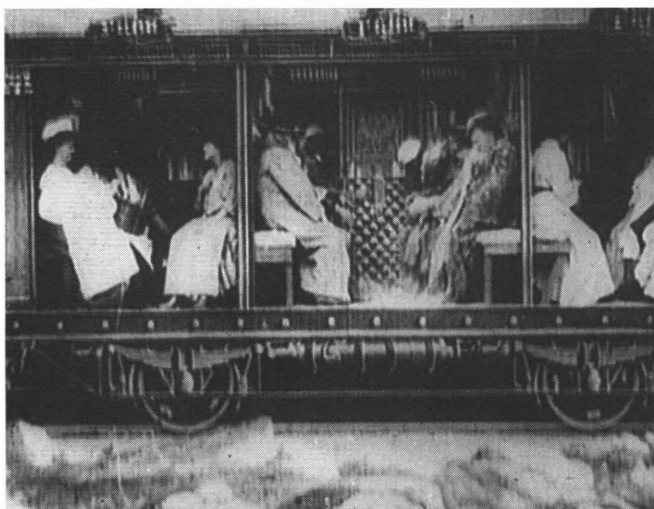
Sammen med Eugénie fik Georges to børn, Georgette og André. Georgette blev mor til Madeleine Malthête-Méliès, som er nuværende leder (president) af Cinémathèque Méliès – 68 år gammel. Hun indledte den omfattende indsamling af bedstefaderens film efter 2. verdenskrig, tilknyttet et restaureringsprogram under Henri Langlois' Cinémathèque Française. I forståelse med Langlois blev et helt selvstændigt og privat Méliès-filmmuseum oprettet omkring Madeleine.

André er morfars til Marie-Hélène Lehérissey-Méliès, som er medejer af det fortsat private filmmuseum og omrejsende foredragsholder til oldefaderens film. Hun insisterer på, at filmene er bedst tjent med fortæller, idet Méliès havde sin rigeste periode omkring 1902, og mellemtekster i stedet for ledsagende fortæller først blev almindelig europæisk konvention ved den lange films fremkomst fra ca. 1911. Når man ser tekster i Méliès-film stammer de fra Star-filialen (Méliès' firmanavn) i New York. Méliès var udelukkende interesseret i afsætning til varietéteatre og markedspladser, hvor det var en selvfølge, at filmens egentlige publikumsfortolkere var dels udråberen, dels musikanten. Da Méliès uhyre sjældent anvendte forklarende indklip i sine sekvenser, er disse udenværker centrale for styringen af publikums oplevelse.

## De tre elementer

Méliès' virke som tryllekunstner var styrende i hans brug af filmen. Kameraet er på publikums plads foran tribunen, hvor en optræden som på teatret og markedspladsen finder sted. Men denne optræden er ikke helt almindelig, for Méliès havde opdaget, at filmen kan trylle. Senere tiders specielle effekter med brug af





stopmotion og indkopiering var Méliès' store nummer lige fra starten. Et nummer, som han til gengæld ikke rigtig kunne forlige med afviklingen af en egentlig handling – et problem, som mange nyere effektlade film også døjer med.

Méliès var så bundet af rammerne og konventionerne på sit eget Théâtre Robert-Houdin, at han afviklede handlingen som en stileret pantomime i hurtig rytme, styret af en metronom. Med kun tryllekunstner og assistent i billedet går det fint, men det er vanskeligt at følge selv den simpleste handlingsgang, når der er adskillige personer, og instruktøren ikke har skænket handlingsmotiverende indklip en tanke. Alle personerne gebærder vildt i det urokkelige totalbillede, som ikke afslører noget om, hvem der er hvem og vil hvad og hvorfor. Hvorefter det samme kan gentage sig i et nyt totalbilledes nye omgivelser. Indtil skiftende omgivelser har ført samtlige implicerede sammen gennem diverse strabadser og dermed har afsløret et kollektivt forehavende, der bl.a. kan være umulige rejser som i de velkendte *Le Voyage dans la Lune* fra 1902 og *Le Voyage à travers l'Impossible* fra 1904.

Forløbet består af tre elementer: De nævnte *tableauer*, der udgør afsluttende scener eller hele sekvenser. De fungerer ligesom en række selvstændige tribuneoptrædener med hver sine tryllemre og giver på den måde anledning til afvikling af filmiske *trickeffekter* uden hensyn til handlingens videre forløb. Uden egentlig person-intrige fremgår der ikke nogen handlingsmæssig forbindelse mellem *tableauerne*. Men den var forudsat og var der også i praksis. Blot lå den udenfor filmen selv og i

den situation, filmen blev vist i, hvor der jo var en *fortæller* til stede, eller rettere to, udråberen og musikanten, hvis medlevende fortolkning er udslagsgivende.

### De to rum

Méliès' hovedinteresse var naturligvis tryllemre og de filmiske trickeffekter, der kunne drive dem videre end på tribunen. Hans første film *Escamotage d'une Dame chez Robert-Houdin* fra 1896 er et decideret tryllekunstnerforløb og viser det uafklarede forhold til den filmiske side, hvor rummet er anderledes end tribunens. Tryllemre udfoldes som i det illuderende teater i en tapetdørsdekoration med nydeligt mønster i tapetet og vist i én uklippet fast indstilling. Her iler tryllekunstneren Méliès ind som på tribunen med sin assistent Jehanne D'Alcy. Med stopmotion forbedres nummeret og skabes en filmisk illusion, idet assistenten på en stol får et klæde over sig, forsvinder, forvandles til skelet o.s.v., og sluttelig vender tilbage. Så vender aktørerne tilbage til teatrets konvention og forlader scenen via tapetdøren, mens vi måbende overlades til den efterladte dekoration i nogle sekunder. Derpå *encore-kniks*.

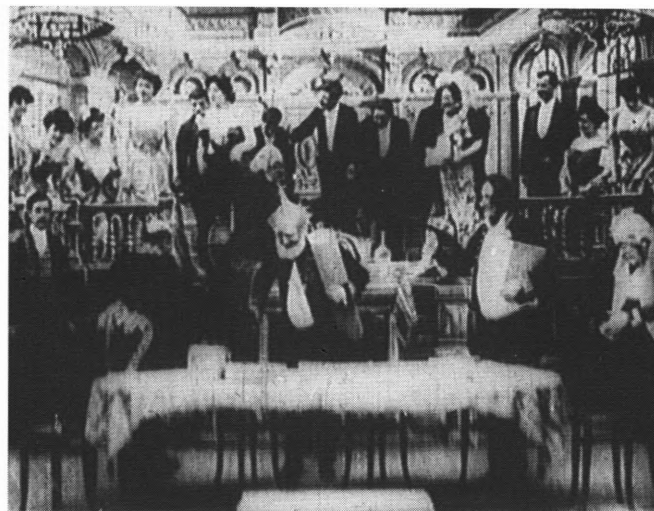
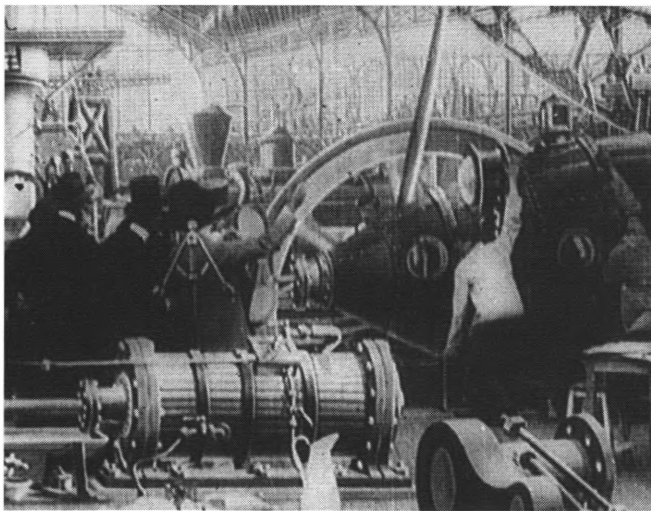
Assistenten med det borgerlige navn Fanny var et hedt bekendtskab for Méliès, og de blev gift i 1925 efter hendes mands død. Hun optræder i flere af Méliès' film, sågar robust udfordrende i *Après le Bal, le Tub* (1898), hvor hun stripteaser til korsettet og overskyldes af en husalf. Indholdet i vandkanden var sand, da Méliès åbenbart har tvivlet på, om vand kunne ses i det kontrastløse filmbillede.

Teaterdekorationen blev senere

Historien fortælles i totalbilleder med konventioner fra det sene illusionistiske teater i Méliès' handlingsfilm, her *Le Voyage à travers l'Impossible* fra 1904. Med tog rejses mod himlen (t.v.), og en undervandsbåd klarer faldet fra solen i havet (herover). Handlingen er over-skuelig, fordi alle personerne i de gennemskårne dekorationer forholder sig til det samme, rejsen, som fremgår af omgivelserne (himlen, vandet) uden for skuespillernes indrammede rum.

Det kniber mere i de almindelige dekorationer. I monteringshallen (t.h.) går det, da personerne er opdelt i to grupper, hvor de forvirrede videnskabsmænd tydeligvis får demonstreret u-båden af arbejderne. I restaurationslokalet (y.t.h.) afledes diverse småforløb i baggrunden af den bærende handling i forgrunden. Men uden klip med opdeling i hoved- og bipersoner forbliver det uklart, hvad der egentlig foregår.

forbeholdt handlingsfilmene og blev i tryllefilmene erstattet med tryllekunstnerens konventionelle sorte illusionistrum. Det satte illusionistens rent kropslige former i relief, udelukkende ved rampelysets hjælp, og den stedse pointerende tryllestav kunne hurtigt orientere publikum om fravær af hemmelige rum m.v. Den magiker-sorte baggrund var forudsætningen for opbygningen af hans specielle effekter. Den blev benyttet som neutral baggrund – ligesom senere tiders bluescreen og lignende – i de additive optagelser, hvor han efter hver optagelse omhyggeligt har masket af og forudberiget et samspil med bl.a. sig selv i flere udgaver, ofte med sit løsrevne hoved med forskellige grimasser flere steder i billedet. De mest velkendte eksempler er *Le Mélomane* fra 1903



og *L'Homme Orchestre* fra 1900, hvor Méliès multiplicerer sig selv til et umage orkester på syv medlemmer på stole i suite og også er dirigenten i centrum.

Star-kataloget anfører første gang denne tryllekunstnerkonvention i 1898 som 'photography upon a black ground' ved *Un Homme de Têtes*. For at fremhæve, at Méliès' hoved lever separat, dekapiteret på et bord og med grimasser, der viser at han synger falsk, vises det i nær i relief på sort baggrund.

Nærbilledeffekten fik aldrig en fortællerfunktion i handlingsforløb hos Méliès. Den ses stadig som decideret opsummerende i en af hans sidste film *Les Hallucinations du Baron de Münchhausen* fra 1911. Filmens eneste nærbillede, der er af baronens grimasserende ansigt, skal udelukkende vise hans skamferinger fra de fjollede tableaux strabadser. På samme måde fremhæves en lalende drukmås' delirium i *La Cardeuse de Matelas* fra 1900. Den svævende anvendelse kan jævnføres med det fortælle-mæssigt umotiverede nærbillede af den skydende cowboy, der afslutter Edwin S. Porters *The Great Train Robbery* fra 1903.

I Méliès' handlingsfilm illustrerer de grimasserende nærbilledansigter udelukkende elementer som solen og månen. Det går endog så vidt, at han demonstrerer en ihærdig kopulation spejlet i mandlige og kvindelige ansigtsudtryk ved månens passage bag solen i *Eclipse de Soleil en pleine Lune* fra 1907. Planeter med ansigter signalerer ellers direkte børnefortællingernes forestillingsverden. De indgår som fantasifulde trickelementer blandt andre i de ligeledes barnligt eventyrlige historier i hand-

lingsfilmene, hvor masseoptrinet i totalbilled-tableauerne udspilles i rimeligt storslåede dekorationer ligesom tilsvarende optrin i datidens store underholdningsteatre, typisk Théâtre Châtelet.

Dekorationerne er her illuderende, dog ikke i filmisk forstand, men netop med teatrets blanding af tegnede baggrunde og en uegal samling rekvisitter. Ligesom de øvrige utilstrækkeligheder og de naive tableaubårne apoteoser giver det en egen gennemført charme, som ikke mindskes af de helt desorienterende fortællertræk. At Méliès aldrig tvivlede på sin pantomimiske afviklings berettigelse, virker mest slående i dag, når man ser hans 'Fake Actualities', nyhedsfilm uden autentiske optagelser og helt baseret på rekonstruktioner, der udføres med samme metronombaserede pantomimiske forløb foran traditionelt malede perspektiviske teaterbaggrunde.

*Le Sacre d'Edouard VIII* (Edward d. VII's kroning) fra 1902 forekommer selv vist med 18 billeder i sekundet at være afviklet i et forrygende tempo. Kroningsceremoniens samtlige faser gennemspilles i ét totalbillede på 6 minutter. Filmen var bestilt af det engelske selskab Warwick, og ceremoniens forløb blev i god tid forud for kroningen gennemgået for Méliès af selveste ceremonimesteren. Desuden havde Méliès selv taget skitser i Westminster Abbey og placerede sin kameravinkel imod kirkens højre sideskib, hvor koret i falsk perspektiv sås hævet over kroningsceremonien i midterskibet, så denne netop udspillede sig i billeddiagonalernes skæringspunkt.

Filmen endte med at blive bedre end virkeligheden. Kroningen blev nemlig udskudt og så udført i for-

kortet udgave, mens Méliès var klar på dagen og havde det hele med. Kongen så filmen, og var godt tilfreds med, at man også kunne se det, som blev udeladt.

### *Pionerens ånd*

Det er ejendommeligt, at Méliès' betydning og perspektiv for fortællekonventionernes udformning endnu ikke er blevet grundigt endevendt. De er nemlig ikke kun en blindgyde. Fremmedheden ligger i vor griffithske opdragelse til continuity. Méliès' veje mod et filmisk sprog var nok uforløste, men peger ikke desto mindre frem mod både konventioner, der er blevet almindelige, og mod andre fortælle-muligheder end den handlingsbårne films. Helt elementært er det ikke den virkelighedsfotograferende Lumière, der videreføres i nutidens faktaprogrammer på TV, men derimod den Méliès'ske iscenesættelse med en udvortes fortæller til at kæde f.eks. autonome nyhedsindslag sammen. Ligeledes ligger TVs tribuneunderholdning i direkte forlængelse af Méliès, omend i reglen med mindre fantasirigdom. Trickeffekterne er almindelige i den gangse spillefilm, men sjældent i den ramme, hvor deres egen fantasi fortæller historien som hos Méliès. Her skal vi ud i den handlingsopløsende og rent billedfortællende film, og Méliès er faktisk bedst blevet videreført i det virtuelle rum, som opstod med videoen i den eksperimenterende videokunst.

Den almindelige anerkendelse af Méliès går mest på hans status som pioner. Men perspektivet i hans virke går ud over den filmhistorie, der afgrænses til den traditionelt fortællende film. Film er også meget andet, og det var den faktisk lige fra starten.





## Márquez og de levende billeder

*Den colombianske forfatters omgang med politiske budskaber og sæbeoperaens folkelighed i 6 TV-film om kærligheden, der frelser.*

Gabriel García Márquez – den navnkundige, colombianske forfatter, der i 1982 modtog Nobelprisen i litteratur – interesserede sig lige fra karrierens første dage betydeligt for film og filmproduktion. Interessen var langt fra passiv, i 1955 bragte den ham bl.a. til Cinecittà i Rom, hvor han i en periode arbejdede som manuskriptforfatter. Knap så langt tilbage ligger arbejdet med en adaption af hans egen novelle *Den utrolige og sørgelige historie om den troskyldige Erendira og hendes ryggesløse bedstemor*, som blev til filmen

*af Francisco Lasarte*

*Erendira* (Guerra, 1982); og fra hans hånd kom også original-manuskriptet til filmen *Tid til at dø* (Jorge Alí Triana, 1985). Den seneste udvikling af García Márquez' kontakt med de levende billeder har været et samarbejde i forbindelse med produktion af TV-film. Jeg tænker her på den række af film, der under fællestitlen *Amores difíciles* (Vanskelig kærlighed) blev produceret for spansk TV i løbet af 1987-88. Der er tale om seks

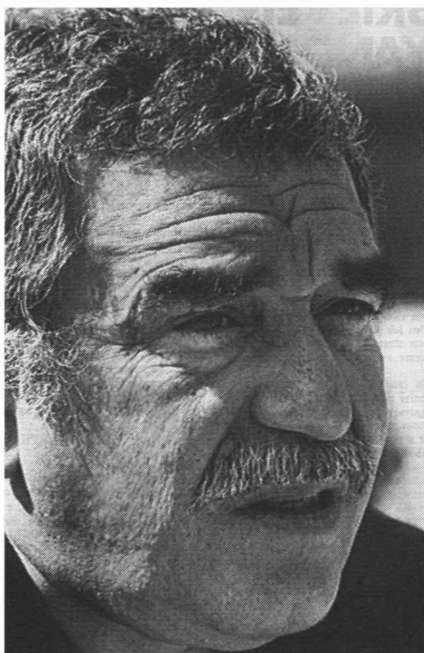
af hinanden uafhængige film à ca. en times varighed, som foruden titlen har Márquez' manuskriptdeltagelse til fælles.

### En folkelig genre

Dette manuskriptsamarbejde er vigtigt i forhold til, hvad det viser os om García Márquez' engagement, når det gælder at legitimere populærkulturen og samtidig forsøge at skabe en kollektiv kunstnerisk diskurs – omend det bør siges straks, at resultatet rent kvalitetsmæssigt varierer meget. Da han i et interview fra 1990 bliver spurgt om *Amores difíciles*, udtrykker han følgende: 'For mig har musik, litteratur, film og soap operas samme mål – nemlig at nå folk. Det giver således en god mening – hvis man ønsker at nå ud til folk – at finde soap operas attraktive. Af en eller anden grund har de intellektuelle besluttet at se ned på TV. Men de burde tænke på soap opera som en genre... og på TV som et medium. Soap operaen tilhører samme genre som romaner af Dostojevskij og Dickens, med den forskel at den er visuel. TV som medium tillader masseudbredelse af ideer, og det må man simpelthen udnytte. Jeg er fuldkommen overbevist om, at jeg i soap opera kan bruge de samme ideer som i litteratur og film'. Og med hensyn til manuskriptsamarbejdet med andre siger han videre: 'Jeg har så mange ideer til film og TV, at jeg aldrig har tid nok til at skrive dem ned. Så fordelene ved kollektive projekter er, at andre kan skrive noget, som jeg har fundet på – en situation der er totalt utænkelig, når det drejer sig om en roman.'

En måde, hvorpå García Márquez afprøver sine ideer i praksis, er og har været ved at bruge seks uger hvert år på Cuba, hvor han leder en film-workshop på The International Film and Television School i Los Baños. Et af projekterne ved denne workshop – hvortil filmfolk fra hele Latinamerika er inviterede – har været at lave en ny, forbedret form for soap opera. Og selvfølgelig er workshoppen baseret på kollektivt arbejde, således at f.eks. manuskripter produceres af mere end eet individ.

De seks film, der tilsammen udgør *Amores difíciles*, foregår henholdsvis i Spanien og fem forskellige latinamerikanske lande, og de er instrueret af forskellige instruktører: *La fábula de la bella palomero* (Brasilien 1987, Ruy Guerra. 'Fabelen om den



Gabriel Garcia Marquez. S. 24 *Hannah Schygulla som señora Forbes*.

kønne due-ven'); *Milagro en Rome* (Colombia 1988, Lisandro Duque Naranjo. 'Miraklet i Rom'); *Un domingo felix* (Venezuela 1988, Olegario Barrera. 'En lykkelig søndag'); *El verano de la señora Forbes* (Mexico 1988, Jaime Humberto Hermosillo. 'Señora Forbes' sommer'); *Cartas del parque* (Cuba 1988, Tomas Gutiérrez Alea. 'Breve fra parken') og *Yo soy el que tú buscas* (Spanien 1988, Jaime Chevarri. 'Jeg er den, du søger'). Alle filmene – på nær *Cartas del parque* – har haft instruktøren selv med på manuskriptniveauet. De fire af de seks foregår i moderne tid – de to andre, den brasilianske og den cubanske, udspiller sig henholdsvis i 1892 og 1913. Med andre ord: Disse seks film danner en heterogen gruppe, i hvilken vi i varierende grad – eller slet ingen – finder den berømte, colombianske forfatters storslåede og fantasifulde univers. Filmenes forskellighed på alle planer – manuskript, miljø, tema, instruktion... – er slående; men de gennemgående linjer er tydeligvis stort set udstukket af García Márquez himself; og han har jo også udlånt sit navn til alle filmene – upågtet hvor stor eller lille del af skrivearbejdet, han faktisk tegner sig for i den enkelte produktion.

### Márquez og kærligheden

Sikkert og vist er det, at alle filmene handler om en eller anden proble-

matisk kærlighedsform, hvilket fællestitlen *Amores difíciles* da også ganske rammende antyder. Således får vi i *Un domingo felix* historien om en dreng, som ikke føler sig elsket af sine forældre og derfor løber hjemmefra for at søge kærligheden hos fremmede. Og *La fábula de la bella palomero* fortæller om den svære – og ultimativt dødbringende – passion, som en rig aristokrat føler for en langt yngre kvinde af beskedne kår. Heri er relationerne til Márquez' fortælling i hvert fald klare nok, idet de jo også tematiserer kærligheden i alle dens besættende muligheder. Men vi må opfatte dette fællestræk som yderst overordnet, for der sker snarere det, at de seks film i deres indbyrdes divergerende udtryk, tilsammen danner et billede af *forskellene* mellem diverse kærlighedsfrustrationer fremfor af lighederne. Det er altså ikke så meget selve kærlighedstemaet, der peger tilbage på Márquez, som det er den dybere liggende kulturpolitiske sammenhæng mellem filmene, deres tilblivelse og forfatterens egne holdninger desangående.

Der kan være flere grunde til, at den ene af de seks fuldkomne savner både den holdning og det 'touch', der ellers karakteriserer et 'Márquez-produkt'. Det drejer sig om bidraget fra den finansielle vært – Spanien. Man må formode, at det som en gestus fra Márquez' side er gået for sig således, at netop hvor producenterne havde en særlig interesse, lod han medskribenterne – Jaime Chevarri og Juan Tabar – få frie hænder. Det spanske bidrag *Yo soy el que tú buscas* er – så ulig de øvrige – en trist fornøjelse, der må trækkes med et konservativt budskab, hvilket opretholder det kvælerlag, som tradition, autoritet og hierarki har haft på spansk kunst og kultur alt for længe. Overfladisk set vil fortællingen gerne give indtryk af frisind og moralopblødning, og som redskab hertil bruges en åben omgang med sexualiteten; men sensationshungeren ligger konstant på lur – parat til at uødeliggøre de spanske sexual-stereotyper. Resultatet bliver, at *machismo* og de dertil forbundne værdier forbliver ukritiserede, rodfæstede størrelser. Filmen beretter således om den smukke model, Natalia, der bliver voldtaget af en flot, mørk, læderklædt motorcykel-fyr, som hun – hvad ellers? – falder for med et brag. Filmens anden kvindelige figur er fraskilt, femi-





*La fábula de la bella palomero af Ruy Guerra, Brasilien 1987.*

nist og selvforsørgende som taxi-chauffør – og hun er i den grad fremstillet som latterlig, nærmest absurd; men denne karikatur skal selvfølgelig retfærdiggøre den mandsdominerende spanske tradition og politik. Natalia, der under påskud af et ønske om hævn søger højt og lavt efter voldtægtsmanden, repræsenterer ideen om det accepterede seksuelle overgreb, der stadig karakteriserer den generelle spanske attitude i forhold til kønsroller.

### **Det naive budskab**

De latinamerikanske film eksemplificerer det modsatte politiske synspunkt i forhold til det, der træder frem i den spanske, i og med at alle kærlighedshistorierne rummer en implicit kritik af autoritet og hierarki. I hver af historierne fremgår synspunktet, at et individ vil kunne opnå kærlighed og lykke, hvis blot han/hun levede i en verden befriet for autoritet og uforstyrret af kulturel tvang. Det er selvfølgelig en umådelig naiv måde at anskue både individ og samfund – ikke mindst fordi den vender det blinde øje til den politiske, økonomiske og sociale virkelighed i dagens Latinamerika (og iøvrigt de sørgelige fremtidsudsigter kontinentet går i møde). Jeg synes, det bør nævnes, at naiviteten stemmer udmærket overens med hvad García Márquez praktiserer i forhold til *virkelighedens* politiske liv i Latinamerika; idet han er en af få af kontinentets litterære hovedfigurer, der stadig ubetinget støtter Fidel Castro og hans kulturpolitik.

I filmen *Milagro en Rome* er det således autoritative repræsentanter for stat og kirke, der blokerer for hovedpersonens lykke. Historien foregår i en lille by i Colombia, og den fortæller om embedsmanden, Margarito, hvis syvårige datter Evelia pludselig en dag på mystisk vis dør. Evelia må tolv år senere nødvendigvis flyttes fra gravstedet, fordi en ny, moderne kirkegård skal opføres. Da man åbner graven, viser det sig, at hendes krop mirakuløst er bevaret fuldkommen frisk – det ser egentlig bare ud, som om den lille pige sover. Alle byens indbyggere er overbeviste om, at Evelia må være en helgen, så de tilkalder den lokale biskop og kræver, at han indleder proceduren for hendes kanonisering. Biskoppen anbefaler imidlertid, at Evelia bliver begravet på ny; folkene i byen er utilfredse og tager sagen i egen hånd ved at samle de midler ind, der er nødvendige, for at Margarito personligt kan drage til Rom og tale Evelias sag i Vatikanet.

Resten af fortællingen følger – med en god del humor og sødme – Margaritos oplevelser i Rom: Den colombianske ambassadør ser først en fordel i, at Evelia bliver gjort til helgen – siden ændrer situationen sig, og han kræver hende begravet i stedet; det lykkes Margarito at undgå at blive involveret i ambassadørens politiske spil. Sagen for ham er, at han hverken ønsker barnet

gjort til helgen eller begravet – han vil simpelt hen have sit barn hos sig. Det hele ender med, at Evelia ved et mirakel hører sin faders bønner om at vågne – lige akkurat tids nok til at afværge, at myndighederne fjerner hendes krop: kærligheden mellem fader og barn vinder over autoriteternes krav. Filmens budskab er således, at den ukomplicerede tro på kærligheden, som faderen nærer, er tilstrækkelig til at modstå fremmed indgriben, og dermed kan den individuelle lykke sejre.

### **Tysk disciplin**

*El verano de la señora Forbes* er en mere kompleks – mindre charmerende – udvikling af samme pointe. Historien foregår på Yucatán kysten i Mexico. Señora Forbes, en tysk guvernante spillet af Hannah Schygulla, er af et velhavende mexicansk ægtepar blevet ansat til at passe de to sønner, mens forældrene selv er på ferie. Drengenes tilværelse er frem til señora Forbes' ankomst beskrevet som et afslappet på-bedste-beskub kaos. Guvernanten får imidlertid hurtigt ændret tingenes tilstand, og germansk kæft-trit-og-retning disciplin træder i stedet. Det bliver dog hurtigt klart, at der findes en anden side af señora Forbes' personlighed – den træder frem om natten (i forbindelse med kraftig indtagelse af tequila) og er passioneret og instinktiv. Hun betages desuden af en lokal ung mand, der giver børnene undervisning i dykning – han hedder Aquiles og er en smuk, utvungen naturens søn. Hendes forsøg på at forføre ham – og dermed overgive sig til sin instinktive side – er forgæves. Til sidst svømmer en tilsyneladende desperat señora Forbes ud til Aquiles' hytte, der ligger på en lille ø ud for kysten – men dette blot for at finde ham i seng med en anden ung mand. Hun hævner sig ved at stikke ild til hytten og må for dette betale med sit eget liv, idet Aquiles samme nat dolker hende til døde.

Er kærligheden her i vanskeligheder, så stikker vanskelighederne dybere end det faktum, at Aquiles ikke kan besvare señora Forbes' tilnærmelser på grund af sin homosexualitet. En langt alvorligere hindring for kærligheden er den repressive side af hendes personlighed, der kvæler instinkterne. Implikationen er, at señora Forbes' hidtidige manglende evne til at overgive sig til sine erotiske behov bringer hende ud i det

ekstreme, idet hun *fejltolker* hans signaler.

Filmen tages desuden tråden op i forhold til den evige konflikt og mødet mellem den gamle verden og den ny – en konflikt, der har meget vidtgående kulturelle og politiske betydninger for Latinamerika. Mens señora Forbes repræsenterer 'kultur' i den form, der i sin blev bragt fra Europa til Amerika, symboliserer Aquiles oprindelighed, instinkt og 'natur'. Filmen lader således hendes kærlighed være et eksempel på de frustrationer, som 'civiliseret' levevis forårsager – og antyder samtidig, at hans 'uciviliserede' kærlighed til den anden mand befordrer ægte tilfredsstillelse. Det bør iøvrigt nævnes, at 'en tysk guvernante' i Latinamerika har status som *begreb*, det dækker over autoritet og kadaverdisciplin – i min egen familie blev vi børn for eksempel truet med: 'der bliver sendt bud efter den tyske guvernante!', når vi var for vilde eller frække. Det har altså særlig betydning, når filmen vender op og ned på señora Forbes figuren – der dybest set i sig selv er en myte – ved at afsløre, at 'det germanske stål' også har skrøbelige (og passionerede) sider. Og selvom Tyskland kendes for sine diktatoriske udfoldelser i dette århundrede, vil *El verano de la señora Forbes* minde os om, at det selvsamme land var fødested for romantikken, hvilket ekspliciteres ved hyppige henvisninger til von Kleists stykke om Achilles og amazonen Penthesilea.

### **Cubas politiske kærlighed**

Den mest centrale af de fem latinamerikanske film – og den hvor det politiske budskab afviger mest fra dét i *Yo soy el que tú buscas* – er naturligt nok den cubanske.

*Cartas del parque* udspiller sig i 1913. Hovedpersonen, Pedro, er en provinsiel digter, der ernærer sig som brev-skribent, dvs. han skriver breve for folk, der enten er for usikre eller dårligt uddannede til selv at gøre det. Skæbnen vil, at Pedro bliver brevskriver for både María og Juan – et ungt par, der just har mødt hinanden og indledt en korrespondance. Pedro, der er en noget ældre mand, bliver således iværksætteren af kærligheden mellem de to – men til slut viser kærligheden sig at være en fejltagelse, idet María i realiteten elsker brevsriveren og ikke afsenderen. Pedro har i mellemtiden selv forelsket sig i María, men er for genert til at give sig til kende. Juan,



*Cartas del parque, Cuba 1988.*

der under parrets personlige møder har skuffet María ved sin manglende lidenskabelighed, beslutter omsider at forlade byen, da han ønsker at blive pilot (og iøvrigt erkender, at María ikke er pigen for ham). Pedro, hvem det er betroet at skrive Juans afskedsbrev, beslutter at fortsætte korrespondancen i den unge mands navn for på den måde at kunne bevare kontakten til María. Det hele ender med, at bedrageriet afsløres – hun bliver klar over, hvem der i virkeligheden har skrevet brevene – og da de mødes erklærer María Pedro sin kærlighed.

*Cartas del parque* indeholder på trods af den sentimentale 'happy ending' et stærkt politisk og kulturelt budskab, der især træder frem, hvis man ser nærmere på de mænd, der er potentielle kandidater for Marias kærlighed. Alt imens María tror sig selv forelsket i Juan, der er en fattig apotekererelev, ser hendes familie hende hellere gift med den håbefulde Marcelo, som netop har afsluttet sin universitetsuddannelse i Boston for derpå at begynde at arbejde for et amerikansk firma med interesser i Cuba. Men hun foragter Marcelo. Selvom denne afvisning på overfladen er en konventionel ingrediens i et romantisk standardmelodrama, må man nødvendigvis se den i et bredere perspektiv som en kritik af den politiske og økonomiske situation i landet forud for Den cubanske Revolution.

Filmens holdning er tydeligt den, at et ægteskab mellem María og Marcelo ville være som at gøre Cubas politiske underordning af Amerikas interesser uendelig. Og Juan, den virkelige Juan, som er mere interesseret i at lære at flyve end i at bejle til María, viser sig hermed også som et dårligt emne. Selvom han i forhold til romantiske konventioner burde være ideel i kraft af sit gode udseende, sine fattige kår og sin ungdom – er han i filmens naive politiske ideologi langt fra den rigtige. Når netop Pedro sejrer ved at vinde

Marias kærlighed, giver det samtidig en sejr til poesi over teknologi – og en sejr til lokale værdier over importerede. Og García Márquez og hans medarbejdere vælger også med denne slutning at fastholde den mere end hundredårige latinamerikanske tradition, der favoriserer humanismen fremfor materialismen – digtningen fremfor videnskaben.

### **Europa kan lære noget**

TV-filmene finder, trods al den beskedenhed denne produkttype forbindes med, en politisk og kulturel legitimering, når de her i slutningen af det 20. århundrede kan fungere som et ekko af arbejder udført af så vigtige latinamerikanske, litterære skikkelser som José Martí (1853-85), José Enrique Rodó (1872-1917) og Rubén Darío (1897-1917). Disse frontfigurer søgte i poesien et våben, med hvilket de og kontinentet kunne væge sig for den massive nordamerikanske indflydelse. Denne humanistiske tradition kan måske forekomme overvældende naiv, når den holdes op imod realiteternes Latinamerika anno 1991 – men den er ikke des mindre en yderst kraftfuld komponent i kontinentets kulturelle politik. Stillet overfor en overvældende teknologisk og økonomisk nutid i den industrialiserede verden, vælger latinamerikanske tænkere fortsat at søge deres kulturelle identitet gennem kunsten og de subjektive værdier.

Set i en bredere kulturel sammenhæng fortjener *Amores difíciles* klart opmærksomhed (i alt fald m.h.t. den latinamerikanske del). Som García Márquez anfører, spiller TV-fiktionen i Latinamerika en væsentlig anderledes rolle end den gør i den industrialiserede verden. TV-filmene er desuden en økonomisk overskuelig måde, hvorpå kunstneren kan nå ud til det brede publikum. Hvadenten man kan tilslutte sig det politiske budskab, der gemmer sig i *Amores difíciles* eller ej, må det erkendes, at serien – primært takket være García Márquez – signalerer nye samarbejdsformer dels medierne imellem, dels mellem de latinamerikanske lande. Og man må heller ikke glemme, at TV-fiktionen nok er den mest effektive måde, hvorpå man kan bringe Latinamerikas kulturelle og politiske problemstillinger til kendskab hos det brede, europæiske publikum.

Francisco Lasarte, der selv har en latinamerikansk baggrund, er nu bosat i Holland, hvor han er professor i latinamerikansk kultur.  
Oversættelse: Maren Pust.



# DET FORBUDTE

af Eva Jørholt

*Muren er faldet, og DDR eksisterer ikke længere. Men østtyske film, som før havde status af ikke-eksisterende, er blevet frigivet og vidner om, at den forårsluft, der generelt prægede østeuropæisk film i 60erne, også nåede østtysk filmkunst. Artiklen opridser hovedlinjerne i DDRs filmhistorie og tegner et portræt af det forbudte østtyske filmforår.*

Trods naboskabet er østtysk spillefilm ikke noget, vi har set meget til herhjemme. Det kan der naturligvis være mange grunde til, men den vægtigste er vel en fundamental forskel i opfattelsen af kunstens, herunder filmkunstens, funktion. I totalitære stater har man ikke kendt til den kunstens autonomi, som vi anser for en selvfølge – artikel 18 i DDR's forfatning af 1968 kundgjorde således: 'Den kunstneriske skaben beror på en snæver forbindelse mellem de kulturskabende og folkets liv.' Resultatet af denne kobling mellem samfund og kunst, mellem parti og kunst, har som regel været skematiske og dogmatiske værker med en klar ideologisk opdragende hensigt.

På den baggrund kan det ikke undre, at der blev slået hårdt ned, da en række forfattere og filmskabere i 60erne rejste forsigtige kritiske røster og påpegede, at alt måske ikke var idel lykke i arbejder- og bonde-republikken. Den forbudte litteratur udkom i de fleste tilfælde alligevel – på vesttyske forlag – mens de forbudte film blev begravet i kældre, gjort ikke-eksisterende, for først at komme frem igen efter tilnærmelsen mellem de to tyske stater.

For kulturhistorikeren og filmsociologen er de interessante ved deres kritiske holdning til systemet, men de er mindst lige så interessante for den æstetisk orienterede filmhistoriker, fordi de i de fleste tilfælde ved deres audiovisuelle form og narrative struktur repræsenterer en østtysk variant af den modernistiske filmkunst, som omtrent samtidig manifesterede sig i såvel Vesteuropa som dele af det øvrige Østeuropa.

Men først lidt forhistorie.



## Begyndelsen

Da Tyskland efter krigen blev splittet op i fire besættelseszoner, så det sort ud for tysk film. Efter i 20erne at have skabt sig et ry som en af den syvende kunstartes absolutte fortrøpper, skiftede tysk film ved Hitlers magtovertagelse i 1933 ekspressionisme og socialt engagement ud med monumental propaganda, Heimat-forherligelse og syngende og danse-eskapisme. Samtidig drog de filmkunstnere, der havde været ryggraden i 20ernes storhedsperiode, til udlandet (det gjaldt således instruktørerne Fritz Lang, Paul Leni, Robert Wiene, Karl Grune og Robert Siodmak, samt den indflydelsesrige ma-

nuskriptforfatter Carl Mayer). 1945 var et år nul også for filmkunsten, der stod praktisk talt på bar bund: de kunstneriske kræfter var forsvundet, infrastrukturen bombet sønder og sammen, og pengekassen tom.

Hvor der i den vestlige del af Tyskland skulle gå adskillige år, før man fik stablet en vesttysk filmindustri på benene, så den sovjetiske besættelsesmagt en fordel i at hjælpe østtysk film igang hurtigst muligt. Lidt uden for Berlin, i Potsdam Babelsberg, lå UFAs gamle Althoffstudier, der ikke var kommet helt uskadte gennem krigen. Dem satte den sovjetiske militæradministration nu i stand og gav tyskerne selv licens til filmproduktion i det sovjetisk besatte område. Og den 17. maj 1946 skabtes så DEFA (Deutsche Film AG), et aktieselskab med både tysk og sovjetisk kapital, som fik monopol på al filmproduktion i Østtyskland – et monopol, som trods diverse ændringer i selskabets økonomiske struktur bevaredes helt frem til 'die Wende', d.v.s. den tyske genforening i 1990.

Den sovjetiske besættelsesmagt lod dog ikke tyskerne helt selv om, hvilke film de ville producere, selv om østtyske filmhistorier insisterer på, at de sovjetiske rådgivere, der beredvilligt blev stillet til rådighed, kun var et plus, og at de havde en særdeles frugtbar og opdragende funktion for de tyske filmskabere, der var vokset op i det borgerlige, kapitalistiske system og først nu skulle til at sætte sig ind i den dialektiske materialisme. Men allerede ved grundlæggelsen af DEFA, den 17. maj 1946, gjorde den sovjetiske kulturofficer, oberst Tulpanov, rede for linjen i den tyske film, som



skulle vokse frem på et socialistisk grundlag: 'Filmselskabet DEFA står over for vigtige opgaver', sagde han. 'Den største af dem er kampen for en demokratisk opbygning af Tyskland, bestræbelsen for opdragelsen af det tyske folk, især ungdommen, i betydningen af ægte demokrati og humanitet, for derigennem at vække agtelse for andre folk og lande. Filmen som massekunst må være et skarpt og mægtigt våben mod reaktionen og for det i dybet fremvoksende demokrati, mod krig og militarisme og for fred og venskab mellem alle folkeslag i hele verden'.

## Den antifascistiske film

Allerede før grundlæggelsen af DEFA blev der lavet film i den sovjetisk besatte del af Tyskland, dokumentarfilm. Under ledelse af kemikeren Kurt Maetzig, der skulle blive den store mand i østtysk film, kom således i februar 1946 den første udgave af ugerevyen *Der Augenzeuge*. Under sloganet 'Sie sehen selbst, Sie hören selbst – urteilen Sie selbst' (Se selv, hør selv – døm selv), skulle den være et modstykke til nazisternes 'Wochenschau', der havde været obligatorisk kost i de tyske biografer de foregående 12 år. Gennem *Der Augenzeuge* skulle det tyske folk selv være øjenvidner til øjeblikkets begivenheder, de store af verdensinter-

*Vestberlins kapitalistiske orkenhelvede i Konrad Wolfs Der geteilte Himmel med Renate Blume og Eberhard Esche. Hun lader sig ikke friste!*

esse såvel som dagligdagens. Et af de gennemgående temaer for denne socialistiske ugerevy var opgøret med nazitidens forbrydere, ikke mindst i form af reportager fra Nürnberg-processerne.

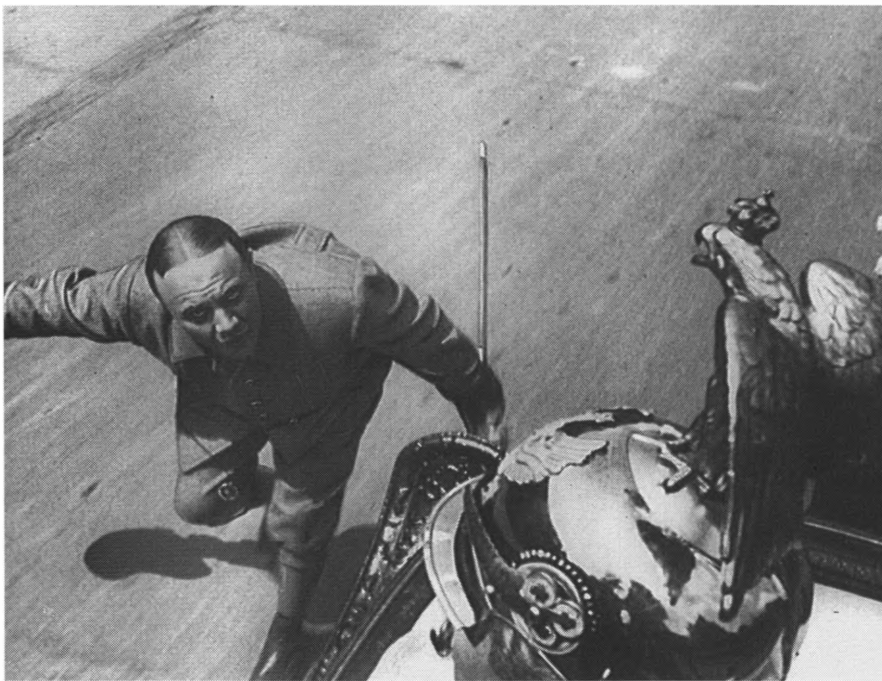
Netop afregningen med den fascistiske fortid og, ikke mindst, med de elementer i tyskerne selv, som havde dannet grobund for nazismen, blev et helt centralt tema også i de første DEFA-spillefilm. Hvor man i det vestlige Tyskland ikke var meget for at grave i den dunkle fortid – ikke bare fordi mange forhenværende nazister nu var placeret på topposter i det vesttyske samfund generelt, men i høj grad tillige fordi hovedparten af de instruktører og filmarbejdere i øvrigt, som tegnede vesttysk film i de første efterkrigsår, også havde været aktive under naziststyret – dér havde oberst Tulpanov fra starten gjort det klart, at et af målene med en østtysk filmkunst var at 'udrydde resterne af nazisme og militarisme af enhver tyskers samvittighed'.

DEFAs allerførste spillefilm, den tidligere Reinhardt- og Piscator-sku-

espiller Wolfgang Staudtes *Die Mörder sind unter uns* (som havde premiere allerede i juni 1946), var en 'Trümmerfilm', der i efterkrigstidens materielle og moralske ruinlandskab rejste spørgsmålet, hvad man skulle stille op med nazitidens forbrydere og mordere, som nu levede videre som ganske almindelige mennesker. Året efter lavede Kurt Maetzig sin første spillefilm, *Ehe im Schatten*, der med udgangspunkt i skuespilleren Joachim Gottschalks tragiske skæbne fortæller historien om en feteret tysk skuespiller, der er gift med en jødisk kvinde og gradvis må erkende nazismens sande karakter for til sidst at vælge at begå selvmord sammen med sin hustru frem for en værre skæbne i KZ-lejr.

Det antifascistiske tema, der var helt dominerende i den tidligste DEFA-periode, behandlede videre i film som *Affäre Blum* (Erich Engel, 1948), som beskæftiger sig med antisemitisme i Weimarrepublikken; *Rotation* (Wolfgang Staudte, 1949) om nazitidens 'apolitiske' medløbere; og *Der Rat der Götter* (Kurt Maetzig, 1950) om det amerikanske Standard Oils forbindelse med det tyske IG Farben under krigen. For manuskriptet til Maetzigs film stod i øvrigt dramatikeren Friedrich Wolf, der havde været i eksil i Sovjetunionen.





Mere indirekte kom antifascismen til udtryk i film, som greb længere tilbage i den tyske fortid, genskrev historien i en ny tids ånd, og dermed bl.a. beskæftigede sig med de træk i den tyske nationalkarakter, som havde dannet grobund for nazismen. Det gælder således ikke mindst Wolfgang Staudtes *Der Untertan* (1951) efter Heinrich Manns roman. *Der Untertan*, som var forbudt i Konrad Adenauers Vesttyskland i 7 år, udspiller sig i kejsertidens Tyskland og fortæller historien om småborgeren Diederich Hessling, der siden sin tidligste barndom har været offer for andres magtudøvelse, men som voksen beslutter sig til at tage hævn. Alle af betydning slikkes op og ned ad ryggen, og alle andre trampes skånselsløst ned, indtil det lykkes Diederich at skabe sig en position. I

*Kejserens lydige undersåt – Werner Peters som Der Untertan.*

filmens slutning afslører han en monumental statue af Kejser Wilhelm. Mens han fra talerstolen hylder herrefolket og den tyske storhed, begynder det at blæse op. Snart står himmel og jord i ét, og alle de prominente gæster flygter. Alene tilbage i uvejret står den lille Diederich Hessling med sin statue og bukker dybt for sin kejser. Her klipper Staudte så adskillige år frem i tiden: pladsen ligger i ruiner omkring kejserstatuen, der ene af alle endnu knejser. På lydsporet orienterer et par strofer af 'Die Fahne hoch' os om, hvor vi nu er henne i historien, og en advarende fortællerstemme får det sidste ord: 'So rief damals Diede-

rich Hessling und riefen nach ihm noch viele Anderen, bis auf den heutigen Tag'.

De fleste af den første periodes antifascistiske film blev store publikumssucceser – ikke mindst *Die Mörder sind unter uns* og *Ehe im Schatten*, som begge blev solgt til en række lande i både øst og vest – og selv om de nok fulgte oberst Tulpanovs direktiver, var det samtidig film, der lå instruktørerne selv stærkt på sinde og udtrykte forhold, som de personligt havde haft tæt inde på livet. Periodens filmiske profil var ikke så dogmatisk socialistisk, som den var humanistisk. Staudte f.eks. var på ingen måde overbevist socialist (han flyttede da også permanent til Vesten i 1953), men havde blot ikke kunnet afsætte sin *Mörder*-historie til hverken den amerikanske, den britiske eller den franske besættelsesmagt. Den ansvarlige amerikanske kulturofficer, skuespilleren Peter van Eyck, havde direkte meddelt ham, at der ikke skulle produceres nogen tyske film i det hele taget de første 10 år!

Generelt var DEFAs første år præget af en vis frihed, som sandsynligvis kan forklares med Tysklands uafklarede fremtid, mens landet endnu var splittet mellem de fire besættelsesmagter (mange af instruktørerne boede faktisk i de vestlige zoner, men arbejdede i øst, hvor den sovjetiske besættelsesmagt havde sørget for, at der i det hele taget var en filmproduktion). Friheden ytrede sig såvel i filmenes politisk-ideologiske indhold som i deres æstetiske form, der ofte repræsenterede en frugtbar blanding af realistiske og formalistiske elementer. Men friheden var kun til låns!

## Den socialistisk realistiske Aufbau-film i fremtidsoptimismens tegn

Den antifascistiske film skulle blive et stadig tilbagevendende fænomen gennem hele DEFAs historie. Blandt de vigtigere af de senere kan nævnes *Stärker als die Nacht* (Slatan Dudow, 1954) om den kommunistiske modstand mod Hitler-styret; Gerhard Kleins *Der Fall Gleiwitz* (1961), som i nøgtern og koldt udleverende, stærkt ekspressiv dokumentarliggende stil beskæftiger sig med Hit-

lers påskud for at invadere Polen: overfaldet på Gleiwitz-senderen: *Nackt unter Wölfen* (Frank Beyer, 1962) om solidariteten blandt fangerne i en koncentrationslejr, hvor et lille barn holdes skjult: *Die Abenteuer des Werner Holt* (Joachim Kunert, 1964), der efter Dieter Nolls bestseller af samme navn fortæller historien om den unge idealistiske Werner H., der entusiastisk melder sig frivilligt

til Hitlers Luftwaffe, men i løbet af krigen erkender nazismens sande karakter og ender med at overgive sig til Den røde Hær; samt en række film af Friedrich Wolfs søn, Konrad Wolf, der nok var østtysk films vægtigste kunstner overhovedet: bl.a. *Sterne* (1959) og *Professor Mamlock* (1961); overfaderens stykke af samme navn, der begge omhandler jødeforfølgelserne, samt de to meget personlige 'krigsfilm' *Ich war neunzehn* (1967) og *Mama, ich lebe* (1976),

som i et på én gang subtilt og stærkt ekspressivt formsprog beretter h.h.v. om en ung tysker, der som tolk for Den røde Hær oplever det tyske tusindårsriges sidste krampetræknin- ger, og om fire tyske soldater, der i sovjetisk krigsfangelejr kommer til indsigt om nazismens gru og omven- des til antifascister.

Efter oprettelsen af DDR i okto- ber 1949 flyttedes vægten imidlertid mere over på film, der så fremad, film som skulle opdrage de tyske borgere til det rette socialistisk de- mokratiske sindelag. Aufbau-filme kaldes denne genre også, angiveligt på grund af filmenes medvirken ved opbygningen af det socialistiske samfund, men 'Aufbau'-termen dæk- ker i lige så høj grad deres stærkt op- byggelige karakter. I systemets ka- rakteristiske retorik tales der direkte om, hvordan filmkunsten skulle bi- drage til 'die Herausbildung des neuen Menschen' (sic!).

50ernes var tiåret, hvor den østty- ske Arbejder- og Bondestat skulle grundlægges og cementeres. Partiet SED (Sozialistische Einheitspartei Deutschland), stod over for en kæm- pemæssig opgave: midt i den kolde krig og på grundlag af en fatal øko- nomi skulle man ikke blot genop- bygge landet, men tillige lægge grun- den til en moderne industri. Midlet var stærk central styring og planlæg- ning, og alle kræfter måtte sættes ind, inklusive de kunstneriske. Som partileder Walter Ulbricht formule- rede det i en tale til partiets kunst- nerforbund i 1949, efter at man havde introduceret den indledende 2-års plan: 'Ved gennemførelsen af



*Hildegard Knef og Wilhelm Borchert i efterkrigstidens ruinlandskab i Die Mörder sind unter uns, 1946. Nederst Kurt Geffers' plakate til Kurt Maetzig's film om jødeforfølgelserne.*

planen må vi sandsynligvis for første gang anrabe hele partiet om masse- organisationerne til samlet udfol- delse af alle deres kræfter.<sup>2</sup>

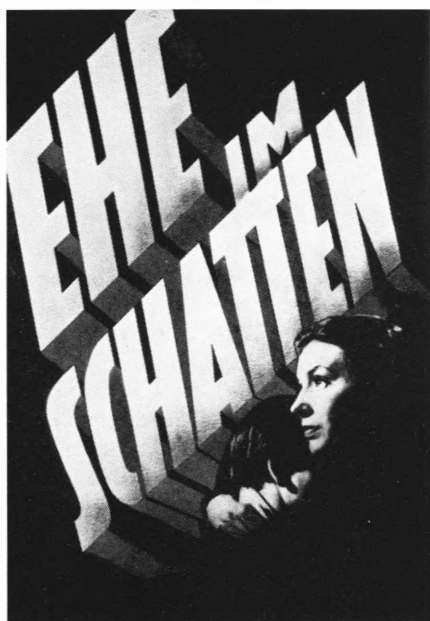
Kunstens andel i den socialistiske samfundsopbygning var at levere 'Lebenshilfe', som man kaldte det – at føre det tyske folk ind i det ny samfund og overvinde den endnu eksisterende borgerlige adskillelse af kunst og liv. For at sikre sig filmkun- stens medvirken i denne proces strammede SED det institutionelle greb om DEFA, der blev nationalise- ret i 1949 og i 1953 omdannet til VEB (Volkseigener Betrieb) under en af partiet oprettet central Haupt- verwaltung (HV). I betragtning af at DEFA havde monopol på filmpro- duktionen, og i betragtning af at også distributionsleddet (gennem VEB Progress filmvertrieb) og fore- visningsleddet (gennem de nationali- serede biografer) var underlagt stats- ligt monopol, var systemets kontrol med hele filmmiljøet garanteret.

Slut var det med den relative kunstneriske frihed, som havde ken- detegnet de første år efter krigen, og ind rykkede i stedet stalinismens so- cialistiske realisme, der siden 30erne havde hærget den sovjetiske kultur- scene. På SEDs 2. partikongres, i 1952, blev den socialistiske realisme nu også fastslået som officiel øst-

tysk kunstnorm. I bestræbelsen på at skabe et nyt historiebillede og skærpe befolkningens klassemæssige blik på de aktuelle udviklingsproces- ser – som det formuleredes – blev kunsten didaktisk og dogmatisk. Det er symptomatisk for den nye orientering, at Kurt Maetzig, der el- lers var en tro partisoldat, allerede i 1949 følte sig foranlediget til at fjerne det oprindelige slogan 'Se selv, hør selv – døm selv' fra *Der Augen- zeuge* – det var ikke længere tidssva- rende nu, hvor saglige argumenter erstattedes af propaganderende for- kyndelse i partiets tjeneste.

Det første bud på en socialistisk spillefilm model DDR leverede Sla- tan Dudow i 1949 med *Unser täglich Brot*. Dudow, der var kendt som en socialistisk filmskaber fra Weimarre- publikkens dage – her havde han bl.a. i samarbejde med Bertolt Brecht lavet den kontroversielle *Kuhle Wampe* (1932), der blev for- budt i 1933 på grund af sine kom- munistiske synspunkter – formule- rede med *Unser täglich Brot* det van- skelige generationsskifte, som den ny socialistiske stat stod overfor. Filmen skildrer en familie, hvor det patriar- kalske overhoved endnu hænger fast i det småborgerlige dynd, mens søn- nen er optændt af den rette sociali- stiske fremtidsånd.

På det indholdsmæssige plan satte den socialistisk realistiske Aufbau- film konsekvent lighedstegn mellem individ og samfund, dog således at kollektivet altid havde forrang. Det kan virke selvmodsigende, men ikke hvis man insisterer på, at lighedsteg-







*Katen* (1956) om de socialistiske landbrugsreformer (tvangskollektiviseringer hed det i alt fald ikke i dén film!).

Selv om netop Ernst Thälmann-filmene blev store succeser, måtte man i 50'erne notere en generel publikumstilbagegang for den østtyske film. En væsentlig årsag hertil var naturligvis – som alle andre steder – fjernsynets indtog på arenaen (DDR havde regelmæssige udsendelser fra 1956), men alligevel kunne man ikke komme udenom, at der også var et eller andet fundamentalt galt i forholdet mellem den officielle østtyske filmproduktion og publikums behov/ønsker.

### Neuer Kurs

Efter Stalins død og efter den blodige 17. juni 1953, hvor østtyskernes harme over tvangskollektiviseringer og forhøjelser af produktivitetensnormerne eksploderede i generalstrejke og demonstrationer, der nedkæmpedes af sovjetiske panservogne (resultat: 31 døde, 458 sårede og 6171 arresterede), følte Walter Ulbricht og SED, at de kunne slappe tøjlerne lidt og sætte farten en kende ned for ikke helt at tabe folket bag sig.

Under slagordet 'Neuer Kurs' ville magthaverne nu gøre det mere attraktivt at leve i DDR end i Forbundsrepublikken, men hvor Krusjtjev-æraen i de øvrige østeuropæiske lande fra 1956 førte til et regulært tøbrud på den kulturelle front, havde DDR fortsat for mange problemer at slås med, til at Neuer Kurs-politikken kunne få nogen egentlig gennemslagskraft i østtysk kunst og litteratur.

På filmfronten resulterede den ny kurs dog i, at DEFA i 1957 tildeltes en vis selvstændighed. Fra den fir-kantede Hauptverwaltung flyttedes det øverste tilsyn med filmproduktionen nu over i det kulturministerium, der – også som et udslag af Neuer Kurs-politikken – var blevet oprettet i 1954 med forfatteren Johannes R. Becher som førstemand i ministerstolen. Hvor HV tidligere havde skullet godkende hvert enkelt projekt – i såvel kunstnerisk og økonomisk som ideologisk henseende – var det nu blot studiernes overordnede planlægning, der skulle have ministeriets blå stempel. Tre år efter – i 1960 – skete der ydermere en intern omstrukturering inden for DEFA's mure: efter polsk model inddeltes produktionsmiljøet i (dengang) 7 relativt selvstændige arbejdsgrupper,

net kun kan læses den ene vej: hvad der er godt for kollektivet/samfundet, er også godt for individet – om det omvendte var tilfældet, var simpelthen ikke noget, man spurgte om.

Den socialistisk realistiske film arbejdede med positive helte, der med deres udadledige moral repræsenterede 'Das Neue', mens fjenden, 'der Gegner', uden undtagelse var kendetegnet ved småborgerlighed og vestlig umoral f.eks. i form af smag for dans, ny musik, bar-liv, mode og vellevned generelt). En så skematisk fremstilling af personerne som sort-hvidt tegnede typer kunne naturligvis kun resultere i uendeligt forudsigelige historier, hvor enhver overraskelse ifølge sagens natur var udelukket.

Den dramaturgiske forudsigelighed korresponderede med en mindst lige så lidt overraskende audiovisuel æstetik, der i hovedsagen var overtaget direkte fra den førsocialistiske borgerlige film. Det kan måske forekomme paradoksalt, i betragtning af det nye indhold, men var dog et helt bevidst valg, idet man mindst af alt ønskede at tale hen over hovedet på publikum med stilistiske 'unoder', når ideen var at 'omdanne mennesker, der var vokset op i det imperialistiske Tyskland, til bevidste medopbyggere af det nye socialistiske samfund'.

Strategien var gennem en velkendt æstetik og fortællestruktur at give publikum mulighed for identifikation med den nye positive, socialistiske helt, men uheldigvis var hel-

*Unser täglich Brot* (49) med Paul Bilt, Irene Korb, Ina Halley, Harry Hindemith og Inge Landgut.

ten som oftest en abstrakt idealskikkelse, som bevidsthedsmæssigt lå langt forud for sin tid, og som tilskueren alene af den grund havde vanskeligt ved at identificere sig med. Dertil kom, at der var presset så meget didaktisk-agitatorisk indhold ind i de stakkels film, at de – som Kurt Maetzig senere har formuleret det – mest af alt mindede om 'eine gestopfte Leberwurst', og vel og mærke af den svært fordøjelige slags. Alle de revolutionære tanker og idéer måtte nemlig inden for den traditionelle dramaturgis rammer udtrykkes hovedsagelig verbalt, i dialog og overlagte fortællerstemmer – i modsætning til 20'ernes sovjetiske montagesfilm, hvor man forsøgte at finde et adækvat revolutionært formsprog til det revolutionære budskab. Den slags var bandlyst som 'inhuman formalisme' i Stalintiden.

På handlingsplanet kunne de socialistisk realistiske film tage udgangspunkt enten i helteskikkelser fra den tyske klassekamps historie – som f.eks. August Bebel og Ernst Thälmann, der portrætteredes i filmene *Die Unbesiegbaren* (Artur Pohl, 1953), *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* og *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (Kurt Maetzig, 1954 og 1955) – eller i dagligdagen – f.eks. samme Kurt Maetzigs *Schlösser und*



*Heroiseringen i plakaten (af Bert Heller) og i filmen med Günther Simon.*

der dog stadig stod under det store DEFAs kontrol og skulle have alle manuskripter og produktionsplaner godkendt og samordnet af virksomhedens øverste ledelse.

Af Neuer Kurs-opblødningens mere håndgribelige resultater bør desuden nævnes et antal co-produktioner med vestlige lande, især Frankrig, hvis intellektuelle klima på den tid stod i marxismens tegn. Eksempler herpå er bl.a. Raymond Rouleaus filmatisering af Arthur Millers *Heksejagt* (1957; med manuskript af Sartre og med parret Montand-Signoret i hovedrollerne) og *Die Abenteuer des Till Eulenspiegel* (ligeledes 1957), instrueret i fællesskab af det noget umage par Joris Ivens og Gérard Philipe (der naturligvis også spillede hovedrollen).

I det store og hele var Neuer Kurs, som formelt varede til 1958, dog af relativt begrænset betydning for den østtyske kunst og litteratur. Et af problemerne var den endnu åbne grænse til Vesttyskland og den deraf følgende 'Republikflucht'. I perioden 1949 til 1961 emigrerede ca. 3 millioner østtyskere til Forbundsrepublikken, og den åbne grænse be-

tød årlige milliardtab for DDR, hvis penge handlede til svimlende underkurs i Vestberlin. For SED gjaldt det om dels at skjule denne omfattende flugtvirksomhed – det var ikke noget, man kunne omtale på film eller i litteraturen – dels at sikre sig, at man ikke spillede fjenden våben i hænderne ved at øve selvkritik af det socialistiske system eller blot tale åbenhjertigt og sandfærdigt om dagligdagen blandt almindelige DDR-borgere.

Svælget mellem den socialistisk realistiske kunst og dens svigtende publikum søgte man fra officielt hold at overvinde gennem en ny, mere offensiv kulturpolitik, der introduceredes på en kulturkonference i Bitterfeld ved Halle i 1959. Her lancerede Walter Ulbricht det berømte slagord 'Grib pennen, kammerat!'. Ifølge denne nye kulturpolitik, også kaldet 'Der Bitterfelder Weg', skulle enhver arbejder nu producere kunst (bl.a. udstyredes alle arbejds hold, hver 'Brigade', med en fælles dagbog, hvor hver enkelt arbejder indførte sine tanker og betragtninger over arbejdet, hverdagen, familien o.s.v. Flere af disse brigade-dagbøger er siden udkommet i bogform, og enkelte af dem senere filmatiseret), ligesom de etablerede kunstnere opfordredes til at søge ud

i produktionslivet, hvor opbygningen af 'Das Neue' kunne følges på nært hold.

Ikke en hvilken som helst 'Genosse' kunne selvsagt gribe kameraet og lave film, men også filmkunstnere tog i vidt omfang ud på arbejdspladserne og hentede inspiration og undertiden også locations til deres værker. Det var dog ikke så meget Bitterfeld-vejen som en ny generation af filmskabere, der i slutningen af 50erne og begyndelsen af 60erne førte til en vis fornyelse i den østtyske filmkunst.

### *En ny instruktorgeneration*

Under indtryk af den omfattende 'Republikflucht' også blandt filmarbejdere – DEFAs spillefilmleder, Albert Wilkening, har senere udtalt, at i den periode var hans største problem, når han om morgenen mødte på arbejde, at finde ud af, hvilke medarbejdere der endnu var tilbage – havde man indset nødvendigheden af at uddanne sine egne filmfolk. I 1954 oprettedes derfor Deutsche Hochschule für Filmkunst, den senere Hochschule für Film und Fernsehen der DDR, i Potsdam Babelsberg, i nær tilknytning til DEFA-studierne, og i slutningen af 50erne begyndte de første færdige kandidater – sammen med andre yngre instruktører uddannet i Moskva og Prag – at præge den nationale film. Nu skal man naturligvis være sig for at være alt for auteur-fikseret i forhold til en



så statsstyret filmindustri, hvor instruktørens rolle ofte var reduceret til ren personinstruktion, og den statsansatte dramaturg (et i Vesten ukendt begreb: de østtyske dramaturger havde en finger med i alt, fra koncept til synkronisering, og fungerede mest af alt som systemets stedlige 'watch dogs') tit havde større indflydelse på det færdige produkt. Men som i Hollywoods klassiske studie-æra viste det sig nu alligevel, at visse instruktører faktisk inden for systemets rammer formåede at lancere såvel nye tematiske toner som en ny stil.

Den nye generation, der talte navne som Konrad Wolf, Gerhard Klein, Egon Günther, Heiner Carow, Frank Vogel og Frank Beyer, var alle

blevet undervist i såvel Eisensteins og Pudovkins formalistiske montage-teorier som den italienske neorealismes autenticitetsbestræbelser – to stilretninger, som trods deres forskelligartethed begge stod i et stærkt modsætningsforhold til den socialistiske realisme. Desuden fulgte de med stor interesse det filmkulturelle tøbrud i det øvrige Østeuropa, inklusive USSR, og alle disse inspirationskilder forsøgte de at bringe ind i deres egne værker.

Et andet fællestræk ved disse nye instruktører var det forhold, at de nok havde oplevet Hitler-æraen, men havde været for unge, til at de nu følte nogen personlig skyld over en nazistisk fortid. De havde med andre ord et mere afslappet forhold

til både fascisme og antifascisme og følte dermed ikke samme skyldbetonede forpligtelse og taknemmelighedsgæld til den antifascistiske, demokratiske republik.

Dissidenter kunne man dog på ingen måde kalde dem. I lighed med en række nye forfattere af samme generation – bl.a. Christa Wolf, Manfred Bieler, Karl-Heinz Jakobs og Uwe Johnson – havde de som 18-20-årige ved krigens afslutning begejstret hilst den socialistiske morgenrøde velkommen og drømt om en ny tid. Drømmen var der stadig, men på den anden side var ingen af disse kunstnere blinde for, at de gyldne forhåbninger ikke havde meget tilfælles med Berlins og Leipzigs farveløse hverdag.

## Muren – forårsfornemmelser

Så længe systemet endnu fandt det nødvendigt med alle midler at forsøge at undgå selv at levere Vesten skyts til kritik af DDR-staten, var det begrænset, hvad den nye generation af kunstnere – i film og litteratur – kunne udrette. Men hvor traumatisk en dato den 13. august 1961, dagen hvor Muren blev opført, end måtte være såvel for forholdet mellem øst og vest som for tusindvis af individuelle tyske skæbner, så kom Muren for østtysk kunst og kultur til at repræsentere en hidtil ukendt chance for det (relativt) fri udtryk.

I læ af 'der antifaschistische Schutzwall' (som betonbygningsværket hed i officiel østtysk sprogbrug) kunne man nu gribe fat i de problemer i den østtyske hverdag, som ikke længere var til at overse. Som de to manuskriptforfattere Manfred Freitag og Joachim Nestler udtrykker det: 'Før bygningen af Muren sagde man til os: 'Vi kan ikke frit stille vore indre samfundsmæssige problemer til diskussion i film, bøger og teaterstykker, fordi vi har en åben grænse.' Efter 1961 vendte vi denne argumentation om: 'Altså kan vi nu!'<sup>3</sup>

Hvor man tidligere kun havde kunnet vende sig kritisk imod den ikke-socialistiske fortid, startede i østtysk kunst og kultur fra 1961 et (forsigtigt) opgør med den *socialistiske* fortid og nutid. På litteraturens område afløstes Anna Seghers af Christa Wolf, der sammen med en række andre nye forfattere og hver-

dagen i DDR op fra individets synspunkt. I romaner som Hermann Kants 'Die Aula' (1965), Karl-Heinz Jakobs' 'Beschreibung eines Sommers' (1961), Erik Neutschs 'Spur der Steine' (1964) samt Christa Wolfs 'Der geteilte Himmel' (1962) og 'Nachdenken über Christa T.' (1968) m.fl. tematiseredes pludselig en konflikt mellem individ og kollektiv/samfund/parti/statsapparat, en konflikt som indtil da officielt havde været ikke-eksisterende. Det er i selve erkendelsen og fremstillingen af denne konflikt, værkernes kritiske potentiale ligger, for det er stadigvæk altid kollektivet og privatpersonens pligtfølelse over for det socialistiske samfund, der ender med at gå af med sejren. Men inden man når så langt, er det blevet tydeligt demonstreret, at dagligdagen i den demokratiske republik står i skærende kontrast til regimets proklamerede idealer.

Ikke bare litteraturens indhold var nyt, også formen søgte nye veje. Inden for lyrikken lagde digtere som bl.a. Günter Kunert, Reiner Kunze og Volker Braun sig tæt op ad den vestlige modernismes formmæssige selvbevidsthed og subjektive centreret. Og det samme så man på romanens område, hvor Christa Wolfs fremragende 'Nachdenken über Christa T.' kan tjene som eksempel. Romanen er bygget op omkring en jeg-fortæller, der har sat sig for ved hjælp af dagbogsoptegnelser, breve o.l. at skrive veninden Christa T.'s hi-

storie, efter at denne som 34-årig er død af leukæmi. Noget af det fascinerende ved Christa T. var hendes modvilje over for enhver form for pålagte begrænsninger i den fri livs-udfoldelse, mod den tilpasning, der med en læges ord er 'kernen i al sundhed', og mod 'de fantasiløse og faktamenneskenes nye verden'. Christa T. var med andre ord en tvivler, men hun fremstilles særdeles positivt – noget, som ville have været helt utænkeligt i den socialistisk realistiske litteratur. Romanens samfundskritik (der vel og mærke aldrig rettes mod systemet som sådan, men alene mod DDR-hverdagens mangel på den lovede lykke) formidles i en form, der i sin flertydighed og i fraværet af endegyldige sandheder også er den socialistiske realismes diametrale modsætning. Jeg-fortælleren reflekterer til stadighed over sit projekt: er det i det hele taget muligt at kende og fremstille et andet menneske; er det i grunden ikke bare én selv og ens egne billeder, der projiceres over på den anden? Som romanen skrider frem, bliver det sværere og sværere at skelne Christa T. og jeg-fortælleren fra hinanden – deres identiteter flyder sammen i ét stort Jeg. Det hænder også, at jeg-fortælleren fremstiller den samme begivenhed i flere forskellige, hinanden modsigende versioner, samtidig med at vi får del i hendes overvejelser over, hvilken udgave der gør sig bedst i forhold til dét, hun vil udtrykke, i forhold til romanens stil

etc. Den endegyldige sandhed om Christa T. findes ikke – måske det samme kunne være tilfældet med ideologier og samfundsordener?

Systemet var ikke imod, at kunsten gik ud og iagttog hverdagen i det socialistiske samfund. Det havde jo netop været noget af ideen med den officielle Bitterfelder Weg, og desuden kunne man henvise til Lenins ord til Maxim Gorki i 1919: 'Hvis man vil iagttage, så må man har iagttage nedefra, hvor man har *overblik*, hvordan der arbejdes på opbygningen af det nye liv, i et arbejderkvarter i provinsen eller på landet – dér behøver man bare iagttage... (...). Dér er det let, ved simpel iagttagelse, at skelne opløsningen af det Gamle fra det Nye, som endnu ligger i kim.'<sup>5</sup> Men den nye 'Subjektivisme' var man ikke glad for.

I sig selv skete fokuseringen på subjektet ifølge sagens natur som regel på kollektivets bekostning, men desuden repræsenterede jeg-fortællingen som genre med sit frøperspektiv og deraf følgende relativisering af udsagnene samtidig et behændigt middel for forfatteren til at fralægge sig ansvaret for den kritik, eller den manglende ideologiske skoling, som værket via sin fortæller måtte bringe til torvs. Selv om Christa Wolf havde været kandidatmedlem af SEDs centralkomite i perioden 1962-67, var man således fra officielt hold ikke helt tryk ved 'Christa T.', hvilket fremgik af den noget forbeholdne kritik, den fik i partiorganet 'Neues Deutschland': 'Hvem gavner en subjektivt ærlig, partisk ment hensigt, når den flere steder i teksten og i helhedsindtrykket så klart provokerer en dobbeltbundethed i udsagnet, at den anden side blot behøver at vælge det, den gerne vil læse ud af det?'<sup>4</sup>

Christa Wolf og 'Christa T.' holdt sig dog inden for det tilladtes grænser, mens andre i beruselse over den nye frihed gik for langt. Resultatet var 'Fehlentwicklungen', som måtte undertrykkes bedst muligt. Sådanne fejludviklinger repræsenteredes f.eks. af sangeren og digteren Wolf Biermann og af forfatterne Uwe Johnson, Stefan Heym og Manfred Bieler, der alle enten blev 'ausgebürgert', d.v.s. smidt ud af DDR, eller forlod landet frivilligt.

### **Hverdagens poesi – Alltagsfilme**

Også på filmens område blæste der nye vinde. Bl.a. filmatiserede man en

del af den nye litteratur, og i det hele taget beskæftigede filmen sig nu med den østtyske hverdag, som den faktisk så ud, uden at hverken fremdatere eller idealisere den.

'Alltagsfilme' blev samlingsbetegnelsen for denne nye strømning, som havde sin 'lokale' teoretiker i den sovjetiske instruktør Mikhail Romm. Under indflydelse af neorealismen (ikke mindst Zavattinis bekendte 'ideer om filmkunsten') mente Romm, der tillige var professor ved filmskolen i Moskva, at en filmisk skildring af hverdagen nødvendigvis måtte afføde en ny og anderledes dramaturgi. Hverdagen består af små og store momenter, kedelige og spændende, som ikke organiserer sig i klassiske berettermodeller, spændingskurver, points of no return o.s.v. (ikke hele tiden i alt fald), hvorfor Romm vendte sig skarpt imod det dramaturgiske princip, der reducerer tilværelsens rige mangfoldighed til én begrænset konflikt. Han plæderede følgelig for et brud med de 'pseudolovmæssigheder', som filmen havde overtaget fra den borgerlige roman og det borgerlige drama: 'Livets følge af virkelige begivenheder, ja selv disses form, forekommer os undertiden alt for lunefuld, på en eller anden måde tilfældig, ulogisk. Men netop i denne tilværelsens tilsyneladende mangel på logik ligger dens dybeste rigdom og i bestemte øjeblikke endog selve meningen med det, der sker.'<sup>6</sup>

Et sådant brud med den klassiske filmfortællestruktur til fordel for hverdagens egen uforudsigelige og ulogiske dramaturgi implicerer, at den enkelte film baserer sig på en række mere eller mindre sideordnede handlingsstrenger i stedet for én enkelt. Der introduceres med andre ord et vist element af flertydighed, eftersom en sådan hverdagsfilm principielt ikke kan lukke sig entydigt om Sandheden. Den kan nok have et ganske bestemt budskab fra sin skabers side, men selve hverdagsdramaturgiens åbenhed levner tilskueren mulighed for at fokusere på andre, muligvis diametralt modsættede ting.

Alltagsfilmen, som den defineres af Mikhail Romm, medførte en ny receptionssituation, stillede krav om et mere aktivt engagement fra publikums side. Ifølge Romm skulle tilskueren ansføres til 'refleksion, iagttagelse og kreativ medskaben' og ikke længere blot følge handlingen og opstille bordwellske hypoteser

om dennes videre udvikling, ikke længere blot spørge *hvad*, men i højere grad *hvordan*. 'Måske kan man tvinge tilskueren til med ikke ringere, men med endnu større interesse at følge, *hvordan* tilværelsens processer afspejler sig, *hvordan* personernes karakterer udvikler sig? Forskellen mellem *hvad* og *hvordan* er meget stor.'<sup>7</sup>

Der var langt fra den socialistiske realismes skematisk entydige forkynnelser til Romms aktivt medskabende publikum, men på den anden side var Romm dog heller ikke nogen André Bazin. Vestlig eksistentialisme lå ham fjernt. Som god socialistisk teoretiker mente han ikke, hverdagsfilmen skulle fortabe sig eksklusivt i individets specifikke problemstillinger løsrevet fra en samfundsmæssig kontekst. Han var imod 'Verinnerlicherung' og gik ind for en filmkunst, der placerede individet i sociale sammenhænge og dialektisk sammenføjede hverdagens banale øjeblikke på den ene side og spørgsmål af almen interesse – såsom atomoprustning, krig/fred og politiske spørgsmål – på den anden. De påtrængende store spørgsmål skulle afspejle sig i enkeltindividets mikrokosmos.

De tidlige 60eres østtyske film blev i høj grad præget af en sådan balancegang mellem individ og samfund. Ud fra en betragtning om, at personlige forhold såsom fritids- og familieliv i vidt omfang er determinerende for, hvad et menneske er i stand til at yde for fællesskabet, skildrede man individuelle borgers problemer. Men i periodens officielt sanktionerede filmproduktion var fællesskabets vægtskål altid den tunge: personerne kunne nok have problemer med at forene et lykkeligt kærligheds- og/eller familieliv med deres forpligtelser over for kollektivet, men i sidste ende lod heltene altid samfundets krav gå forud for deres private, personlige interesser.

Konrad Wolfs *Der geteilte Himmel* (1964), en filmatisering af Christa Wolfs roman af samme navn, er emblematiske for denne nye linje. I centrum for handlingen står det unge par Rita og Manfred. Hun arbejder på en togvognfabrik, men ville egentlig gerne have studeret, han er kemiker. Tiden er 1960/61, d.v.s. før Muren blev bygget, og han føler sig vældig tiltrukket af Vesten, hvor han mener at kunne få sit arbejde værdsat efter fortjeneste. Samtidig er han godt træt af dogmatikernes menings-



terror og det hykleri, han har mødt ikke mindst hos sin far, der uden at blinke gik direkte fra SA over i SED. Manfred flytter derfor til Vestberlin, hvor han får besøg af Rita, der imidlertid beslutter sig for at forlade ham og vende hjem til kollegerne på fabrikken og yde sit bidrag til opbygningen af den socialistiske samfundsorden.

Rita er *Der geteilte Himmels* positive helt og identifikationscentrum. Bemærkelsesværdigt er det imidlertid, at Manfreds handlinger ikke skildres negativt, men fremstilles som fuldt forståelige, hvilket naturligvis ikke undgik at rejse en voldsom de-

bat i DDR. Alligevel gik filmen – som romanen før den – igennem myndighedernes finmaskede net, sandsynligvis fordi Rita som nævnt er den, tilskueren opfordres til at identificere sig med. Hele historien er fortalt fra hendes synsvinkel, og det er hendes refleksioner, vi hører i voice over på filmens lydspor.

*Der geteilte Himmels* stærkt subjektive konstruktion som en art indre monolog giver imidlertid samtidig anledning til en fragmentering og opløsning af den klassiske dramaturgiske model. Måske ikke helt som i Romms hverdagsdramaturgi, men

snarere på linje med stilen i tidens franske filmmodernisme (f.ex. *Hiroshima, mon amour*, *La jetée*, *L'année dernière à Marienbad*) blandes fortid og nutid, ligesom rummet i flere tilfælde gøres helt abstrakt i virtuose montagesekvenser.

Nok ligger filmens sympatier fast – Vestberlin skildres som et frygtindgydende og iskoldt kapitalistisk helvede – men ved sin ideologiske nuancering og, ikke mindst, ved sit eksperimenterende og åbne format prog balancerede *Der geteilte Himmel* alligevel lige på grænsen af, hvad systemet kunne acceptere.

## Foråret, der blev væk

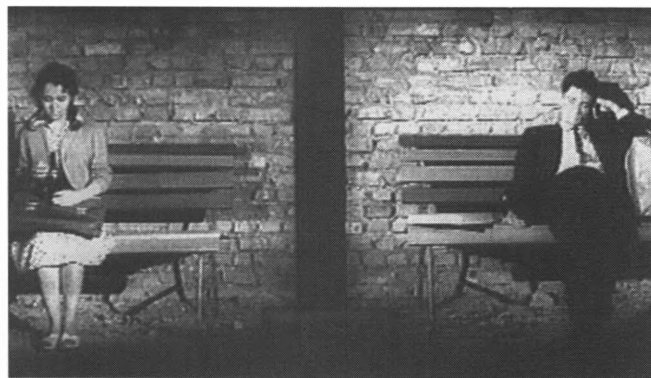
SEDs hammer faldt hårdt og effektivt på centralkomiténs 11. plenurmøde den 15.-18. december 1965. I partiets karakteristiske retorik indledte den senere partichef, Erich Honecker, et korstog mod de 'fejludviklinger', han havde konstateret i tidens kunst, med følgende manende ord: 'Vort DDR er en ren stat. I den eksisterer der urokkelige normer for etik og moral, for anstand og god skik. Vort parti vender sig beslutsomt imod den af imperialisterne førte umoralspropaganda, hvis mål det er at tilføje socialismen skade. Heri befinder vi os i fuld overensstemmelse med DDRs befolkning og det overvejende flertal af menneskene i Vesttyskland!'. Og han fortsatte: 'I nogle af de film, der er blevet produceret af DEFA inden for de sidste måneder, *Das Kaninchen bin ich* og *Denk bloss nicht, ich heule*, i manuskriptet til teaterstykket 'Der Bau', som er blevet offentliggjort i 'Sinn und Form', i visse TV-produktioner og litterære publikationer viser sig tendenser og opfattelser, der er fremmede og skadelige for socialismen. I disse kunstværker er der tendenser til at gøre modsigelserne absolutte, til at ringeagte udviklingens dialektik; der er konstruerede konfliktsituationer, som er presset ind i udspekulerede rammer. Sandheden om den samfundsmæssige udvikling kommer ikke frem. Den kreative karakter af menneskenes arbejde negeres. Over for individet står kollektiver og parti- og statsledere ofte fremstillet som en kold og fremmed magt. Vor virkelighed bliver anskuet udelukkende som et

*Rodløs og desillusioneret ungdom i Frank Vogels Denk bloss nicht, ich heule.*

vanskeligt, offerkrævende overgangsstadium på vejen til en illusorisk skøn fremtid – som 'færgen mellem istid og kommunisme' (Heiner Müller: 'Der Bau').

I Honeckers lange bredside følger derpå en række angreb på navngivne kunstnere såsom Wolf Biermann og Stefan Heym, på beatmusik og på sex og vold i litteratur og TV-programmer. Konklusion: 'Det karakteristiske ved alle disse manifestationer er, at de objektivt stemmer overens med Modstanderens linje, som går ud på gennem udbredelse af umoral og skepsis at nå især intelligentsiaen og ungdommen og i forbindelse med en såkaldt liberalisering opløse DDR indefra.'<sup>18</sup>

Hverken Erich Honecker eller ret mange andre af centralkomitéens medlemmer havde sandsynligvis set de film, kritikken rettede sig mod – i alt fald var de specifikke kommentarer til den uheldige udvikling i filmkunsten begrænset til Honeckers udpegning af de to ovenfor anførte titler. Nogen forklaring på, hvad der var specielt anstødeligt ved disse to, gaves ikke, men *Das Kaninchen bin ich* (instrueret af pioneren Kurt Matzig) og *Denk bloss nicht, ich heule* (Instruktion: Frank Vogel) blev forbudt



med øjeblikkelig virkning, og det samme gjorde 10 andre film, hvoraf flere end ikke var færdige endnu.

Trods forfatningens artikel 9 – 'Alle borgere har ret til, inden for rammerne af de for alle gældende love, at ytre deres mening frit og offentligt' – var det ikke første gang i DDRs historie, at man trak film tilbage fra distributionen eller helt forbød dem ('fratog dem visningsretten', som det kaldtes) – bl.a. havde instruktørerne Jürgen Böttcher og Günter Stahnke måttet se flere af deres tidligere værker forvist til systemets giftskab – men et sådant massivt, kollektivt forbud havde man ikke tidligere oplevet. Med den stramme kontrol, systemet fra starten havde haft med DEFA, havde det naturligvis heller ikke været nødvendigt i noget større omfang, men partiet indså nu smerteligt, at man nok var gået for vidt, da man øgede DEFAs selvstændighed og ydermere sanktionerede et vist mål af selvkritik i kunsten, efter at grænsen var blevet lukket. Nu blæste der desuden nye vinde fra den store nabo i øst, hvor Bresjnev havde overtaget roret, og på indenrigsfronten var planøkonomien ved at sprække i fugerne – tiden var ikke

længere til offentlig selvkritik.

Men hvad var det da ved de tolv film, der i den grad faldt SED for brystet, at de blev gemt så langt væk, at hele DDR måtte gå i opløsning, før offentligheden kunne stifte bekendtskab med dem (eller i det mindste med de otte af dem, som nu er restaureret og første gang blev vist samlet ved filmfestivalen i Berlin 1990)? Eftersom de bandlyste film udgør en meget heterogen gruppe – der var ikke tale om et samlet eller på nogen måde koordineret oprør fra filmskabernes side – er svaret ikke entydigt. Undertiden ligger forklaringen alene i filmenes antikonforme indhold, andre gange er det formen, der er for radikal, for tæt på den vestlige filmmodernisme, og for visse værkers vedkommende er det en kombination af begge dele. Filmenes kvalitet varierer også. Nogle af dem var som nævnt ikke helt færdige, da hammeren faldt, andre har filmskaberne plastret om og plastret om på i håb om at liste dem igennem censuren – i begge tilfælde kan det forklare en vis ujævnhed i nogle af værkerne. Sikkert er det imidlertid, at der blandt de forbudte film også findes noget af det ypperste ikke blot i østtysk films historie, men i tysk film i det hele taget.

### 'Mellem istid og kommunisme'

Den ene af de to film, Erich Honecker eksplicit nævnte i sit verbale udfald mod uønskede tendenser i tidens kunst, var veteranen og SED-medlemmet Kurt Maetzig's *Das Kaninchen bin ich*, som byggede på et litterært forlæg af forfatteren Manfred Bieler. Bieler, der senere udvandrede først til Prag og siden til Forbundsrepublikken, havde fået sin roman forbudt i DDR, men alligevel var det lykkedes Maetzig at overbevise DEFA-ledelsen om, at man ville kunne lave en acceptabel film over den, at materialet var af væsentlig betydning for den offentlige debat, man endnu troede ønskelig.

*Das Kaninchen bin ich* er fortalt af hovedpersonen, den unge Maria Morzeck, der egentlig ville have studeret slaviske sprog, men i stedet arbejder som ølsvinger i en Bierstube. Hendes bror er ved et lukket retsmøde blevet idømt 3 års tugthus for landsskadelig virksomhed, fordi han har haft nogle ikke nærmere definerede forbindelser til Vesten. Ved tilfældighedernes spil møder Maria

den dommer, der besøgte broderens skæbne, og indleder et forhold til ham. I starten forestiller hun sig at kunne udnytte forbindelsen til at udvirke noget for broderen, men snart forelsker hun sig alvorligt i den meget ældre og gifte mand, også selv om han viser sig af være en karriermager af værste skuffe. Den umanerligt hårde dom over hendes bror fældede han blot for at overgå anklageren, og dermed behage magthaverne. Da der to år efter (i 1963) blæser nye vinde, vender han 180 grader og vil nu – igen af hensyn til sin egen karriere – gøre alt for at få broderen benådet.

Det er ikke vanskeligt at se, hvorfor en sådan fremstilling af en dommer i den tyske demokratiske republik som egoistisk, amoralsk og hyklerisk kunne vække myndighedernes mishag. Ydermere harmonerer skildringen af Marias tilværelse – hendes bristede studieforhåbninger, hendes boligsituation i et fattigt arbejdsmiljø og hendes mangel på stålsat idealisme, hendes tvivl – ikke godt med den officielle version af det socialistiske menneske. Og filmens sympati ligger helt klart hos Maria, hvis humanisme til stadighed kontrasteres mod den dogmatisme, det hykleri og den egoisme, der præger systemets repræsentanter i filmen. I skolen har Maria og hendes kammerater tit nok hørt refrænet 'Vi lever i store tider' – heroverfor sætter Maria sin personlige trosbekendelse: 'Jeg mener, at den største tid, det er når man elsker et andet menneske'.

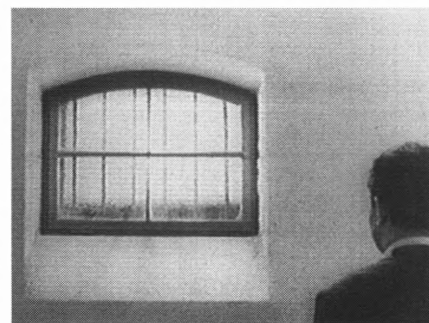
Trods sin udlevering af det socialistiske samfunds afsporing kan *Das Kaninchen bin ich* ikke beskyldes for at være antisocialistisk. Den er gennemsnælet af en tro på, at socialismen endnu er mulig, når blot man får talt åbent om de aktuelle forhindringer og udryddet de elementer, som er skadelige for den rette udvikling. Filmens noget postulerede slutning afspejler dette håb – Maria bryder med både bror og elsker, nægter at være 'den lille kanin', pakker sin kuffert og indskrifter sig ved det filosofiske fakultet for at studere til tolk.

Denne optimisme på trods var dog ikke nok for magthaverne, der i filmen kun så 'karriermagere, tvivlere, drifts- og instinktsstyrede, flabede, beregnende og brutale mennesker'.

I *Der Frühling braucht Zeit* vendte også instruktøren Günter Stahnke sig imod det udbredte karrierema-

geri inden for det socialistiske system. Her var skydeskiven ikke dommer, men direktør for et stort gasledningsforetagende. I indledningen bliver hovedpersonen, den bundhæderlige, men partiløse ingeniør Solter, arresteret som en anden Josef K, hvorefter resten af filmen mest består af flashbacks, der oplulser forhistorien. Solter er kommet på kant med virksomhedsledelsen, fordi han vil afsløre, hvordan direktørens ihærdige forsøg på at vinde produktivitetskonkurrencer er resulteret i sløseri, med en kostbar tilfrysning af en vigtig gasledning til følge.

Som *Das Kaninchen bin ich* klinger også denne film ud med de socialistiske idealer intakt: en afstemning i virksomhedens kollektive ledelse går imod den hykleriske direktør og kræver Solter genansat, nu som teknisk direktør for hele foretagendet.



*Der Frühling braucht Zeit: Kafkask absurditet og antonionisk fremmedgørelse i bonde- og arbejderstaten?*

Om sine hensigter med *Der Frühling braucht Zeit* har Günter Stahnke, der efter denne film kun fik lov at arbejde med TV, udtalt: 'Vi ville vise, at det i den aktuelle situation, med gennemførelse af et andet system i ledelsen, planlægning af folkeøkonomien og i det hele taget ved udviklingen af det socialistiske demokrati, først og fremmest handler om at støtte sig på ærligheden hos anstændige mennesker, som i alle deres handlinger beviser, at de er parate til at gøre en indsats for disse mål uden hensyntagen til personlig vinding.'<sup>9</sup>

Men for magthaverne kunne udleveringen af systemets funktionærer ikke accepteres. Filmene blev forbudt, fordi den var 'usand', fordi den 'såede skepsis og mistro', og fordi man i den ikke fandt nogen 'bekendelse til vor virkelighed, ingen dybt funderet overbevisning, ingen partiskhed'.





Også Frank Beyers *Spur der Steine* (efter Erik Neutschs tilladte roman af samme navn) tog ledelsesproblemer og tillige misforstået centralplanlægning op. Som *Der Frühling braucht Zeit* udspiller *Spur der Steine* sig i bedste Bitterfelder-stil på en arbejdsplads, i dette tilfælde en stor byggeplads, hvortil den ny partisekretær og 'Weltverbesserer' Werner Horrath ankommer i filmens start. Over for ham står brigadelederen Hannes Balla (Manfred Krug), der ikke er medlem af partiet, men sår anarki på byggepladsen med sine brigademedlemmer, der fremstår som en østtysk variant af 'The Magnificent Seven'. Samtidig er Balla imidlertid en hæderlig mand, og hans brigade står for byggepladsens højeste produktivitetstal. Balla og Horrath forelsker sig i den samme kvinde, ingeniøren Kati. Den gifte partisekretær går af med sejren og gør ingeniøren gravid, hvilket er højest uheldigt... for ham (!), da en partisekretær ifølge systemets selvforståelse må være absolut moralsk pletfri. Hun sidder derfor i suppedasen som vordende mor til et barn med ukendt far – han er for fejl til at vedkende sig faderskabet. Til sidst afslører han dog langt om længe alt og bliver stillet til regnskab over for konfliktkommissionen, der erstatter ham med en tro partisoldat, ved navn Bleibtreu! Kati venter dog ikke for at falde den afsatte partisekretær om halsen – hun rejser fra byen og vil begynde et nyt liv.

Hovedvægten i *Spur der Steine* ligger på forholdet mellem systemets dogmatiske – og hykleriske – retlinethed på den ene side og det levende menneske med alle dets følel-

Manfred Krug i spidsen for DDRs *Magnificent Seven* i *Spur der Steine*.

ser, fejl og svagheder på den anden. I denne konflikt stiller filmen sig entydigt på individets side. Samtidig får Frank Beyer i sin skildring af forholdene på den store byggeplads tillige afleveret et par angreb på planøkonomi, virksomhedsledelse og mangel på samme. Planlægningen af byggeriets forskellige faser og dele ligger hos forskellige kontorer, som tilsyneladende ikke snakker sammen. I alt fald må arbejdet ofte ligge stille, fordi der mangler koordinering, de nødvendige materialer kommer ikke til tiden o.s.v. Partisekretær Horrath forsøger netop at rydde op i dette morads – til de flestes tilfredshed – men knækkes altså på sin ikke helt dadelfri moral i privatsfæren. I grunden skildres Horrath ganske positivt i filmen – han er blot en svag mand, der straffes, da han endelig vågner op og siger sandheden. Men sandheden er ilde hørt – som Balla udtrykker det: 'Horrath blev ikke straffet for sine fejl, men fordi han sagde sandheden'.

Heller ikke titelpersonen i Herrmann Zschoches *Karla* kan ustraffet sige sandheden. Hun (Jutta Hoffmann) bliver som nyudklækket lærer sendt til en lille flække, hvor hun skal undervise unge mennesker, der ikke er stort yngre end hende selv, i tysk. Karla er idealist og finder det naturligt at sige højt, hvad hun tænker. Den gamle, forstokkede rektor og den stedlige partisekretær deler imidlertid ikke denne opfattelse. Undervisning er ikke et spørgsmål

om at anspore de unge til selvstændig tankevirksomhed – som Karla tror det i sin første naivitet – men om at opdrage dem i den sande lære. Til sidst finder ledelsen et påskud til at slippe af med den unge fredsforstyrer, og Karla forflyttes endnu længere ud i ødemarken, hvor hun ingen skade kan gøre. Hun er dog ikke knækket – vi forlader hende og hendes ven, den tidligere journalist Kaspar – på togets bagperon, også de på vej mod en ny tilværelse.

*Karla* var endnu et angreb på en af krumtapperne i det socialistiske samfund – denne gang var det skole- og uddannelsessystemet, der stod for skud. Ifølge filmskaberne kunne den sande socialisme ikke bygge på ensretning og fordummende dogmatisme – forudsætningen for et ideelt demokrati måtte være viden og evnen til selvstændig refleksion. Som Jutta Hoffmann, der senere udvandrede til Vesten, udtrykte det i et interview: 'Jeg tror, mennesker tit kan være parate til at opgive deres idealer eller ligefrem et stykke af deres egen individualitet, når der opstår vanskeligheder for dem. Vores socialistiske samfund har imidlertid brug for mennesker, der tænker selvstændigt. Kun de kan arbejde kreativt. Karla forsøger at være et sådant menneske'.<sup>10</sup>

Instruktøren, Egon Günther, vendte sig med *Wenn du gross bist, lieber Adam* imod løgn og hyklery på en lidt anden måde. I et – mislykket – forsøg på at overlister myndighederne valgte han den ikke ukendte strategi at pakke kritikken ind i eventyrets form. Filmen handler om en dreng, Adam, der får en lampe af en svane. Lampen, der viser sig at have den særlige egenskab at kunne afsløre, om folk lyver eller taler sandhed, bliver straks sat i serieproduktion af den fabrik, hvor Adams far arbejder, men den oprindelige lampes magiske kraft kan naturligvis ikke eftergøres. I mellemtiden har Adam og hans far fundet ud af, at det ikke altid er hensigtsmæssigt at vide, om andre taler sandt eller usandt, så de skaffer sig af med den magiske lampe ved lige så stille at sætte den blandt alle de andre.

*Wenn du gross bist, lieber Adam*, der er den eneste farvefilm blandt de forbudte, lider en del under at være blevet skambeskåret i skabernes utrættelige bestræbelser på at få den igennem den modvillige censur. Den er klippet om flere gange, eftersyn-

kroniseret igen og igen med forskellig dialog, hele scener er spillet om, andre fuldstændig udeladt o.s.v., o.s.v., men alt sammen altså til ingen nytte. Ved urpremieren den 6. februar 1990 på Kunstakademiet i Østberlin sagde Egon Günther om sine hensigter med denne film: 'Filmen forsøger simpelthen at sige noget, som dengang optog os vanvittigt. Man kan ikke leve med løgne; Helvedes syvende cirkel begynder, når man bytter sandheden ud med løgn (dog ikke altid, det er meget

kompliceret). Og vi var fra starten klar over, at det ikke ville være så enkelt at realisere dette tema – det var helt udsigtsløst, for officielt blev der jo ikke løjet. Altså måtte vi udtænke en film, der hele tiden tilbyder noget andet. Hele tiden fremstår som munter eller leverer vittigheder i dialogen.<sup>11</sup> Også det at sætte et barn i centrum var et forsøg på at legitimerer det uskyldigt-naive blik på omgivelserne og de mange spørgsmål, der forblev uden svar.



*Die Russen kommen: Fanatisk Hitler-Jugend-medlem ansigt til ansigt med krigens irrationelle gru.*

## Ung i DDR i 60erne

En stor del af de bandlyste film omhandler den samtidige ungdom og dens problemer. Når man var så optaget af ungdommen, var det delvis ud fra samme strategi som den, der lå til grund for *Wenn du gross bist, lieber Adam*: med ungdommen som talerør var det lettere at rette kritik mod DDR-samfundets forbenede institutioner og forstokkede ældre repræsentanter. Eventuelt kunne kritikken ad den vej pakkes ind i en klassisk generationskonflikt.

På den anden side var den helt unge generation – dem, der var tyve år og yngre i 1965 – også interessant ud fra den betragtning, at de var de første, der havde tilbragt hele livet i det socialistiske tyske samfund. Hvor de ældre, som havde kendt den fascisme, DDR var opstået som en reaktion imod, trods systemets stadig mere åbenlyse svagheder fortsat sluttede i det store og hele trofast op om i alt fald den socialistiske idé, dér havde de unge ikke den slags selv-oplevede historiske referencer at overleve den grå hverdag på. En stor del af ungdommen var mere optaget af at skabe sig en tålelig tilværelse her og nu, gerne i form af vestlige statussymboler såsom Levi's, læderjakker, modetøj, motorcykler, pop- og beatmusik o.s.v., end af socialistiske paradisioner, som efter alt at dømmes ikke stod lige for at skulle gå i opfyldelse.

Den unge lærerinde i *Karla* og Maria Morzeck i *Das Kaninchen* repræsenterer hver på sin måde denne utilpassede ungdom, 'de små kaniner', hvorigennem filmskaberne så en mulighed for at skabe debat om systemets mangler. Under arbejdet med *Das Kaninchen bin ich* sagde Kurt Maetzig således i et interview: 'Med figuren Maria vil vi formidle

noget om vor unge generations livsfølelse, og dét uden skabeloner og ønsketænkning omsat i billeder. Jeg tror ikke, den bedste del af vores ungdom er dem, der altid betingelsesløst samtykker i alting, det er snarere dem, der bestræber sig på først at begribe og forstå livet i alle dets komplikationer og derefter tager stilling. Jeg ville gerne vise en prototype på dette moderne unge menneske på lærredet.<sup>12</sup>

Et sådant ungt menneske finder vi netop i den anden af de film, Erich Honecker langede ud efter med navns nævnelse, *Denk bloss nicht, ich heule*, instrueret af Frank Vogel. Peter Naumann bliver hældt ud af skolen, fordi han har leveret en ærlig – og dermed provokerende – besvarelse af et typisk østtysk stillemne: 'Republikken behøver dig, du behøver republikken'. Peter Naumann kan ikke indse, at han behøver republikken, han vil leve livet ud fra den i alt fald ikke real-socialistiske devise 'Det vigtigste i livet er livet'. Uden mål og med flakker Peter om, drømmer om en motorcykel, men bruger pengene på druk og en modekjole til en pige, han netop har mødt. Han prøver at forberede sig til studentereksamen på egen hånd, men møder kun kulde og ingen forståelse, da han vil melde sig til eksamen på sin gamle skole. Peter Naumann, der var den bedste i sin klasse, er ikke nogen ja-siger. På egen hånd forsøger han at finde en mening med sit liv, men filmen demonstretter, at det ikke er nogen let opgave, og den forlader ham svævende i det rådvilde ingenmandsland, hvor han er havnet, uden at hverken han eller filmen har nogen svar på rede hånd. Men det er heller ikke meningen. Frank Vogel ville netop lave en

åben film, der ikke gav tilskueren løsningen ind med skeer, men tværtimod opfordrede ham/hende til selv at begynde at søge svar, meninger, løsninger. 'Jeg er af den mening, at der ikke er nogen præcis iboende mening i det biologiske liv. I modsætning til dyret har mennesket imidlertid evne og mulighed til at give sit liv en mening. Men det kræver noget af ham/hende. Som med mine sidste to film vil jeg også med denne stimulere tilskueren. For forudsætningerne for at give tilværelsen en dybere mening er gunstige i vores samfund, selv om de måske ikke rigtig er skabt endnu.'<sup>13</sup>

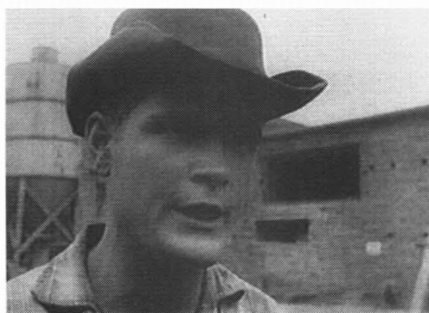
Netop det moralske og ideologiske vakuum, som 60er-ungdommen stod overfor, kom tillige – omend indirekte – til udtryk i Heiner Carows *Die Russen kommen*, der kom et par år efter de andre, i 1968, og straks blev forbudt. Filmen, der udspiller sig under 2. verdenskrig, er kontroversiel på flere måder: for det første fordi den skildrer et ungt, jernkorsdekoreret medlem af Hitlerjugend så at sige indefra, uden at tage afstand fra ham, og fordi den samtidig fremstiller de fremrykkende russere som en trussel for tyskerne. Værst var det dog nok, at Carow gennem virtuose montagesekvenser ophæver enhver tids- og rumfornemmelse til fordel for abstraktionen, så filmen ikke længere nødvendigvis udelukkende handler om krigens tid. Som en af Maetzig's 'betingelsesløse ja-sigere' kunne den 16-årige Günther for så vidt lige så godt have været fanatisk medlem af de socialistiske ungdomsforbund FDJ (Freie Deutsche Jugend) som af Hitlerjugend – forskellen synes ikke at være særlig stor!

Måske allermost på 60er-ungdommens egne præmisser er dog de to sidste af de otte nu udsendte forbudte film fra 1965/66: Gerhard Kleins *Berlin um die Ecke* og Jürgen Böttchers *Jahrgang 45*.

*Berlin um die Ecke* var fjerde kapi-



tel i instruktøren Gerhard Kleins og manuskriptforfatteren Wolfgang Kohlhaases Berlin-tetralogi – de tre første var *Alarm im Zirkus* (1954), *Eine Berliner Romanze* (1956) og *Berlin – Ecke Schönhauser* (1957), der alle havde beskæftiget sig med den østberlinske ungdom i en stærkt neorealistic stil. *Berlin um die Ecke* fortæller om den 'Halbstarke' Olaf, der elsker sin læderjakke næsten lige så højt som den popsangerinde, han tilfældigt lærer at kende. Sammen med vennen Horst arbejder han som lærling på en metalfabrik, men arbejdet er trist, farligt og dårligt betalt. Horst vil til Vesten, og til slut starter også Olaf motorcyklen og drager ud i verden med sin popsangerinde i passagersædet.



Vred ung Dieter Mann i *Berlin um die Ecke*.

*Jahrgang 45* skildrer forholdet mellem Alfred og Lika, der er gift og bor i en lejlighed på 4. sal i 2. baggård et sted i Østberlin. Al og Li elsker hinanden, men er alligevel ikke lykkelige. Især Al har vanskeligt ved at tilpasse sig, såvel i ægteskabet som i alle andre sammenhænge, så han har indgivet skilsmissebegæring, men ved ikke, hvad han vil i stedet. Li formulerer hans problem ganske præcist: 'Du ved, hvad du ikke vil, men ikke hvad du vil!'. Al driver rundt, kører på motorcykel, spiller på sin trompet som en anden vred ung mand, har diverse løse affærer, men finder ingen ro. Til sidst vender han tilbage til Li, men intet er afklaret ved filmens slutning: den udefinerbare længsel efter et andet liv består.

### Arven efter neorealismen

Det ungdommelige ved *Jahrgang 45* og *Berlin um die Ecke* ligger ikke blot i, at de beskæftiger sig med den unge generation. Også deres formsprog er ungt og helt på linje med den unge film, der i denne periode

stak hovedet frem i både øst og vest: den franske Nybølge, den britiske Free Cinema samt de østeuropæiske tøbrud i især Polen og Tjecoslovakiet. De østtyske filmskabere havde stiftet bekendtskab med Truffaut, Chabrol, Godard, Anderson, Reisz og Richardson i et vist omfang, men især havde de naturligvis haft lejlighed til at studere f.ex. Chytilovás, Kadárs, Formans og Wajdas film og var blevet voldsomt begejstret over den moderne forvaltning af arven efter den italienske neorealisme, som disse filmskaberes værker vidnede om.

I overensstemmelse med Mikhail Romms tanker om hverdagsfilmens dramaturgi bryder både *Jahrgang 45* og *Berlin um die Ecke* radikalt med den klassiske fortællestruktur. Som det vil være fremgået af de nødvendige ovenstående handlingsreferater, er det svært at fremdrage én handling af dem – de består af en lang række sideordnede handlingstråde, som væves ind og ud mellem hinanden eller måske blot har en helt perifer berøringsflade. Wolfgang Kohlhaase, der stod for drejebogen til *Berlin um die Ecke*, forklarer filmens utraditionelle dramaturgi således: 'Allerede vores hensigt om at have et så bredt spektrum som muligt affødte en meget åben dramaturgi. Vores film er imidlertid ikke nogen episodefilm; den er snarere et forsøg på at bringe et antal begivenheder, som ikke kolliderer med hinanden, på samme plan'.<sup>14</sup> 'Vi ville lave en film, hvis materiale stikker lidt frem, ikke er helt tæmmet. En film, der stadig viser sin materialekarakter i kanterne, ikke nogen stram struktur, hvor alle tråde bliver bundet sammen til sidst'.<sup>15</sup>

Jürgen Böttcher, der med *Jahrgang 45* debuterede som spillefilminstruktør (før da – og siden – var han maler og dokumentarfilmskaber), havde lignende ideer om, hvordan den filmiske form kunne korrespondere med tilværelsen hos den ungdom, som han ville beskrive. 'På samme måde som jeg malede og lavede mine dokumentarfilm, ville jeg bringe mine oplevelser ind i en fiktiv filmisk form. Mine visioner befandt sig endnu i en gæringsproces, men jeg havde dog visse forestillinger om, hvad der kunne komme ud af det. Mine film skulle naturligvis se helt anderledes ud end det, der dengang fandtes hos os. Ud af min virkelighedsagttagelse, af mine liden-skaber og min bestemte måde at op-

fatte kunsten på havde der brygget sig noget sammen i mig. Jeg var fuld af mistillid til det litterære i film, det var ikke rigtig mig. Meget væsentligere forekom mig den måde, hvorpå en form opstår ud af det autentiske levende vibration, og hvordan man kan fornemme sporene efter denne proces. At dette også resulterer i en anden rytme, et andet forhold mellem ord og billede o.s.v. ...!'<sup>16</sup>

Stilen i såvel *Berlin um die Ecke* som *Jahrgang 45* er semi-dokumentarisk. Undertiden har man indtryk af, at det konstant urolige kamera af søger de autentiske omgivelser for at finde et interessant eller udtryksfuldt sted at slå sig til ro. Det er naturligvis en illusion. Men i deres fremtrædelsesform minder disse film



DDR's fremtid? *Jahrgang 45*.

stærkt om cinéma vérité og cinéma direct. Samme indtryk giver den fragmentariske fortælleform, der virker som et aftryk af autenticitetens mangfoldighed, samtidig med at den ved sit fravær af ét samlende plot afspejler de unges mangel på målrettet handling. Tilfældet, livets strøm af usammenhængende begivenheder, er gjort til disse films dramaturgiske princip, men netop i denne filmskabernes tilsyneladende afståen fra styring, i selve tilfældighedsstilen, lykkes det at indfange noget essentielt, en poetisk væsensharmoni under fenomenernes flygtige fremtrædelsesform.

*Berlin um die Ecke* og *Jahrgang 45* er de mest radikale – og mest spændende – eksempler på en ung østtysk film, der ikke står tilbage for den tjekiske, den polske, den britiske og den franske i sin afsøgning af filmsprogets udtryksmuligheder. Men også de øvrige forbudte film bærer i forskellig grad præg af denne optagethed af formen, af at man ikke bare hældte ny vin på gamle flasker.

## Antonionisk fremmedgørelse i det socialistiske samfund?

Da Olaf i slutningen af *Berlin um die Ecke* drager bort med motorcykel og popsangerinde, bliver kameraet stående, hvor det står. Længe efter at personerne er forsvundet, bliver vi ved med at betragte de triste boligkarréer i satellitforstaden og en gruppe børn, der leger med en tom konserverdåse.

Endnu mere antonionisk er stilen i *Der Frühling braucht Zeit*, hvor billedkompositionerne næsten konsekvent placerer personerne som underlegne marionetter i forhold til rummet, omgivelserne. Instruktøren, Günter Stahnke, havde en ganske bestemt hensigt med denne stærke stilisering, der umuliggør ethvert følelsesmæssigt engagement fra tilskuerens side: 'Udgangspunktet var naturalistisk. For at løfte materialet op på et kunstnerisk plan måtte vi tilstræbe psykologisk mangetydighed, stilisering. Scenesættelsen skulle lade de agerende fremstå nøgne, som i et psykogram'.<sup>17</sup>

Med stiliseringen opnår Stahnke at løfte sin hverdagshistorie op på et abstrakt plan, hvor det drejer sig mindre om ineffektive ledelsesstrukturer end om tilværelsens tomhed generelt. Men når kameraet konstant opsøger de vinkler, hvor personerne synes fjernest fra hinanden, eller når personerne taler direkte ind i en

hvid væg, så opnår han tillige at fremstille sine personers isolation og ensomhed. Som ingeniørens datter på et tidspunkt siger til sin kæreste: 'Vi var altid ensomme sammen'.

I lige så høj grad som filmens kritik af karrieremager-direktøren og de hykleriske dogmatikere var det denne noget trøstesløse og pessimistiske fremstilling af det socialistiske menneske, der faldt myndighederne for brystet. Det kunne være udmærket, at borgerlige kunstnere som Antonioni og i et vist mål Bergman fandt en filmisk form, der tilsvarede den lykkeløse senkapitalistiske ørkenlivsværelse, men fremmedgørelse, ensomhed og isolation burde være fremmedord i den fælles kamp for opbygningen af det ny samfund. Et af partiorganerne fældede følgende denne dom over *Der Frühling braucht Zeit*: 'I diskussionen om denne film dokumenteredes det, hvordan dette koncept fører til kunstneriske midler, som vi kender fra den kritiske realismes instruktører som bl.a. Antonioni og Fellini. Disse borgerligt humanistiske kunstnere ville fremstille den menneskelige isolering i dagens kapitalistiske samfund, som er kendetegnet ved kulde, indre tomhed og ensomhed. Med disse midler og metoder kan man imidlertid ikke afsløre de nye menneskelige relationer, som er ved at dannes i vort samfund, og ikke hjælpe dem videre på vej'.<sup>18</sup>

det samme blev chefdramaturgen, flere af de selvstændige arbejdsgrupper ledere, regnskabschefen og adskillige medarbejdere ved filmskolen. Heller ikke systemets øverste gik ram forbi. Både kulturministeren og den embedsmand, der havde haft særligt med filmproduktionen at gøre, blev afsat. Nye folk, som magthaverne følte sig trygge ved, kom til, og i det, som skulle have været et kreativt filmproduktionsmiljø, satte nu en ny istid ind, hvor alle projekter igen skulle godkendes på allerhøjeste niveau.

'Det var som om et Damoklessværd faldt ned over hele landets kultur'. 'Det var er brud i mit liv. Temaerne blev mindre, og mere indpakkede.' (Frank Vogel). Mindst lige så alvorlig som det ydre pres var den selvcensur, som filmskaberne nu bevidst eller ubevidst pålagde sig. Man ville gerne forblive i arbejde og bestræbte sig derfor på at lave film, som ikke vakte mishag, eller – i bedste fald – at pakke sine budskaber så grundigt ind, at ingen i de højere lag fattede mistanke. Noget andet var så, at publikum naturligvis havde lige så svært ved at få øje på dem.

Sidste halvdel af 60erne er en mørk periode i østtysk filmhistorie, selv om der naturligvis også her er undtagelser, de bekræfter reglen (f.ex. Konrad Wolfs *Ich war neunzehn*, 1967, og hans Lion Feuchtwanger-filmatisering *Goya*, 1970). Fra de tidlige 60eres kritiske og formeksperimenterende værker gik man ind i en periode, der hovedsagelig er kendetegnet ved filmatiseringen af klassisk litteratur, af genrefilm – bl.a. en række meget populære indianerfilm (i DDR kunne de naturligvis ikke hedde westerns!) og nogle science fiction-film.

## Efterspil og normalisering

Bandlysningen af de tolv uglese film på centralkomiteens plenum-møde i december 1965 fik vide konsekvenser såvel for de berørte filmskabere som for filmkunsten i DDR generelt.

Nogle af de otte her omtalte instruktører fik aldrig igen lov til at prøve kræfter med spillefilmen – det gjaldt således Jürgen Böttcher, Gerhard Klein (han døde i 1970) og Günter Stahnke – andre blev i en periode flyttet over på børnefilmens område, hvilket ikke var helt så tragisk en forvisning, som det måske umiddelbart kunne synes, eftersom DDR gennem hele sin historie havde en meget rig produktion for de yngste tilskuere.

De ansvarlige ledere i DEFA fik ikke nogen mildere skæbne: lederen af spillefilmafdelingen blev fyret, og

*Jutta Hoffmann med sin mand nr. 2, den intellektuelle og blinde Armin Mueller-Stahl i Der Dritte (71).*





I erkendelse af de drastisk dælende publikumstal, som man stadig først og fremmest gav TV skylden for, besluttedes det at øge filmenes 'Schauwert'. DDR satsede således på 70 mm-filmen (som det eneste land ved siden af USA og Sovjetunionen), og man gik over til at indspille alle film i farver.

Blev filmene flottere at se på, var der til gengæld som oftest ikke så meget at hente under den attraktive overflade, i alt fald ikke før 1971, hvor der igen skete noget i DDRs omskiftelige filmhistorie.

På SEDs 8. partikongres i juni 1971 erklærede nemlig selvsamme Erich Honecker, der i 1965 havde givet kulturen mundkurv på, og som nu blev partichef, at der ikke længere skulle være nogen tabuer i østtysk kunst og kultur. 'Hvis man går ud fra socialismens faste position, kan der efter mit skøn ikke være nogen tabuer på kunstens og litteraturens område. Det gælder såvel indhold som stil – kort sagt de områder, som man benævner det kunstneriske mesterskab'.<sup>19</sup>

Omslaget i den officielle kulturpolitik og ophævelsen af tilsyneladende enhver form for tabuer bragte dog ikke foråret tilbage i østtysk film. Måske var tiden forpasset, måske sad frygten for at vække Honeckers vrede for godt fast i filmskaberne, eller måske kunstnerne simpelthen havde oplevet for meget til, at de turde tage partichefens forsikringer for gode varer. Som lyrikeren Volker Braun kommenterede aftabueringen: 'Det hjælper nu engang ikke at sige, at der ikke findes nogen tabuer, når de er der'.<sup>20</sup>

Selv om den officielle aftabuering ikke ligefrem betød, at filmskaberne nu frit kunne sige alt det, som i midten af 60erne sendte deres værker direkte ned i filmarkivernes altermørkeste kældre, ligger den bedre del af 70ernes Alltagsfilme i direkte forlængelse af østtysk films 'moderne gennembrud' i det foregående årti. Således er f.eks. både Egon Günthers *Der Dritte* (1971) og Heiner Carrows *Die Legende von Paul und Paula* (1973) med deres genoptagelse af den cinéma vérité-inspirerede dokumentarisk-realistiske stil i behandlingen af den emanciperede østtyske kvindes situation, absolut fornemme repræsentanter for den på én gang afdramatiserede og virtuost fortalte 70er-variant af Alltags-filmen. For manuskriptet til *Paul und Paula* stod i øvrigt forfatteren Ulrich Plenzdorf,

manden bag en af tiårets store litterære succeser i DDR: 'Die neuen Leiden des jungen W.', der begik det kunststykke at splejse Goethe med Salingers 'Catcher in the Rye' og sætte hele herligheden ind i en østtysk samtidskontekst.

Også enegængerer Konrad Wolf ydede sit bidrag til 70ernes filmkunst med et par højst interessante og veloplagede film. Ud over *Mama, ich lebe* var det den lavmælte, episodisk fortalte *Der nackte Mann auf dem Sportplatz* (1973) om kunstnerens – og kunstens – vilkår i forhold til opdragsgiverne, og den mange gange prisbelønnede *Solo Sunny* (1979), Wolfs sidste film, der handler om en østtysk popsangerindes drøm om en solokarriere, også den fortalt i en afdramatiseret, episodisk form.

I 70erne dukkede tillige en række nye instruktørnavne – Roland Gräf, Rainer Simon, Siegfried Kühn og Lothar Warneke – op på DDRs filmscene. De ydede alle deres bidrag til Alltagsfilmen, men selv om flere af disse værker er absolut seværdige, nåede ingen af dem rigtigt de kunstneriske højder, der kendetegnede Klein-, Beyer-, Vogel-, Carow-, Böttcher-, Günther- og Wolf-generationen.

Over en bred front var normaliseringsens efterår sat ind. Som det var gået med de øvrige europæiske nybølger i løbet af 60erne og 70erne, var også den østtyske spillefilm i tiårene efter det sprudlende forår – det forbudte såvel som det tilladte – hovedsagelig præget af mere eller mindre farveløse epigoner, der for de flestes vedkommende kun repræsenterede en svag afglans af 60ernes skaberglæde og brændende engagement.

Konrad Wolf døde i 1982, samme år som den store mand i nyere vesttysk film, Rainer Werner Fassbinder. Kritikere er altid glade for at bruge store kunstners dødsfald til at sætte skæringsdatoer, men en kendsgerning er det, at østtysk spillefilm i 80erne og frem til 'die Wende' ud fra en generel betragtning ikke har været noget at skrive hjem om.

Skal man finde den tidsånd, som førte til Murens fald og DDRs opløsning, er det tankevækkende, at man leder forgæves i 80ernes fade østtyske spillefilmproduktion, men tværtimod finder den lyslevende i 60ernes forbudte forår. På ét plan vidner disse nu genopdagede film om, at tiden måske allerede dengang, 25 år tidligere, var moden for de senere års begivenheder – på den anden

side er partiets bandlysning selvfølgelig et udtryk for, at tiden netop *ikke* var moden, at systemet fortsat havde magt til at hindre tidens kulturelle udtryk i at foranledige en offentlig debat om den murrende utilfredshed.

Selv om østtysk films forbudte forår af gode grunde ikke i dag kan have den samme politiske slagkraft, som filmene sandsynligvis ville have haft, hvis de var blevet udsendt dengang i 60erne, virker de ikke forældede eller museale. Ved deres medrivende skabertrang og vitale afprøvning af filmsprogets grænser er de også aktuelle – og opløftende – i dag.

## Noter:

1. Cit. in 'Film- und Fernsehkunst der DDR', Henschelverlag, Berlin 1979, p. 89.
2. Cit. af Günter Jordan i 'Wochenschau und Dokumentarfilm 1946-1949/50' in 'Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft' nr.2/1982.
3. 'Gedächtnisprotokoll einer 'Testveranstaltung', in pressemateriale om *Denk bloss nicht, ich heule* fra Berlin-festivalen 1990.
4. Cit. in Per Øhrgaard: 'Moderne tysk litteratur', Christian Ejlers Forlag 1972, p. 232.
5. Cit. in Erika Richter: 'Alltag und Geschichte in DEFA-Gegenwartsfilmen der siebziger Jahre', 'Filmwissenschaftliche Beiträge' nr. 1/1976, p. 16-17.
6. *Ibid.*, p. 38.
7. *Ibid.*, p. 40.
8. Erich Honecker: 'Ein sauberer Staat mit unverrückbaren Massstäben', tale til 11. plenum i SEDs centralkomité 15.-18. december 1965, gengivet i pressemateriale fra Berlin-festivalen 1990.
9. Günter Stahnke: 'Verbotener Frühling – Notate für ein entstehendes Buch', in pressemateriale fra Berlin-festivalen 1990.
10. Int. m. Jutta Hoffmann in 'Für Dich', Berlin (DDR), 2. november 1965, cit. in pressemateriale fra Berlin-festivalen 1990.
11. Pressekonference med Egon Günther efter urpremierer på *Wenn du gross bist, lieber Adam* 6. februar 1990, cit. in pressemateriale fra Berlin-festivalen 1990.
12. Int. m. Kurt Maetzig i 'Die Union', Berlin (DDR), 2. september 1965, cit. in pressemateriale fra Berlin-festivalen 1990.
13. Int. m. Frank Vogel i 'Ostsee-Zeitung', Rostock, 18. februar 1965, cit. in pressemateriale fra Berlin-festivalen 1990.
14. Int. m. Wolfgang Kohlhaase i 'Berlin Zeitung', 17. oktober 1965, cit. in pressemateriale fra Berlin-festivalen 1990.
15. Int. m. Wolfgang Kohlhaase 29. januar 1990, *ibid.*
16. Int. m. Jürgen Böttcher, 2./3. januar 1990, *ibid.*
17. Int. m. Günter Stahnke, 15. januar 1990, *ibid.*
18. Cit. af Günter Stahnke i TV-programmet 'Tabula rasa' (SFB, 1990).
19. Cit. in 'Film in der DDR', Reihe Film 13, Carl Hanser Verlag, München 1977, p. 50.
20. Volker Braun, 1972, cit. in 'Film in der DDR', p. 135

# DØDEDANS PÅ BABELSBJERGET

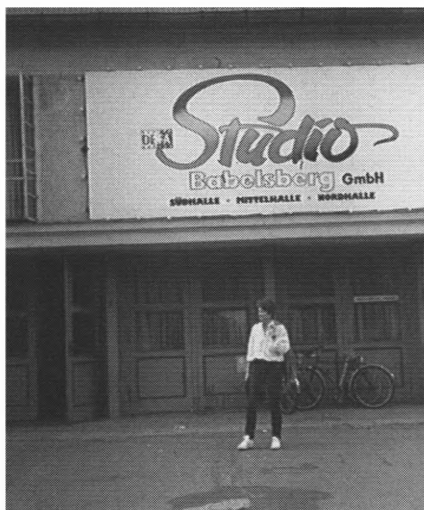
Asta Nielsen og Urban Gad var de første til at tage Babelsberg-studierne i besiddelse. Filmen var *Dødedansen*, året 1912, kun få måneder efter at Bioscop-selskabets tekniske leder, fotografen Guido Seeber, havde købt den store grund lidt sydvest for Berlin til erstatning for det interimistiske berlinske fotoatelier, man indtil da havde benyttet til selskabets filmsoptagelser.

Dengang udgjordes studiefaciliteterne af et beskedent glasdrivhus, hvor skuespillerne, ifølge die Asta selv, arbejdede i umenneskelig hede. Snart lærte man dog at fotografere ved kunstigt lys, og nye studier blev opført i sten. Her var det, Werner Krauss og Conrad Veidt som hhv. tyrannen Doktor Caligari og hans medium Cesare i 1919 gestaltede tyskernes sjælelige kaos i Hermann Warms og Walter Röhrigs forvredne ekspressionistiske kulisser.

To år efter, i 1921, fusionerede Bioscop (som i mellemtiden var blevet til Decla Bioscop) med det store halvstatslige UFA, der flyttede hovedparten af sin produktion til Babelsberg. Ind rykkede Murnau og med ham bl.a. Max Schreck alias *Nosferatu* og Emil Jannings som *Der letzte Mann*. Og i kølvandet på Fritz Lang fulgte (efter sigende) 36.000 statister, fremtidsbyen *Metropolis'* indbyggere.

Fra 1933 blev Babelsberg, der nu havde udviklet sig til en regulær filmby, overtaget af Hitlers nazister, og efter krigen blev studierne af russerne overdraget til østtyskerne som hovedhjørnestenen i DEFA. 700 biografspillefilm, herunder 150 børnefilm, og siden 1959 620 TV-film blev det til i det østtyske DEFAs 46-årige historie, allesammen produceret helt eller delvis på det 43 hektar store område i Babelsberg.

De står der endnu, murene der har oplevet Asta Nielsen, Greta Garbo, Marlene Dietrich, Louise Brooks, Emil Jannings, Gustaf Gründgens, Ernst Lubitsch, Fritz Lang, F. W. Murnau, G. W. Pabst, Josef von Sternberg m.m.fl., og i praktisk talt uændret skikkelse. De tre store atelierer – Mittelhalle, Süd- og Nordhalle, der tilsammen har et areal på over 5000 m<sup>2</sup> – er udvendigt blevet beklædt med beskæmmende bølgeblik, der holder på de gamle musten, men træder man indenfor i



*Artiklens forfatter ved den lidet prangende indgang til Babelsbergets stolthed: Metropolishalle. Skiltet er kommet til efter 'die Wende'.*

den godt 2000 m<sup>2</sup> store Mittelhalle, føles det, som var det blot få dage siden, at den monokelklædte Fritz Lang som en anden feltherre dirigerede *Metropolis'* vand- og menneskemasser.

Illusionen varer dog kun kort. DEFA huser ingen menneskemasser mere. Områdets 127 bygninger – foruden de tre store studier tillige alskens værksteder, lydstudier, klipperum, et af de største rekvisit- og kostumelagre i Europa, biograf, kantine, adskillige boliger og administrationsbygninger m.m. – ligger i dag hen som en spøgelsesby. Af studiernes godt 2.400 ansatte er de 1600 fyret – herunder det 40 år gamle 'filmharmoniske' orkester – og af de resterende 800 er mange sat på halv tid eller på fordeling. Arbejdet ligger så godt som stille: i et enkelt trickfilmstudie er man ved at lave optagelser til en enlig børnefilm; i en af de store dekorationshaller er en lille håndfuld snedkere i færd med at lave kulisser til et teater i Hamburg; og ude på området er andre håndværkere ved at restaurere en gammel middelalderlandsby-kulisse. Det er alt. De tre store studier ligger øde hen – dog prydes Süd-halle af en gammel slotssal-kulisse i rokokostil, som man har ladet stå og nu lejer ud til private fester og anden selskabelighed.

Ingen kender i dag Babelsbergets

fremtid. De tilbageværende ansatte søger væk eller tager en dag ad gangen, mens DEFAs ledelse sammen med selskabet Teuhand, som står for privatiseringen af de tidligere østtyske statsforetagender, arbejder på højtryk for at finde en løsning, der kan holde liv i filmbyen på markedskræfternes præmisser... og boligjerne fra døren. Hver dag ruller blankpudsede sorte direktions-Mercedes'er forbi parkeringspladsens skov af udtrådte Trabi'er og gør holdt foran den røde administrationsbygning til nye forhandlinger om studiernes skæbne.

Kan DEFA blive et fælleseuropæisk filmproduktionscentrum (en løsning, bl.a. den franske kulturminister, Jack Lang, har slået til lyd for)? Er det mere realistisk at forestille sig det omdannet til TV-studier (ZDF og en tysk satellitkanal har allerede kontorer på området)? Eller kan man muligvis bruge det til noget helt andet end film og TV, som f.eks. en slags kulturcenter (Ariane Mnouchkines franske Théâtre du Soleil har netop opført deres 'nye' græske Euripides- og Aischylos-tetralogi i Mittelhalle)?

Mulighederne er tilsyneladende legio, men problemet for alle de nævnte løsningsmodeller er, at bygningerne er i ganske dårlig stand. Uanset hvad man vælger, vil istandsættelsen koste formuer, og det er endnu et åbent spørgsmål, om man kan finde investorer – offentlige eller private – der mestendels af veneration over for Babelsbergets fortidige glans og historiske interesse vil være villige til at finansiere den nødvendige modernisering.

I mellemtiden har DEFA i et desperat forsøg på at få lidt penge i kassen åbnet sine porte for offentligheden. Formedelst en symbolsk sum kan man få adgang til området og besigtige gamle udendørskulisser (bl.a. kanonen fra Josef von Bakys farverige *Münchhausen* fra 1943 og en tysk borg fra Konrad Wolfs *Ich war neunzehn*). Selv om de besøgende ikke får adgang til de steder, hvor der endnu arbejdes, kan en visit absolut anbefales. Og så er enhver støtte til de døende filmstudier velkommen, for synker Babelsberg i grus, forsvinder også et stykke af europæisk films historie.

Eva Jørholt



# MEDIA 92

EF rykker den betrængte europæiske film- og TV-industri til undsætning

af Dan Nissen

**M**edia 92 er titlen på et EF-initieret foretagende, men den passende titel er også et akronym for et initiativ hvis fulde og med omhu valgte titel lyder 'Measures to Encourage the development of the Industry of Audiovisual production'.

Og inden man falder i nationalistisk svime over grimme tiltag fra EF-uhuret, er det værd at huske på, at på europæisk basis er det amerikansk film der sidder på 60% af markedet (i England på op mod 90%) og at videomarkedet for 40% vedkommende er amerikansk. Lederen af projektet, Holde Lhoest pointerede også i forbindelse med Media 92s tegnefilmsprogram, at der på europæisk basis blev sendt ca. 11.000 timer tegnefilm i TV. Heraf var den europæiske kvote på - 350 timer.

## Pilotprojekter

Programmet blev søsat i 88 og har indtil videre været et pilotprojekt. Det er af EF-kommisionen blevet vurderet som så tilfredsstillende, at pilotprojektet er blevet afsluttet nærmest før tiden og erstattet af 'Media 95'. Det er en langsigtet mediestrategi, der er under opbygning.

Sådan som de enkelte pilotprojekter under 'Media92'-hatten indtil videre har udviklet sig, forgår styrkelsen af de nationale industrier bl.a. ved at støtte distributionen af de enkelte landes film og TV-produktioner i de øvrige EF-lande. Samtidig opmuntrer programmet til samarbejde mellem de nationale industrier for derigennem at forøge produktions- og distributionskapaciteten.

Derfor skal pilotprojekterne først og fremmest støtte nyskabelser i den retning, og det har allerede vist sig, at der med støttetiltag kan skabes ret så store markeder for sektorer, der ellers har været opfattet som lidt rentable. Således har f.eks. støtten til filmdistribution vist, at en

række film, hvis kommercielle muligheder ellers har været opfattet som begrænsede, har haft muligheder på andre europæiske markeder. Det forventes, at pilotprojektet vil nå op på en samlet værdi af ca. 320 mio. kr., hvilket er langt fra de store investeringer, som den audiovisuelle industri kræver.

Der er følgende delprojekter:

## EFDO

EFDO er en forkortelse for 'European Film Distribution Office', der har til huse i Hamburg. Formålet er at styrke biografdistribution af de enkelte EF-landes film i de øvrige lande i fællesskabet. 25 film er blevet udbudt 107 gange i 13 lande (EF og Schweiz) og er blevet set af mere end 4 millioner mennesker. Der er især *low budget*-film der støttes, dvs. film der har kostet mindre end 2.250.000 ECU = ca. 17 mio. kr., idet ECU'en nogenlunde svarer til dollarkursen. Man regner med, at 80% af den europæiske film falder indenfor denne definition af *low budget*, og normalt kommer disse film ikke udenfor deres oprindelsesland.

Støtten gives i forhold til distributionsomkostningerne, dvs. kopipris, annoncering og versionering, men overstiger normalt ikke 50% af de totale omkostninger. Betingelserne er, at filmene bliver distribueret i mere end tre andre europæiske lande. Pt. er distributionen støttet med 2.760.000 ECU.

Den enkelte importør bliver altså indirekte opfordret til at finde sammen med distributører i andre europæiske lande om at finde film, man i fællesskab vil ansøge om importstøtte til. Og ifølge lederen af EFDO, Dieter Kosslick, prioriteres de mindre og små film, ligesom de mindre lande favoriseres. Sigtet er både en stimulering af disse films indtjening og selvfølgelig et stykke kulturpolitik: at udbedre kendskabet ikke til EF som institution, men til mangfoldigheden og forskelligheden der er karakteristisk for fællesskabet.

Af danske film har *Babettes gæstebud* og *Flamberede hjerter* fundet importører i andre lande der har fået støtte, mens vi i Danmark har kunne se *Fjerne stemmer*, *stille liv*, *Greenaways Drowning by Numbers* og *Yaaba* pga. EFDO-støtten.

## EVE

Er et helt nyt projekt til supplerung af EFDO ved at udvide distributionen til også at omfatte videomarkedet, der økonomisk har en større og stigende betydning i forhold til filmindtægterne. Gennem EVE vil man forsøge at forbedre mulighederne for at distribuere videofilm fra europæiske lande i andre europæiske lande. Man forsøger at opbygge et støttesystem, der skal mindske risikoen, der ellers får importører til at være tilbageholdende med at satse på videodistribution af et produkt med et formodet mindre markedspotentiale. Alternativt arbejder man med ideer om at skabe et netværk af mediateker og offentlige biblioteker til fremme af distributionen.

## EURO-AIM

For at en film eller TV-produktion kan finde en importør i et andet land kræves der ganske enkelt tilgængelig viden om hvilke produkter, der er i de enkelte lande. Festivaler tjener til udbredelse af denne viden, men her står de små og mellemstore uafhængige producenter på tærerne af hinanden og skal endvidere markere sig også i forhold til et internationalt udbud. Det er ganske enkelt svært for en lille film at kunne råbe tilstrækkelig højt til at blive bemærket.

EURO-AIM er en informationscentral, der indsamler oplysninger om de enkelte landes film- og TV-produktioner. Oplysningerne indkøres i en database og derfra er det muligt for producenter og distributører at få oplysninger om hvilke produkter, der er tilgængelige hvorfra. EURO-AIM er også repræsenteret på større film- og TV-festivaler og markeder, hvor man samlet kan gøre opmærksom på en række produktioner og dermed skærpe 'synligheden', som det hedder. Foreløbig har resultatet været salg af 900 programtimer, lancering af 20 europæiske co-produktioner og salg af 450 produktioner til amerikanske og canadiske markeder. Værdien af de

forskellige salg anslås til 10 mio. ECU. At benytte EURO-AIM er p.t. gratis og i øjeblikket indeholder databassen mere end 5000 titler.

## IVENS

IVENS er endnu et nyt skud på stammen og har, som akronymet der refererer til den nyligt afdøde dokumentarfilms mester antyder, dokumentarfilmen som område. Projekt IVENS får som det indtil videre eneste EF-kontor vasis i København, hvor det vil blive placeret i sammenhæng med SFC og Nordisk Film-kontakt, det nyetablerede samarbejdsorgan for nordiske kort og dokumentarfilm. IVENS skal yde økonomisk støtte til research og projektudvikling af kort- og dokumentarfilm, men der skal indtil videre ikke kunne finansiere en egentlig produktion. Endvidere er det meningen, at IVENS skal være med til at skabe kontakter mellem forskellige europæiske finansieringspartnere, mens markedsføringen og distributionen stadig er et uafklaret spørgsmål, ligesom der er uafklarede spørgsmål omkring udvælgelsen af de film, der er egnet til distribution i andet end ophavslandet. Til den ende er der også behov for støtte til versionering og udarbejdelse af salgsmateriale m.m.

## BABEL

Er forkortelsen for 'Broadcasting Across the Barriers og European Language', et projekt initieret af EBU - Den Europæiske Radiounion - MEDIA og AECT - en europæisk TV- og kultursammenslutning. Gennem BABEL ydes der støtte til eftersynkronisering og undertekstning af programmer til TV-transmission.

På længere sigt ser folk i BABEL gerne, at der etableres en egentlig uddannelse af oversættere med specielt kendskab til de forhold der gør sig gældende for tekstning resp. synkronisering af audiovisuelle produktioner.

## Produktion

Ovennævnte projekter har alle været koncentreret om distribution. Men der er også projekter til fremme af produktion.

## MEDIA

Under den bombastisk storkapitalistiske titel *Investeringsklubben MEDIA* gemmer sig et projekt, der tager sigte på at udvikle forskning, pro-

duktion og uddannelse den ny teknik til produktion af audiovisuelle programmer. Det gælder bl.a. High Definition TV, computeranimation, holografi og/eller tredimensionel billeteknik.

Det ligger i hele dette projekt, at det er for de tunge drenge med kapitalbaglandet i orden. Her gælder det ikke den kulturelle udveksling mellem de europæiske lande, men et samarbejde mellem storindustrier, der i fællesskab skal kunne tage kampen op med Japan og USA. HDTV er her et særdeles centralt projekt.

## SCRIPT

På et for danske film- og TV-folk mere jordnært niveau befinder Den Europæiske SCRIPT-Fond sig, thi her kan man med held hente støtte til manuskriptudvikling og arbejde. Fonden har haft 1164 ansøgere og 100 har fået støtte på i alt 2 mio ECU, heriblandt danske projekter af Jon Bang Carlsen, Henning Carlsen, Steen Rasmussen/Michael Wikke, Terje Dragseth og Friis Mikkelsen/Ole Stephensen.

Don Ranvaud er manuskriptkonsulent på projektet og har forklaret støttepolitikken som specielt rettet mod innovative tiltag for nye talenter/navne, og også han fremhæver en diskriminering til fordel for de mindre lande. Ellers bedømmes manuskripterne først og fremmest på historien, og dernæst tages der hensyn til om der er 'produktionspotentiale' i det, dvs. om det har mulighed for at blive til en film. Tilskud ydes som forskud på udgifter i forbindelse med udarbejdelse af drejebøger og forproduktion. Men folkene mener selv, at også projekter der ikke er blevet støttet, har haft gavn af fonden, idet deres projekter er blevet mere 'synlige'. Der er eksempler på at fonden har skaffet ansøgere, der ikke har fået støtte, kontakt til en producer, der har været interesseret i det pågældende projekt.

Som det er tilfældet med BABEL ser også SCRIPT-folkene gerne, at der etableres en form for uddannelse for forfattere og drejebogsforfattere.

## CARTOON

Er navnet på Den Europæiske Forening for Aminationfilm, der har til formål at fremme produktionskapaciteten og styrke deltagelsen i den internationale filmdistribution. Til den ende sigter man mod at opbygge et netværk for alle europæiske

studier, for derigennem at skabe fælles produktionsstrukturer. Derved kunne man give sig i kast med større produktioner i den internationale konkurrence.

Også i CARTOON yder produktionsstøtte i form af tilskud til forproduktion og forsøgsserier, og ligeledes sigter man med en forbedret faglig uddannelse, især indenfor den nye teknik. En databank er oprettet med oplysninger om fagfolk, studier, projekter og uddannelser.

## Uddannelserne

Også uddannelser forsøger man at tage højde for, idet foreningen af igangsættere indenfor den audiovisuelle sektor, der omfatter uddannelsesinstitutioner, produktionselskaber, TV-selskaber og offentlige institutioner, har arrangeret undervisning for at hjælpe unge selvstændige producenter til bedre at håndtere de finansielle og kommercielle forhold omkring deres produktioner, og forøvrigt at give dem bedre indsigt i de styringsmetoder, der er forbundet med den audiovisuelle industri.

Der har været afholdt en række kurser rundt om i Europa, der er blevet vurderet som en succes, og nye kurser er allerede planlagt og har optaget 43 studerende ud af over 100 ansøgere.

## Storproduktion

Endelig er man under MEDIA 92-projektet i gang med at etablere en fond med risikovillig kapital til investering i produktion. Der forventes, at startkapitalen vil blive på mellem 25 og 50 mio. ECU. Her vil der ikke blive taget kulturpolitiske hensyn til de små lande og produktionselskaber eller til den europæiske strøm af kulturelle film og TV-programmer. Derimod vil der blive satset bevidst på film og TV-serier med forventet bredt kommercielt potentiale, også på verdensmarkedet. Det er big business med deltagelse af indtil videre unavgivne bankkonsortier og andre med tegnebogen i orden.

Det er altså ikke initiativer det skorter på. Også det audiovisuelle område er EF ved at etablere sig som et lokomotiv. Tilsyneladende forløbig en trækraft til fremme af de mindre nationale produktionselskaber, nye kræfter og nye synsvinkler, og med et fornuftigt kulturpolitisk mål om at fremme den nationale films europæiske udbredelse og ikke at skabe uhyret 'den europæiske film'.



## KÆRLIGHED BINDER

**Only the Lonely** (Only the Lonely) USA 1991. I & M: Chris Columbus. F: Julio Macat. Kl: Raja Gosnell. Mu: Maurice Jarre. Prod: John Hughes, Hunt Lowry. Med: John Candy, Maureen O'Hara, Ally Sheedy, Kevin Dunn, Anthony Quinn, James Belushi, Macauley Culkin, Milo O'Shea.

Det handler om at give slip. Det fortælles med humoristisk distance i historien om den ufrivillige ungarl under mors tøffel og i castingen af komikeren John Candy. Distancen gør historien almen. Det gælder mor og søn og også alle andre, der opbygger et dybfølt forhold til hinanden og ikke kan give slip, når tiden er inde.

Danny Boy er 38 og bor sammen med sin mor. En af hans venner fra politistationen har skaffet billetter til årets baseballkamp samme aften, som Danny plejer at følge mor til bingo. Tænk ikke på mig, siger mor, og Danny forestiller sig i en ren gyserscene mors endeligt alene på vej til bingo. Da Danny møder en sød pige, sætter mor alle sejl til – efter alt, hvad jeg har gjort for dig – og bror med familie i forstadsvilla sekunder som så ofte før – hun er ikke god nok til dig – og både Danny og pigen udebliver fra brylluppet. Og så fremdeles, indtil Danny sluttelig sætter mor i et fly til pensionistghettoen Florida, og hun – i hans drøm – nedkæmper de uundgæelige flybortførere, mens han – i virkeligheden – stopper toget med pigen på vej væk, vinder hende tilbage, og tager væk med hende.

Situationerne veksler mellem de dagligdags, hvor vi gennem det velkendte lærer personerne at kende, og de skæve, hvor bruddet på det dagligdags og velkendte blotter desperationen og potentialet for noget andet. Miljøerne er slidte og levende – politistationen, hvor man kommer og går, baren, hvor kvarterets beboere mødes, familiehjemmet, hvor intet er ændret siden børnene var små – med det velkendtes tryghed og massive blokering af ændringer. Og belyst i billeder af traditionens varme og udsigtsløshedens kulde, der står ud fra personerne – også bi-personerne, der spejler hovedpersonerne – og slår ind om tilskueren, der higer efter bruddet med den gamle orden og forløsningen i en ny, den altovervindende kærlighed.

Kærligheden er eventyrets sande løsning, men også virkelighedens bagstopper. Den ophæver ensomheden, men den hindrer også den ensomhed, som er en del af at frigøre sig, stå på egne ben og være bare sig selv.

Historien er af de sjældne, der handler om noget reelt uden at tro, at alt dermed er sagt. Uden at tro på patentløsninger, og uden af den grund at tro, at tingene er uløselige. Kærlighed og ensomhed, afhængighed og frigørelse, er to sider af samme sag, ligesom eventyr og hverdag. Dannys drømme om mor i farlige situationer spejler hverdagen, ligesom hans charmeoffensiv overfor piger spejler drømmen og eventyret, fra picnic'en på den tomme fodboldbane, over frieriet udenfor pigens 2. sals vindue (med brandvæsnetts hjælp) til last minute rescue'n på toget – altsammen natsscener, altsammen drøm i hverdagens gevandter, drømmen om den lykkelige slutning på baggrund af en uafklaret psykisk tilstand.

Børn og forældre, skilsmissepar, gamle venner o.s.v. frigør sig fra hinanden i en proces, der ikke har nogen slutning. Bindingen er der stadig, Dannys og hans mors uafklarede og uforklarende binding til den afdøde far/mand lever videre hos dem, og det vil deres indbyrdes binding også gøre – på godt og ondt – ligesom den indesluttede piges uforklarede binding til sin far (hun pynter lig i hans bedemandsforretning!), og det hele fortsætter i det nye forhold. Ikke som en ond cirkel, men som en levende spiral, hvor kærligheden både hæmmer og frigør.

I antipsykiatriens tid blev det kaldt dobbeltbinding: Man holder fast i noget (nogen), man hader, og slippet noget (nogen), man elsker. Det er selvmodsigende ud i det absurde, som kun kan udtrykkes og forstås i vitsens form – vitsen som to uforenelige planer, det smækkes sammen. Derfor er den gode vits den største kunst. Og derfor er castingen af John Candy en genistreg.

Uden ham og den absurde humor som mere en tone end en komediestil kunne vi have fået et indfølt melodrama eller en rablende farce (eller et miskmask), men ikke dobbeltheden i eventyr og hverdag, hvor ingen af delene skal tages for pålydende. Det er to forestillingsverde-

ner uden fast grænse mellem det, man har lyst til, og det man føler sig forpligtet til, idet man lige så vel kan føle sig forpligtet til lysten som have lyst til forpligtelsen – og hvad er det så egentlig, man vil?

Denne absurditet var drivkraften i Billy Wilders kynisk menneskevarme komedie-melodramaer som f.eks. *Nøglen under måtten* (60), og den videreføres på samme niveau i *Only the Lonely*. Efter at have raget tårnhøjt op over nogle tredierangs farcer viser Candy sig som skuespilleren, der kan løfte arven fra Wilderparret Jack Lemmon og Walter Matthau som karakterskuespiller med stjernemagnetisme og en farce-timing, der spænder fra antydningen med den store virkning (bl.a. i reaktionsbilleder efter man tror alt er sagt) til det præcist styrede overspil, f.eks. da mor kommer hjem om morgenen, og han skjuler pigen i soveværelset – 'I'm 38. I don't need this!'

Original og indforstået casting bærer også frugt i de øvrige roller. Den gamle he-man stjerne Anthony Quinn i en birolle som den snerpede mors uhæmmede græske (*Zorba!*) tilbeder. Den pæne all-American girl Ally Sheedy som den aldrende ungmø med forstenet desperation i det pludselig (i forhold til *War Games*, *Kliken fra St. Elmo*, *Alle gode gange to* m.fl.) kantede ansigtsafdækning af hæmninger og viljestyrke. Og Maureen O'Hara, der efter 20 års pause og 30 roller som ilter skønhed vælter alle kegler som den irske (*Den tavse mand*) mor med det forkvaklede livsmod. At castingen sluger halvdelen af en amerikansk films budget, svarer til dens betydning for det kunstneriske resultat.

Chris Columbus hører til gruppen af Spielberg-ætlinge – han lagde ud med manus til *Gremlins* og *Goonierne* – og *Only the Lonely* er ligesom hans foregående kæmpehit *Alene hjemme* produceret af John Hughes, der har instrueret en lang række ungdomsfilm. Derfor betragtes *Only the Lonely* som årets *sleepers* i USA, den film, der brød forventningerne og viste sig som seriøs kunst for et voksent publikum, som selv har erfaringer til at følge spiralen gennem mange lag og evnen til at le ad tragedien og græde over lykken.

Kaare Schmidt

## FRØPERSPEKTIV

**En engel ved mit bord** (An Angel at my Table) New Zealand 1990. I: Jane Campion.

**H**vad er det ved en almindelig film, der fascinerer, så man har lyst til at se den igen? I dette helt konkrete tilfælde: hvad er det ved en film uden forventningsomgærdede skuespillere eller ditto instruktør, uden suspense, plot, mærkelige æstetiske overskridelser eller passionerede kærligheds- eller andre intriger – hvad er det, der gør den meget enkle film, *En engel ved mit bord*, til en god film?

Ja, det er ikke mindst skuespilpræstationerne. Specielt den lille pige, der spiller hovedpersonen, den new zealandske forfatterinde Janet Frame som barn, er nænsomt og overbevisende instrueret af den new zealandske instruktør Jane Campion.

Pigen hedder Alexia Keogh, og er som navnet afslører hverken i familie med Karen Ferguson eller Kerry Fox, som spiller Janet som henholdsvis teenagepige og ung kvinde, hvad man ellers gerne ville tro p.g.a. den store lighed og kontinuitet mellem de tre rollefigurer.

Titlen *En engel ved mit bord* er taget fra andet bind af Janet Frames selvbiografiske trilogi, hvis første bind netop er udkommet på dansk under titlen *Rejsen til Er-landet*, og hvis tredje bind hedder *The Envoy From Mirror City*.

Bogen *En engel ved mit bord* handler om Janet Frames otte års indespærring p.g.a. en tilfældig fejl-diagnose for skizofreni. Hun får i den periode over tohundrede elektrochok, som ifølge hende selv i angst svarede til en henrettelse hver gang. Til slut er der tale om at give hende det hvide snit, og kun en pludselig og uventet succes som forfatter redder hende fra denne hjerneinvalidering.

Det er naturligvis bl.a. i denne gribende historie om sindssygdom og indespærring, som altid appellerer så stærkt til vores nyfikenhed og rædselsblandede fryd, at en anden af forklaringerne på filmens tiltrækningskraft skal søges. Men det er ikke p.g.a. skrækeffekten eller den moralske forargelse over de sindssyges usle lod og den fejlagtige indespærring, at denne del af filmen virker så stærkt. Det er fordi der fra instruktørens side er gjort et stort arbejde med at bygge op til denne situation.

Barndommen og ungdommen igennem holdes der i filmen en intens indlevelse i den overfølsomme, indesluttede piges univers. Og midlerne hertil er bevidst filmiske. Der arbejdes meget med nærbilleder helt ned til makro af ting og personer i omverdenen. Synsvinklen/kamera-vinklen i disse subjektive optagelser følger Janets vækst, så der f.eks. er påfaldende mange frøperspektiver i barndomsafsnittet. Således f.eks. i en scene med en stram og moralsk fordømmende lærerinde, der udstiller barnet Janets kejtede forførelse som tyv for hele klassen. Hun troner knejsende og uovervindelig set fra barnehøjde, ligesom senere det fine bibliotek, Janet vinder frikort til som flidspræmie. I begge scener udnyttes kameravinklen til at skabe indtryk af det overmægtige, evigt bestående overfor det afmægtige synspunkt i bevægelse gennem denne urokkelige, monumentale verden af uomgængelige autoriteter og ærefrygtindgydende institutioner.

Det er gennem denne gennearbejdede brug af den realistiske films virkemidler, at det lykkes Campion at føre os ind i den udsathed og sårbarhed, der leder hovedpersonen lige lukket ud i ensomheden midt i en uforstående verden, og som ender med sammenbrud.

Filmens kvaliteter skal således søges helt nede på det sanselige, materielle niveau, hvor f.eks. Janets røde manke, der står lige ud fra hovedet, bliver et blandt mange små konkrete billeder på hendes særstilling blandt andre. I barndomsafsnittet er der f.eks. en vidunderlig scene, hvor den lille Alexis Keogh demonstrerer sit fine skuespillertalent. En veninde – den eneste – udviser interesse for Janets enestående røde, krøllede hårpragt, og hun bøjer fredeligt hovedet, for at den anden kan klappe på det. Scenen er et eksempel på Campions teknik, som er at vise os Janet gennem de små tildragelser snarere end at fortælle en dramatisk historie om New Zealands gale forfatterinde. I barnets gestus, da hun bøjer sig frem og lader den anden røre håret, er der den samme indadvendte hvilen i sig selv med åben uforståenhed overfor omverdenen, som karakteriserer såvel den usikre unge pige, der lader sig indlægge p.g.a. misforstået, overfladisk interesse fra en tilbedt og beundret psykologilærer, som den kvinde der senere rødmende og blussende har sin første kærlighedsaffære med en selvoptaget, overfladisk amerikaner.

Janets verden er en lille verden, hvor det er mødet med det nære, der udgør livets drama og leverer stof til fabuleringen. Det er den indre verden, der er stor. Det er den til gengæld også i en grad, så det fylder hende fuldstændig og gør hende til en eftertænsksom lille tavs grubler. Og fordi hun tumler så meget med alt det, der er i dette lille univers indeni og i en snæver cirkel omkring hende, er der ikke plads oveni hovedet til, at også verden udenom kan blive stor. Det understreges af det næsten fuldstændige fravær af totaler og store scenerier. Kun nogle ganske få gange i løbet af filmen hæver kameraet sig ud af Janets verden for at placere sig i den større verdens position med udblik og overblik. Er der noget Janet ikke har, så er det overblik, så halvtotale er for det meste det vildeste hendes daglige omgang med verden vover sig ud i. Og når dette princip fraviges er det som oftest for at vise det frodige og affolkede new zealandske landskab frem. Et naturligt øde kun befolket af vækster og umælende får.

Det er en fin pointe fra instruktørens lager af raffineret og intelligent menneskeforståelse at reservere panoramaet på denne måde, så man selv som publikum føler lettelsen ved at løfte hovedet og se ud, se sig vidt omkring – nu da ingen andre er til stede.

Denne økonomisering med virkemidlerne fastholdes i filmens tredje del, som handler om Janets Europaophold. Det lykkes at lade Janet leve i såvel London som på Ibiza uden at hendes univers ændres nævneværdigt, dvs. vider sig ud eller påvirkes af de ændrede omgivelser. Hun genetablerer sin snævre verden og kun nogle få store stunder på Ibiza med kæresten eller alene på stranden omfatter hele landskabsscenerier.

En anke mod den sidste tredjedel om Europa-turen er, at man slet ikke får fornemmelsen af, at Janet Frame faktisk boede og arbejdede dér i syv år. Snarest fornemmes det som en lang, lidt blandet ferie på ca. 1½ år, hvor hun når at få udgivet en enkelt bog. En anden anke er, at det ellers strålende og diskrete skuespil de tre kvinder leverer, i sidste del går lidt død og truer med at ende i en stereotypi: den kejtede, indelukede kvinde som kliché, snarere end som den oplevelse hun er i filmens første to dele.

Mærkværdigt nok er det netop i kærlighedsaffæren, at filmen mest



tenderer mod at vælte. Hvor indlevelsen hidtil har virket godt og draget tilskueren ind i den foruroligende store, lille verden af undrende konstateren, så udraderes nuancerne stort set her i en sympati for den søde, naive ind-med-fire-toget pige, som af uransagelige grunde falder for og sjoffes af en indbilsk nar.

I det hele taget må man nok sige, at det er i barndoms- og ungdomsafsnittene, at Campions talent for scenografisk iscenesættelse folder sig mest overbevisende ud. Når hele bil-

ledfeltet udfyldes af de tomme, brune flasker, Janet og veninden leget skole med, eller af Janes hænder der undrende vender og drejer et stykke kridt kort før sammenbruddet, så fortæller det med filmsprogets præciseste gloser alt om henholdsvis barnets tids- og stedophævede leg med typer fra dets omverden, og om den yderste fortvivlede og desperate meningsløshed.

*En engel ved mit bord* er Campions syvende produktion, og TV2 har allerede købt den, så de der ikke

har muligheden i biffen, får en chance for at se den i TV senere. Og de, der så den i biffen får muligheden for at gense den. Og det er faktisk en god idé. For Campions filmsprog er sin stilfærdige realisme til trods – eller måske netop derfor – slet ikke af den slags, man kan sige at have tilegnet sig og være færdig med efter første gennemsyn.

*Agnete Dorph Stjernfelt*

## ROBIN BLIVER VOKSEN

**Robin Hood** (Robin Hood – Prince of Thieves) USA 1991. I: Kevin Reynolds. M: Pen Densham, John Watson. F: Doug Milsome. Kl: Peter Boyle. Mu: Michael Kamen. Med: Kevin Costner, Morgan Freeman, Mary Elizabeth Mastrantonio, Alan Rickman, Nick Brimble.

En del af fornøjelsen ved at skrive om film i et tidsskrift er, at man kan nå at læse, hvad alle dagbladene har fået kogt sammen på deres knapt til-målte tid. Jeg har læst en del skrivelser om *Robin Hood*. De handlede allesammen om Kevin Costner, Errol Flynn og alt det imponerende isenkram en amerikansk eventyrfilm i dag kan præstere. Mange nostalgiske suk over den manglende Errol Flynn-charme, som om den strimmel ikke stadig findes og vil blive vist igen og igen.

Men jeg har ikke set nogen spekulere over, hvad det er der gør denne *Robin Hood* anderledes end de tidligere. Jo, man har da lagt mærke til, at der nu er kommet en arabisk følgesvend ind mellem de andre lystige, men deromkring holder det op. Der gættes lidt på om denne *Robin Hood* vil blive det hit, producenten håber på, mens alle er enige om, at nogen klassiker har vi ikke foran os.

Klassiker eller ej, er den nye *Robin Hood* en god historie? Ja, vel er den så. Ganske vist er den rigeligt opsulet i sin brug af effekter, helt hen til grænsen, hvor historien går i stå, mens vi venter på at få demonstreret endnu et par utrolige tekniske fif, men den er alligevel helt sin egen.

Det er en revolutionshistorie. Hele filmen kredser omkring selve det at blive til menneske. At gå imod fattigdommen og elendigheden og de stupide magthaveres

udplyndring, for derigennem at vinde sig selv som menneske. At blive et jeg, hvis udsagn har vægt og mening. Så magtens ondskab er karikeret, unuanceret. Denne historie er ikke et spil mellem adelsfolk, med de lystige svende som den gode konges flinke hjælpere, den fortæller om de fattige, som tager magten fra de rige.

Robin har ikke megen hjælp i selv at være overklasse. Det giver ham fordele i indsigt og viden, men han er selv en forkælet overlasse-dreng, der på det personlige plan prøver at komme til sig selv. Over for de fattige gør hans baggrund ham utroværdig, upålidelig. Her er indført et bindeled mellem det personlige og det sociale. Will Scarlet, som lægger op til at være en Judas, der vil forråde hele kampen med det onde, viser sig at være Robins halvbroder med en tjenestepige som mor. Hun og han blev forstødt, fordi den forkælede Robin ikke kunne acceptere en ny kvinde på sin afdøde mors plads.

Forsoningen mellem de to for-midler menneskeliggørelsen af de fattige og af Robin, som endelig kan begrave sin mor og blive en voksen mand. Herved kan han også for alvor nærme sig den overdådigt yndige Marion, som nok kan erstatte de fleste mødre.

To andre scener i filmen bruger begge Lille Johns dejlige runde, men ikke særlig kønne eller unge bondekone til at fortælle om Robin som menneske. En gang rodes han ind i en af hendes sikkert mange fødsler, som den vidende araber redder ham ud af. Den anden gang er hele det store speciel effects og stuntapparat rullet ud, for at Robin i bedste *Den knaldrode pirat*-stil kan redde dette uglamourøse, men dejlige menneske. At selv denne scene ikke har fået øj-

nene op på flere filmskrivere, kan jeg ikke begribe. Er *Den knaldrode pirat* en klassiker? I hvert fald er det snarere den man burde sammenligne med, end andre Robin Hood-film.

Jeg kan sagtens pege på flovser i historien. Den ærgerligste er, at den yndige Marion præsenteres som en meget handlekraftig og selvstændig kvinde i starten, mens hun i den afsluttende fægtescene mellem Robin og skurken må nøjes med et enkelt spark eller to, og ellers resten af tiden må tage til takke med den hændervridende ungpigefigur fra meget gamle filmdage.

Herefter er der vel ingen grund til at vride ud i klejnedej, hvorfor Kevin Costner er en helt udmærket Robin Hood, på trods af amerikansk accent og hvad som helst. Han er selve indbegrebet af det besværlige menneske på grænsen mellem barn og voksen, mellem egotripper og socialt ansvarlig.

At filmen har gjort meget mere end tidligere versioner ud af at være autentisk i kostumer og rekvisitter er lige så indlysende. Denne film benytter en myte som afsæt til at fortælle om mennesker. Ikke til at skabe sin egen filmmyte.

Så alt i alt er mit gæt omkring denne film, at den vil skovle en masse penge ind, men sikkert falde ind i den heldigvis store bunke af dejligt underholdende film med noget på hjerte, men som alligevel ikke røg op på hylden med de læderindbundne. Og pyt med det.

Hvad ville der egentlig ske, hvis Robin Hood døde, som han gjorde i den første Robin Hood-bog, jeg læste engang? Ville det stadig være en god filmhistorie? Ja, sikkert. Men den ville sikkert også gøre producenten mere solidarisk med dem, filmen handler om. De fattige.

*Mogens Kløvedal*

**Miraklet** (The Commitments) Irland 1991. I: Alan Parker.

Roddy Doyle har skrevet en bog, der fortæller, at det kan lade sig gøre at samle et fabelagtigt soul-band blot ved at lede i det fattige Dublins arbejderkvarterer. Alan Parker har levet en film, der beviser, at bogens påstand er sand.

I filmens sidste halve time gynger biografen af god musik, der får en til at glemme alle de musikvideoer, man nogen sinde har set. Og det band vi ser på, havde aldrig set hinanden før filmen gik i gang. Og ingen af medlemmerne var på nogen måde musiknavne, inden de blev valgt til filmen. Det er flere af dem nok nu.

Men pas nu på, filmen er på ingen måde nogen succeshistorie, sådan som vi har set dem masser af gange. Den er en rå fortalt, hæslblæsende og usentimental fortælling, hvor ingenting går som det skal. Bandets interner affærer er en lang gang skænderier og grotesk morsomme sammenstød mellem kønnene, egoerne, ambitionerne o.s.v. Man sidder filmen igennem med livet i hænderne. Det her kan aldrig gå godt.

Først og fremmest har ingen nogen penge. Hverken Jimmy Rabbitte, der vil være manager og samle bandet, eller nogen af de hundreder af ansøgere, der oversvømmer hans forældres lejlighed for at få chancen for at komme med i noget. Men vanskelighederne overvindes en efter en. Det umulige er gjort, orkestret er samlet med dejlige juhpiger og det hele. Nu mangler blot miraklet. De skal blive gode, rigtig gode. Og tværs gennem jalousi, skænderier og slagsmål oplever vi, at de er ved at blive virkelig gode. Men der mangler noget. Den store udfordring, der får alt frem i dem. Den får de, jeg skal ikke røbe hvordan. Men det kan alligevel aldrig gå godt.

Og det gør det dog alligevel, bare på en helt anden måde end man venter, selv om den ligger lige for. Sig det ikke til nogen, det kunne let få dem til at afstå fra oplevelsen af en dejlig film, men den er faktisk også en tænderskærende social anklage mod et system, der år efter år ikke kan bruge al den fantasi og glæde, der findes blandt titusindvis af unge, men blot kasserer dem, spærret dem inde i en udsigtsløs tilværelse.

Så den gode historie er, at hvis man virkelig får gjort noget rigtig godt, virkelig godt, ligegyldigt hvad det er, så vil det flytte en væk fra håbløsheden, den bliver ikke længere en valgbar mulighed.

Arbejderklassedrengen Parker med succes i Hollywood har sikkert haft sin helt private fornøjelse af at levere dette spark i nosserne på al pænheden, snobberiet, kunstnerdyrkelsen. Det er i hvert fald en fornøjelse at se på. **MK**

**Hudson Hawk** (Hudson Hawk). USA 1991. I: Michael Lehmann. Med.: Bruce Willis, Andie MacDowell.

Willis' succes som vittig toughguy i *Die Hard* 1-2 følges op i farceform med mestertyven, som et kullet sortiment af depraverede forbrydere med verdensherredømme i kikkerten presser til at stjæle diverse kunstfigurer, der er skjulested for brikkerne til Leonardo da Vincis løsning af alkymistens gåde. Det er folkekomedie a la Olsen-banden, og diverse detaljer ligner rent plagiat: Willis starter med at blive løsladt fra fængslet, banden 'har en plan', han skal bruge de særeste remedier til sine kup, han skal åbne et penge-

skab, som præcist er oversat til 'Franz Jäger m.v. Men enhver mulig charme drukner effektivt i det 50 gange større budgets ophobning af pinlige indfald og dumme stunts, der ikke bruges til noget og arbejder i hver sin retning i den rene amatørismes forsøg på at skjule et gab med et bøvs. **KS**

**Manden fra Amerika** (The Field) UK 1990. I: Jim Sheridan. Medv.: Richard Harris, John Hurt, Sean Bean, Tom Berenger, Brenda Fricker.

Sheridans *Min venstre fod*, der sidste år var Oscar-aktuel, havde en uafviselig appel – dels af rent fortælletekniske grunde, dels fordi almindelig anstændighed forbyder tilskueren at afvise emnet. Filmen havde et lidt anmasende krav om at blive opfattet som 'imponerende-følsom-og-realistisk-beretning' – og egentlig var den det vel også. Men Sheridan viser langt mere filmisk styrke i *Manden fra Amerika*, hvor en fortolkningsmæssig åbenhed karakteriserer menneskeskildringen. Der er lagt op til en spændende diskussion, og argumenter for og imod skal ikke mindst findes i billederne selv.



Bull McCabe forpagter en mark, som han ved hårdt slid i hele sit liv har gjort frugtbar. Hans største ønske er at eje jorden selv, og da der endelig er udsigt til, at han kan købe den ved en auktion, er glæden stor. Der kommer imidlertid en amerikaner mellem ham og jorden – en amerikaner, der ønsker at købe for siden at asfaltere den. McCabes voksne søn, Tadgh, er blevet lidt forskruet af konstant at være underlagt faderen, der med sine førkristne principper og moral er stærk som nogen viking. McCabe tvinger Tadgh til at gå i slåskamp med amerikaneren, men ender med selv at slå denne ihjel i et anfald af uoverlagt vildskab – og så nærmer der sig en afslutning på en historie med meget dybe rødder...

Skuespillerpræsentationerne i filmen udgør desværre et paradoksal svagt punkt: De er 'for gode'. Blandt andre er Richard Harris (McCabe) og John Hurt (Bird – en landsbyoriginal) temmelig selvbevidste i forhold til deres eget gulddommelige spil, så det er lige før spillet kammer over og bliver til manerer. **MP**

**Barton Fink** (...) USA 1991 I&M: Joel & Ethan Coen. F: Roger Deakins. Mu: Carter Burwell. Kl: Roderick Jaynes. Medv.: John Turturro, John Goodman, Judy Davis, John Mahoney, Michael Lerner.

Coen brødrene halede vor egen Lars von Trier indenom, da deres seneste *Barton Fink* vandt guldpalmerne i Cannes. Og hvor Coen-gutternes film tidligere har markeret sig fint – uden dog at skulle sættes i bås med 'Spielbergsyndromets' massive appel – har det omstridte festival/konkurrence-resultat i sig selv gjort det seneste værk interessant.

Lige fra den film/noir inspirerede debutfilm i '84 – *Blood Simple* – er enhver tvivl om et solidt talent udelukket; over *Raising Arizona* (87) til *Miller's Crossing* (90) har man så kunnet følge dem og deres 'auteur-skab'. Vi skal ha' fat i de meget 'tunge drenge' (Hitchock... når en enkelt særlig relevant skal nævnes), for at finde historisk pendant til den udvikling, vi er vidner til. Coen universet har sådan set fra starten været defineret, og nogle af nøgleordene er stilsikkerhed, kynisme og symbolik. En venligt ment kritik af de første film må nødvendigvis gå på den tendens, de har til at ofre mere energi på stilen end på den tanke, den angiveligt skulle bruges til at formidle. I *Barton Fink* er den kritik ikke relevant længere: Vi lokkes med ind i sindets kringelkroge, uden at der udleveres landkort ved indgangen – for at bruge filmens eget udtryk.

Historien handler kort og godt om en mand, der lider af 'det hvide papirs fobi' – dvs. alt går i stå på ham, når han sætter sig til skrivemaskinen for at fremtrylle et filmmanuskrift; det er lidt usmart, idet han lever af det. Han bor på et højt aparte hotel, der går mere og mere i opløsning, i takt med hans voksende rædsel for sig selv og papiret. Han møder en mand, der 'har lidt vrøvl med hovedkontoret' i mere end een forstand. Manden lærer ham imidlertid at man aldrig skal lukke desperationen inde i sig selv, for så risikerer man at tabe hovedet og dermed gøre ondt værre...

*Barton Fink* er svaret på enhver analysetens sjæls drøm: den opfordrer driksk til at 'gøre en myg til en elefant' – hvert et billede, hver en bevægelse har netværk af betydninger. Men mit råd er: Don't go off your head! **MP**

**Life is Sweet** (...) England 1990. I&M: Mike Leigh. I: Dick Pope. Kl: Jon Gregory. Mu: Rachel Portmann. Medv.: Alison Steadman, Jim Broadbent, Claire Skinner, Jane Héroeks.

Vi skal tilbage til Ken Loach og hans filmatisering af David Mercers *In Two Minds* (film-titlen var *Family Life*, 71) for at finde rødderne til den socialrealisme, som *Life is Sweet* – instruktøren Mike Leigh trækker på. Meget har naturligvis ændret sig siden '71: Den noget dogmatiske 'klamrer sig til' R.D. Laings teorier om antipsykatrien, der gjorde tilskueren til medianalytiker på en case story, er droppet. Leigh's historie kræver respekt fra sin tilskuer, den er ikke et dødt objekt, hvis primære formål er at bevise denne eller hin psykiatiske teori. Filmen og dens personer trænger sig ind på een uden at være 'stakkels'; alle detaljer er så gennemarbejdede/tænkte, at de faktisk virker levende og på den rigtige måde tilfældige: Sproget, påklædningen, dialogen...

Leigh fortæller om en familie, som er fuldstændig normal – dvs. ikke fiktionstypisk. Familien består af mor, far og to piger, som er tvillinger; den ene pige, Nicola, er godt på vej til at blive fatalt vanvittig. Resten af familien accepterer delvis, at hun har en indre kamp, der skal udkæmpes, de blandet sig ikke, men fortrænger heller ikke. Pigerne er 21 år men bor stadig hjemme; forældrene fik tidligt børnene og er derfor ikke særlig gamle selv, dog føler faderen sig ikke så sprælsk, at han vil imødekomme konens ønske om at få en efternøle. Den jordbundne tvilling, Natalie, føler åbenbart lidt med moderen, for hun foreslår denne, at man anskaffer en baby-erstatning i form af en kat;



der sætter fru en i huset nu grænsen – hun svarer med et glimt i øjet, at en rottweiler ville være bedre, især hvis den så ville æde den umulige Nicola. Hermed får hun egentlig sagt, at hun godt ved, at den afmagt, man føler, når man står overfor et defaitistisk menneske, som Nicola, ikke kan afhjælpes ved at lade vedkommende erstatte med en baby. Nicola lider af nervøs spisevægring, og moderens barske joke er i virkeligheden et kærligt ønske om, at pigen ville komme til at gå positivt til angreb på livet (som jo ifølge titlen er sødt) – men samtidig konstaterer hun, at det ikke er muligt før Nicola har lært at sluge sig selv.

'Filmatiseret virkelighed' byder på dramaturgiske faldgruber i massevis – den værste ligger normalt i valget af start- og slutpunkt i fortællingen. Når man f.eks. herhjemme laver en historie om anorektiske piger, vælger man næsten altid 'det dramatiske hospitalsophold' som det dramaturgiske klimaks opågtet at man hermed vælger at bekræfte defaitismen. *Life is Sweet* vælger at starte der, hvor de andre historier slutter – hospitalet og det store drama er overstået; den når sit dramaturgiske toppunkt der, hvor den i forløsende grad endelig bryder igennem; og den slutter der, hvor alle de rosenrøde historier måske ville begynde. Nicolas indre rottweiler er vågnet!

MP

**Once Around – Svigersøn uden lige** (Once Around). USA 1990. I: Lasse Hallström. M: Malia Scotch Marmo. F: Theo van de Sande. Kl: Andrew Mondshein. Mu: James Horner. Med.: Richard Dreyfuss, Holly Hunter, Danny Aiello, Laura San Giacomo, Gena Rowlands. På forhånd kunne man frygte den underfundige svenske instruktørs møde med filmmetropolen, og oplægget til hans første amerikanske film underbygger frygten: Det intime sammenhold i en italiensk-amerikansk familie sættes på en hård prøve, da familiens giftelystne datter kommer med en svigersøn, der i stil, holdninger og attituder er noget af en prøvelse.

Men Hallström gør historien til sin og lader os sammen med personerne tage en tur i familiens, livets og ja dødens rundkørsel, hele tiden på kanten af sentimentaliteten, men uden at overforbruge den. Den folkekomediefarvede film bliver en ganske fin skildring af kulturforskelle og -sammenhold, med fine registreringer af de små forskydninger, der sker i grupperelationerne, når nye skal lukkes ind. Og helt forsonende er det, at den for familien så øretæveindbydende svigersøn netop ikke får forsonende træk, men bliver accepteret på sine egne præmisser.

DN

**Et kys før døden** (A Kiss Before Dying). USA 1991. I & M: James Dearden. Med.: Matt Dillon, Sean Young.

Den engelske veteraninstruktør Basil Deardens søn James debutterede med det lovende spionmelodrama *Pascal's ø* (88) fra kolonitiden, og havde allerede inden da banet vejen for et job i kolonierne med idé og manus til *Farligt begær* (87). Jobbet blev så en genindspilning af en film fra 1956, baseret på Ira Levins debut- og gennembrudsroman (53), som for de engelske 'vrede unge mænd' fortalte om fyren fra the wrong side of the tracks, der for enhver pris vil opnå *En plads på toppen*, hvor der alligevel ikke er plads til kærlighed, så pigen kan myrdes. Hos amerikaneren Levin er mordet ikke yderste konsekvens som hos John Braine, Jack Clayton og Laurence Harvey, men derimod den selvfølgelige forudsætning for overhovedet at kunne sætte foden på stigen.

Den engelske arbejderhelt mister sjælen i takt med opstigningen, mens amerikaneren har mistet den på forhånd. Trinene op modsvares så af gradvis afdækning af den lokale systematik i udførelse og planlægning, som spillets regler på toppen kræver, og som er ren ondskab, når man er udenfor det gode selskab.

Her er altså nok at rive i, både på engelsk og amerikansk. Dearden har valgt noget helt tredje, at myrde historien og bruge rammen til en krimi om farligt begær uden nogen speciel drivkraft. Levins litterære (krimi-)gimmick er, at læseren kender morderen, men alligevel et langt stykke af vejen ikke kender hans identitet (som afdækkes resten af vejen). Da film jo viser personer, ved vi fra første scene, hvem morderen er, så vi skal få resten af tiden til at gå med pigens voksende mistanke om det, vi godt ved. Og hun er ikke noget lys.

KS

**Hjælp, jeg er en kvinde** (Switch) USA 1990. I: Blake Edwards. Medv.: Ellen Barkin, Jimmy Smits, Jobeth Williams.

Edwards hører til på komedie-genrens oldboys hold – han har gennem tiden haft nogle pletsjud, men flere fusere. Den forrige Edwards-titel var *Skin Deep* (89), og han var f.eks. ophav til *The Pink Panther* (64) og *Victor/Victoria* (82). I sidstnævnte spillede hans kone Julie Andrews en kvinde, der var tvunget til at agere mand; i den seneste film spiller Ellen Barkin en mand, der er tvunget til at være kvinde – der er åbenbart et eller andet dér, som tiltaler Edwards. Barkin husker vi



bl.a. fra *Sea of Love* (89), hvor hun var aldeles strålende – men det er peanuts i forhold til den nyeste præstation: Hun er en mand, som efter sin lidt voldsomme død – forårsaget af tre hævnerrige damer – af de højere magter er blevet 'dømt' til at gennemleve en periode som kvinde. Hvis han ikke finder blot en enkelt levende kvinde, der holder af hans blakkede sjæl, ender den med at brænde i helvede. Det er selvfølgelig umuligt at opstøve en pige, der har næret tilnærmelsesvis venlige følelser for manden – og iklædt Ellen Barkins flotte figur begynder han at forstå hvorfor. Barkin scorer et flot mål for Edwards ved bogstavelig talt at lade kvinden leve i den mand, hun for en stund er...

MP

**Flammehav** (Bachdrift) USA 1991. I: Ron Howard.

Hollywood i topform. Spændingsfilm med kerne af melodrama. Underholdning af den udødelige slags. Stunts, special effects og stjerner, der bare er på. Fotograferet af vores egen Michael Salomon.

En casting, som sidder hvor den skal. William Baldwins fysionomi og udstråling gør ham til det føl, han som nyuddannet brandmand også er. Kurt Russell er inkarnationen af the all-american guy, hvis indre motor er troen på fællesskab og til-døden-os-skiller-

sammenholdet. Den livsindstilling er jo lidt naiv, siger filmen, men den er samtidig det stof, rigtige helte er gjort af. De Niro er perfekt tænkt – til en birolle! Han er filmens eneste rigtigt voksne mand, den hvis person rummer det hele: mod og mandshjerte, idealerne i behold, og hovedet med. Og Donald Sutherland er et kup for filmen: et lallende legebarn, blid og afpampet – og dødsensfarlig. Han er psykopatisk pyroman.

Og hvad er *Flammehav* så for en film? En spændingsfilm, ja. Men mere end det en drengofilm. Og ikke bare en drengofilm. Nej, det er en drengofilm for drenge, der elsker brandbiler! Et skamløst helteepos med pauser og hele pivtøjet. Før de gik i gang med filmen, har de tænkt sig om. Skal vi lave en gysende thriller a la *Dybet*? Eller en katastrofefilm som *Det tårnhoje helvede*? Nej, for hvad skal vi egentlig stille op med al den ildebrand? Og svaret er: et eventyr. Flammehav skal være eventyret om alle drenge-drømme. Og det er den blevet.

LN

**Queen of Hearts** (...) UK 1989. I: Jon Amiel. Medv.: Joseph Long, Anita Zagaria, Vittorio Duse, Eileen Way.

Jon Amiel var instruktør på den engelske TV-serie *Den syngende detektiv*, som ikke des mindre altid benævnes 'Dennis Potter-serien'. Amiel har fået sin debut som spillefilminstruktør med en sympatisk – men knap så opsigtsvækkende – familiefilm. Den handler om en italiensk families liv i London (ikke at selve byen spiller nogen særlig rolle) og en lille drengs fantasi om, hvordan mor og far mødte hinanden i Italien engang for hundredvis af år siden, danner afsæt for hans videre fabuleringen over familiens op- og nedture. Amiel sætter sig mellem to stole: Den ene står i Dennis Potters 100% engelske univers, og den anden i det mediterrane melodramas. Hans næste projekt skal efter sigende være en filmatisering af den latinamerikanske forfatter Mario Vargas Llosas roman *Aunt Julia and the Scriptwriter*.

MP

**Air America – Luftens helte** (Air America). USA 1990. I: Roger Spottiswoode. Med.: Mel Gibson, Robert Downey Jr., Nancy Travis, Lane Smith.

Gibson optræder i hvad som helst i det håb, at hans stjerneudstråling kan trække hvad som helst. Spottiswoode har vist håndslag i nogle lette thrillers og talent med det politiske journalistdrama *I skudlinjen* om Nicaragua. Gibson som klassisk desillusioneret adventure-helt og Spottiswoode tilbage på en historie om USA som verdens selvbestaltede politibetjent – hvad kan gå galt?

Nixon leverer fra TV-skærmen en af sine velkendte løgne: Ingen amerikanske tropper i Laos. Flyverne ude i junglen oplader en hånlige skoggerlatter. De ved bedre. De er i Laos 1969, Vietnamkrigen er en herlig tumleplads, hvor mænd bliver drenge, der med dødsforagt redder hinanden og stjæler fra de korrupte politikere og andre faderfigurer for at kunne stikke af hjemmefra til en øde ø, hvor mor ikke kan finde dem og en indfødt prinsesse med hestehale serverer burgere.

Vietnam er så længe siden, at den blev kæmpet af Kellys 'helte' og Robin Hood. Men ikke længere siden end at Golf-krigen førte til udskydelse af den danske premiere. Det ubehagelige ved filmen er ikke, at den laver løjer og langkål ud af noget alvorligt. Heller ikke at den er *Rambo* med dåselatter. Men at den er så uendelig dum.

KS

**The Doors** (...) USA 1991: I: Oliver Stone, M: Stone & J. Randal Johnson, F: Robert Ri-

chardson, Kl: David Brenner. Medv.: Val Kilmer, Meg Ryan, Kyle MacLachlan, Kevin Dillon, Frank Whaley.

Stone er ikke en mand, der går i små sko. Hans film handler om Salvador, Vietnam, Wall Street og efter The Doors kommer turen til Kennedy. Han er heller ikke en mand med små armbevægelser, men ekcellerer i muskuløse, visuelt opglejlede film med deprimerende smalsporede menneskeskildringer. Det er derfor ikke overraskende, at hans film om The Doors ikke handler om The Doors, men om den excessive Jim Morrison, der levede sit liv så kaotisk hårdtpumpet som en Stone-film. Og det er heller ikke overraskende, at Stone ikke får sagt to ord om Morrison som poet, men skildrer en shaman, en magisk, men selvdestruktiv folkefører, en dødsbesat desperado der bliver til myte.

Den historie fortæller Stone i orgiastiske billeder med en imponerende lydside – men ganske uden den karismatiske magi gruppen besad. De biografiske detaljer er måske korrekte, men ånden – tidens og Morrisons – ejer han ikke evnen til at fange. DN

**In Bed with Madonna (...)** USA 1991. I: Alek Keshishian. Prod.: Madonna. F. dok: Robert Leacock, F. koncert: Toby Phillips.

Dokumentarfilm der postulerer at gå tæt på eller skildre en stjerne som menneske, bør man være skeptisk overfor. Ikke mindst når det gælder en så ekstremt selvscenesættende megastar som Madonna, der endog er executive producer på filmen, der understreger sin ægthedskarakter med kornede sort-hvide cinéma vérité-agtige billeder. Hun har i mindste detalje styret hvad hun vil have frem, hvilket billede af den 'virkelige' Madonna, der tjener stjernen Madonna bedst. Og som hun nu på scenen optræder ekshibitionistisk, som sex-dulle og stærk kvinde, således er også billeder fra det private liv præget af en 'utisløret' selvscenesættelse. Her spiller hun også rollen som hønemor for dansere og teknikere, spiller sorg over sin afdøde mor, spiller sin fars ydmyge datter osv.

Men netop i kraft af selvscenesættelsen, ser man også en kvinde, der er primus motor og drivkraft, som er personen, der har styr på enhver detalje i showet, der igen sætter konstant focus på hende. Og det er ærgerligt og overraskende, at filmen ikke et sekund skildrer hendes arbejde med showet, ikke skildrer showarrangøren.

*Express Yourself* hedder et af hendes numre. Det gør hun så sandelig. Konstant og for fuld fascinerende tryk. Udtrykker hun tiden, er hun også udtryk for den. DN

**Rocketeer (The Rocketeer)** USA 1991. I: Joe Johnston. M. Danny Bilson, Paul De Meo efter Dave Stevens' tegneserie. F: Hiro Narita. Mu: James Horner. Med.: Bill Campbell, Alan Arkin, Jennifer Connelly, Timothy Dalton.

Med humoristisk og selvbevidst sans for filmens kulturhistorie gjorde Spielberg og Lucas de gamle tjubang seriefilm til superfilm med *Indiana Jones* og *Stjernekrigen* som en hyldest til Hollywood som det 20. århundredes ægte eventyrtæller. Ud fra specielt Spielbergs Disney-inspiration er der en vis bagvendt konsekvens i, at Disney fornyer sig fra de gamle tegnefilmens skrækromatiske 1800-tals børneeventyr til Spielberg-inspirede superfilm over tegne- og film-seriernes børneeventyr fra første halvdel af 1900-tallet. Sidste års billedflotte *Dick Tracy* var vel anstrengt i sin opfattelse af de gamle drengestreger som en kunst, man må have finkulturel respekt for. Dette års *Rocketeer* hopper med mindre talent og større held i den mod-

satte grøft, hvor de mellemliggende års distance er væk, og de naive løjer tages for pålydende uden at blinke.

De gamle seriers charme ligger både i de primitive historier og – i hvert fald retrospektivt – i den hjælpeløse afvikling. Men nutidens flotte effekter bevarer ånden fra eventyrverdenen, hvor alt kan ske. De udspringer selvfølgelig af den primitive teknikbegejstring, der er fælles for de naive sort-hvide personer før og nu, og de er som sådan udtryk for drengefilmens univers i såvel *Rocketeer* som Costner-versionen af *Robin Hood*. Det er også på den baggrund, løjerne i *Rocketeer* bliver helt løsslupne, da effekterne for en stund forlades til fordel for de gamle films papkulisser, som personerne får væltet midt i optagelsen af slutopgøret mellem skurk og helt i noget, der kun kan være *Robin Hood* anno 1938 (med venlig hilsen til Costner?). Helten i filmen hedder dog ikke Errol Flynn, for filmhelten er skurken i historien. I Timothy Dalton's figur og skjult for de naive amerikanere i filmhelten's projektørlys leder han de allestedsnærværende nazisters jagt på Howard Hughes' opfindelse af et hemmeligt våben, som i individualistisk ånd giver hver mand sin raket på ryggen og så derudad. Den hostende prototype havner hos en ung stuntflyver, der som den sande drengheft lader pigens og den showtoppende romantik vente til han har reddet verden og er blevet voksen. Disney havde efter sigende sværet kvaler med at få kvalitets-



fer Conellys sexappeal for at holde stilen med en Lady Marian i baggrunden, og den behageligt splatterfri *Rocketeer* er helt igennem herlig underholdning for dem, der har barnesindet i behold. KS

**Kærlighed på kredit (Object of beauty)** UK 1990. I: Michael Lindsay-Hogg. Medv.: Andie MacDowell, John Malkovich.

Tina og Jake – MacDowell og Malkovich – lever på lånte midler, men ejer et 'object of beauty', der imidlertid er så lille, at det let kan blive væk eller stjålet; og eftersom det faktisk sker, havde det nok været klogere at satse på sin egen sjælelige 'beauty'. En lille statuette af Henry Moore er det objekt, der afgør parrets stil – når de har den, er de kønne, når de ikke har den, er de temmelig fordærvede.

Som det seneste husker vi hende fra *Green Card* og ham fra *Under himlens dække*, som begge – om ikke andet – i det mindste var 'rigtige' spillefilm. *Kærlighed på kredit* kan bedst beskrives som et prætentøst kammerespil, der på forhånd giver op overfor filmiske tiltag – til gengæld lever de 'TV-ske' i bedste velgående. TV-fimsen kan formodentlig forklares med, at filmen er produceret af BBC og instrueret af den fra *Brideshead*-serien kendte Michael Lindsay-Hogg. Filmen er på linje med TV-mediet i det hele taget meget svært ved at erkende sine egne begrænsninger: Den påstår at være en

komedie, men lider af en mellemting mellem national (britisk) selvmedlidenhed og generel misantropi. Et trostesløst billede af engelsk underklasse-ungdom, der vises som forklaring på tyveriet af statuetten, er egentlig ikke særlig komisk: Lindsay-Hogg, som selv er ansvarlig for manuskriptet, har misforstået noget: Det er lettere at acceptere, at man skal lede efter dyb alvor bag sprudlende komik, end det er at skulle drømme sig til den sprudlende komik bag en alvorlig dyne! MP

**New Jack City (...)** USA 1991. I: Mario van Peebles. F. Francis Kenny. Kl: Steven Kemper, Mu: Michel Colombier. Med.: Wesley Snipes, Ice T, Allen Payne, Mario van Peebles.

Et traditionelt gangstermelodrama tilsat lidt udvendig social indignation. Uden person-tegning og uden interesse for personerne som andet end typer har den i stedet læsesvis af blodig action, udpenslet i så mistænkelige slow motion detaljer at ens skepsis overfor de postulerede oplysende hensigter stadigt vokser.

Hovedpersonen Nino får opbygget et crack imperium i New Yorks sorte ghetto og opnår en unik magtposition, som han forsvarer med allehånde midler. Altså en traditionel gangsterhistorie, der med sans for de nemme slogans slår på Reagan-æraen som hovedansvarlig for de voksende sociale problemer og samtidig beretter om, hvorfor crack bliver en vej ud af elendigheden, en vej som de smarte forstår at tjene sig rige på.

Betænkeligt svælger filmen i Ninos vulgært prangende luksus og er i sit formsprog rapt klippet, dynamisk bevægelig – i det hele et barn af 90'ernes sorte rap og den stilrablende videokultur. Underholdende er den heller ikke. DN

**Den hårde måde (The Hard Way)**. USA 1991. I: John Badham. Med.: Michael J. Fox, James Wood.

Den selvglade sukkerindpakkede Hollywood-stjerne øjner comeback i genreskiftet til skrammet strømmer i slum og neon. Bag dækningsnavn og solbriller drager han på research i skorterne på en ægte superhelt, der ønsker ham hen, hvor beberet gror, og i det hele taget er 'utroligt realistisk'.

Det er historien også. Det er film om film, idet den typiske strømmer naturligvis er den typiske politifilmhelt, og stjernen er typisk for virkelighedens opfattelse af den typiske stjerne. Hvad kan være mere realistisk end det, vi tror er typisk? Afsløringen af det som kliché? Eller afsløring af klicheen som sand? Og så videre, frem til filosofiens ældste spørgsmål: Eksisterer verden i sig selv eller kun som vi ser den?

Og det kan jo ikke udtrykkes bedre end i Sein-und-Schein kunstarten over alle: Eksisterer filmen i sig selv, eller kun som vi ser den? Så *Den hårde måde* stiller sig en Lars von Trier'sk opgave – mesterværk eller lige-gyldig – hvor den skal leve op til sit ideal om Hollywood som den egentlige sandhed.

Men det klassisk veloplagede manuskript er mere begavet end Badham, som opdager pointerne, efter vi har grinet af dem. Woods mestrer den tredobbelte balance med den elegante lille overdrivelse – eller bliver det underdrivelse? – af sine præcise filmfliggende virkelighedsstrømmer, mens Fox slet ikke har opdaget, at det er filmen, der er virkelighed, så han parodierer i stedet sig selv. Filmen bekræfter, at Hollywood kan lave skæg og ballade bedre end alle andre, men ikke at det er bedre end alt andet. Det må vi hente bevis for andre steder. KS





S-20100310

DET DANSKE FILMINSTITUTS  
BIBLIOTEK



000056716181