KOSMORAMA

202 * VINTER 1992 * 38. ÅRGANG * KR. 45

I N D H O L D

DET DANSKE FILMMUSEUM
Biblioteket

Klip 4

Gus Van Sants uskyldige outsidere 6
af Dan Nissen

Udryd al rationel tænkning 10
– Kim Foss om Nøgen Frokost

Kropsforskrækkelsen i Cronenbergs film 13
af Kassandra Wellendorf

Når ægte mager skilles 14
– Stig Bjorkman om Woody Allen

Interview 17
– Stig Bjorkman i samtale med Woody Allen

The Player – et vittigt manipulerende mesterværk 22
af Anne Jerslev

Gud & Djævel 24
– Kaare Schmidt om Clint Eastwood

Vi ser stjerner 31
– essay af Claus Kjær

1492 – et paradis ødelagt 38
– Francisco Lasarte om årets to Columbusfilm

At skabe et univers 42
– Vinca Wiedemann om Twin Peaks

Succes i en fart 44
– interview med instruktøren Duwayne R. Dunham om TV-udgaven af Twin Peaks

Den rejsende biograf 46
– Jack Stevenson om exploitation-filmens historie

Værd at se: 48
Kærlighedens smerte. Traberg.
Strictly Ballroom.
Med lukkede øjne

Tjek 51

Herover: *Columbus anno 1949*
Forsiden: Fra My own.
Private Idaho af Gus van Sant.

Side 2: Twin Peaks stjernen Mädchen Amick.

Bagsiden: Exploitationfilm reklame.

KOSMORAMA
202 *Vinter 1992 * 38. Årgang

Kosmorama er et uafhængigt tidsskrift udgiver af Det Danske Filmmuseum. Ansvarshavende redaktør: Maren Pust. I redaktionen: Dan Nissen og Kaare Schmidt. Layout: Maren Pust. 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. Enkeltnumre kr. 45. Bestilling: Det Danske Filmmuseum, Store Søndervoldstræde, 1419 København K, telefon 31 57 65 00 (filmhuset) og 31 57 10 03 (ekspeditionen), mandag-fredag 10-16, eller på giro 6 04 67 38.

Tim og Thomas – ny tegnefilmsserie hos DR

På Nikolaj Plads startedes i februar 1992 et offentligt tegneseriebibliotek – Det kulørte Bibliotek. I september måned afholdtes der her en tegnefilmfestival med både danske og udenlandske film. Man kunne se film på video; man kunne studere storyboards og skitser til Stefan Fjeldmarks *Jungledyret Hugo* efter QuistMøllers bog – og til Søren Tomas' nye serie *Tim og Thomas,* eller man kunne følge selve arbejdet med at skabe en tegnefilm.

I et af lokalerne sad nemlig Søren Tomas med hele sin gruppe med tegneborde og videomonitorer og demonstrerede, hvordan tegningerne får liv. Første sekvens *Den uhyggelige aften,* hvor fantasien helt løber af med de to drenge, var praktisk taget færdig og kunne beses.

Søren Tomas Film har for DR overtaget et projekt, der blev startet i vinteren 1990-91 af den meget omkringfarende animator Jørgen Klubien. Sammen med Jannie Faurschou lavede Klubien dengang den første *Tim og Thomas*-historie som et pilotprojekt for at skabe interesse og økonomisk samarbejde i Norden, hvilket til fulde lykkedes.

Kort efter rejste Klubien til USA, og Jannie Faurschou fik andet at lave. DR stod nu med en god idé og en Nordvisionsaftale, men uden en instruktør. Man forhørte sig i tegnefilmskredse, og Søren Tomas, der tidligere havde lavet et par *Quark*-film for det krakkede Swan-film og reklamefilm for Figaro-film sammen med vennen Peter Hausner, meldte sig som interesseret. Han fik således overladt det fulde ansvar for udformningen og produktionen af de 10 afsnit, som Trille og Bolette Bernild havde skrevet, om brødrene Tim og Thomas og deres fantasifyldte verden.

Jørgen Klubien har været med til at sætte adskilligt igang, men han har aldrig holdt længe ud: Han lavede reklamefilm sammen med Jeffe Varab og Jacob Stegelman i Skindergade i begyndelsen af 80erne, og de startede i 1982 en tegnefilmsskole i lånte lokaler på Krebs' skole. Klubien var kun med i kort tid, for han involverede sig i pop-musik og rejste til USA for at animere hos Disney. Jeff Varab og Jacob Stegelman gik sammen med Peter Madsen igang med *Valhalla* og brugte en større del af eleverne fra tegnefilmsskolen som medhjælpere; Søren Thomas var en af disse elever. Da *Valhalla* langt om længe blev færdig, blev enkelte af de mange medarbejdere i huset på Sundholmvej for at lave *Quark*-episoderne. Da 'Valhalla's chefanimator og Peter Madsen alle forlod Swann production for at arbejde med tegneserier eller egne produktioner, fik Søren Thomas og Peter Hausner mulighed for at prøve at animere og instruere – og fik således den nødvendige erfaring til at kunne klare et stort projekt som DR's *Tim og Thomas.*

Episode nr. 2, *Dinosaurerne,* er ved at være færdig, og DR er så tilfreds, at Trille er gået igang med at skrive yderligere 5 episoder, og der mumles ude i Gladsaxe om yderligere 10 – d.v.s. alt i alt 26 episoder.

Udover disse to animatorer består gruppen af baggrundstegneren Thomas Cenius, rentegneren Lars Kirschhoff og tre elever.

Karen Hammer

Filmbeslægtet kunst

Mette Sandbye: **Det iscenesatte fotografi.** Rævens sorte bibliotek. Politisk Revy. 1992.

Det iscenesatte fotografi har vundet frem i 90erne sammen med det fortællende maleri, jvf. Louisianas nylige udstillinger af maleren Eric Fischl og fotografen Jeff Wall. Det iscenesatte fotografi har ofte karakter af et handlingskoncentreret stillbillede fra en spillefilm og arbejder på nogenlunde samme koncentrerede måde med det pointerende kompositionelle element. Men som enkeltbillede har det ofte en mere ladet reference end filmbilledet. Forløb kan naturligvis forekomme, når de arrangerede fotos optræder i deciderede serier – ofte i bøger og ofte som billeder kombineret med en tekst, der som medie har mindelser om tegneserier og fotoromanen.

Mette Sandbye, der er cand. mag. i moderne kultur og kulturformidling, har lavet en særdeles klar og velskrevet introduktion til fænomenet det iscenesatte fotografi.

Værket virker ikke som en bearbejdet universitetsopgave. Det er almet tilgængeligt og velskrevet og med et repræsentativt begrænset personmateriale (Eileen Cowin, Les Krims, Duane Michals, Cindy Sherman og Joel-Peter Witkin), alle af amerikansk herkomst. Bogen indledes med en relevant ekstremt kort (for kort) fotohistorisk indramning af emnet, for dernæst at eksemplificere med Duane Michals proportionsskæve tekstknyttede serier. Det er en meget vidende gennemgang af en ekstrem skæv og foruroligende kommunikationsform.

Sammen med eksempelvis den af Thomas Orth redigerede Rockens billeder (1990, Gyldendal) giver denne bog en væsentlig introduktion til andre facetter af den aktuelle visuelle kultur, som naturligvis er beslægtet med filmen.

Som det er sædvane for Rævens Bibliotek er layout og fotoanvendelse ved Johannes F. Sohlman fremragende, og det selvom serien er i småt format.

Carl Nørrested

Kunstnere ingen adgang!

Jeg var i august på Media Business Schools samt Scales regning (de små landes MEDIA-program) med Ebbe Preisler til filmfestival i Locarno for at introducere den Europæiske Filmhøjskole. Der sidder jeg som suppleant i bestyrelsen og Ebbe leder vort internationale kontaktnet.

Vi blev konfronteret med hele det europæiske filmproblem i en symbolsk nøddeskal, her i den italienske del af Schweiz. Fik faktisk uventet travlt med at gå i biografen, men det var de gamle film, som tiltrak sig opmærksomheden. Ebbe fungerede utrætteligt for skolens udbredelse, mens jeg som sædvanligt forsvandt i biografmørket med dårlig samvittighed og dog salig. Størstedelen af de virkeligt mistrøstige 1990ere har jeg befundet mig i denne situation og finder derfor aldrig ud af, hvor deprimeret jeg egentlig er over tingenes tilstand. Kan alligevel derpå med en vis kulturel ballast nedfælde visse opbyggelige erfaringer for den Europæiske Filmhøjskole, der skal stå færdig i januar 1993.

Missionen/The Case

Vrangbilledet på den kreative forvaltning af fremtidens film-Europa oplevede Carl (der hele tiden kneb sig i armen, for det havde han set, man gjorde på film) ved et MEDIA-presseintroduktionsmøde specielt arrangeret for det løst associerede Schweiz. De mange tilstedværende bureaukrater var ordrige og metaforholdige talsmænd og -damer for de enkelte og talrige kontorer. Bureaukraterne blev kun overgået af de nødvendige tilknyttede politikere i absolutte nul-informationer, så man følte sig hensat til en sovjetisk partikongres. Men politikerne udgør jo olien, der får sådan en kolos til at flyde – for nu at blive i metaforerne, samt angive deres niveau. Alle havde åbenbart set hinanden til hudløshed, klappede hinanden på skuldrene (omfavnelser og kys hører filmbranchen til), snakkede godt for hinanden og knopskød nye kontorer med nye bureaukrater medbragt i ærmegabet. Det var indlysende: *Her har kunstnere absolut intet at gøre* – og gad vide om der egentlig var nogle journalister til stede? Kønskvoteringen var nogenlunde ligelig indenfor kontornusseriet, selvfølgelig ikke m.h.t. politikerne: Det var mænd – rrrrigtige MÆND. MEDIAs ledende kvinde lignede en velplejet reklame for et førende parfumeri- og modehus. Alt virkede forstemmende. EFDOs (et europæisk distributionsprogram) repræsentant var faktisk den eneste der satte spørgsmålstegn ved dette galopperende bureaukrati med overlappende funktioner, som nu skal erstatte de producenter, der ikke længere producerer film af kærlighed til mediet. Udviklingscentrene er inden længe Europas filmskoler. Bliver det synderlig opmuntrende? Det kan måske blive spændende, hvis filmværkstederne og videoværkstederne over en bred kam kaster sig ud i kampen om ECU-erne. På den anden side vil det kræve for store omlægninger af de enkelte værksteder, da en stor del af deres produktionsbudget så i stedet skal anvendes til administration, rejser og markedsstrategier. Det er tanker, der er svært forenelig med værkstedsideen – for ikke at sige umuligt forenelige. Men vi lever jo i en tid af lutter moralske normbrud – så hvorfor ikke? Her kan Filmhøjskolen blive en kreativ enklave på langt sigt, for selvfølgelig bliver osse dens monetære eksistens afhængig af dette eskalerende bureaukrati. På Filmhøjskolen kan man så overveje, om man simpelthen er moden til den form for rådende bureaukrati og økonomi som i lang tid frem, er kommet for at blive… Et meningsfuldt sabbatår – med dansk statsligt højskoletilskud og selv mormors billigelse.

Jeg tror simpelthen ikke – efter denne konfrontation – at de rigtige MEDIA-folk ser andre film end dem, der er opstået af de ansøgninger, der er sendt til deres eget kontor. De rejser permanent rundt og snakker om og forvalter forskellige finansieringsmodeller udfra deres helt fast definerede eksempelindsigt. D.v.s. uden et samlet overblik, men nok med visse ideer om hvad der udgør mainstreams såkaldte 'trends'. filminstituttets direktør, Bo Christensen, er bestemt en positiv mand i denne sammenhæng med basis i den gamle producentskole. Han kan åbenbart fungere i det, men efter at have foretaget en kommutationsprøve, forekommer han atypisk.

Nå da, nu sad jeg der på Scales foranledning og sagde ikke et muk. Det står europæiske skatteborgere i 10.000 kr. – mindst. Kostede jeg og Ebbe hver 10.000 kr., sad der adskillige i 50.000 kr.-klassen. Sikke mange meter film der kunne blive produceret, hvis vi var blevet hjemme. (Og sikke en dejlig rejse og sikke et dejligt hotel – Orselina i bjergene med funiculare og udsigt over Lago Maggiore, gratis fuldmåne, billig sprut, blomsterduftende altan samt en forvildet cikade). Så fik jeg da oplevet MEDIA som en realitet. Det var simpelthen skræmmende. Filmskaben fordrer en vis naivitet. Den har dårlige kår på blaserte internationale filmfestivaler. Filmskolefilm i deres selvhøjtidelige navlebeskuen passer derimod udmærket til klimaet, men de er som bekendt ludkedelige. Nu har filmskolefilmene nået spillefilmlængde og de er hårde uundgåelige realiteter, som kun kan cirkulere i lukkede kredsløb til festivaler og hverken friste biografdistributører eller TV-stationer. Dem var der mange af i konkurrencen.

Der var en vis sporbar medieglæde i nogle enkelte amerikanske film og et par stykker fra den tredje verden. De russiske film udstrålede udelukkende misantropisk selvdestruktion og -foragt.

Carl Nørrested

GÅ IKKE GLIP AF FILMMUSEETS MANGE TILBUD I DET NYE ÅR – BENYT VEDLAGTE GIROKORT TIL OPRETTELSE ELLER FORNYELSE AF ABONNEMENT

Medlemskab incl. 4 numre af Kosmorama kr. 220,00.

Gus Van Sants

Gus Van Sants film er befolket af narkomaner, trækkerdrenge og forbrydere. Men deres naive uskyld og hjertets renhed er de mest slående træk

af Dan Nissen

Ser man David Lynchs *Twin Peaks*-film - hvad der absolut ingen grund er til - får man en klar markør af hvordan depravation ser ud fra en amerikansk synsvinkel: Cigaretter, whiskey og nøgne pi'r - så er lillebyens underside udstillet. Og værre end et fyldt askebæger kan lysten og løssluppen dekadance vel knap blive.

I sine foreløbig tre spillefilm har Gus Van Sant gjort noget radikalt anderledes. Hvor Lynch skildrer depravationen fra middelklasseamerikanerens synsvinkel med en skrækblandet fascination, går Van Sant i sine film ud blandt trækkerdrenge, narkomaner og forbrydere - blandt det der normalt kaldes udskud og outsidere, der hvor forfaldet er en kendsgerning, en del af livet. Men resultatet er hverken sociale anklager eller moralske pegefingre, hverken sentimentalt eller medlidende, advarende eller afskrækkende. Tværtimod tager Van Sant sine personer for pålydende og skildrer deres hverdag og liv med en poetisk naivitet, der både løfter personerne og historierne udover deres miljø og giver dem det kendetegn der forekommer det mest karakteristiske for Van Sant: uskyld.

Hans personer kan leve deres liv i den mest nådesløse elendighed, den mest elendige slum hvor de stjæler

uskyldige outsidere

eller sælger deres krop for penge. Men de færdes i denne verden som engle, der tværs gennem det der normalt opfattes som elendighed bevarer en sjælens renhed.

Rødderne

Gus Van Sants egen baggrund er ellers klart indenfor det etablerede samfunds rammer. Som søn af en velaflagt executive i modebranchen er han vokset op i New Yorks mondæne forstæder, for senere at flytte til Portland, hvor han stadig bor og hvor hans film udspiller sig. I begyndelsen af 70erne studerede han på Rhode Island School of Design, hvor han bl.a. mødte David Byrne og andre fra Talking Heads. Ligesom det er tilfældet med David Lynch, har hans interesse bevæget sig fra maleri til film og han bevægede sig i de år i omegnen af Warhol og Velvet Underground som Byrne-folkene designede plade covers for. Men hvor Warhols som søn af polske arbejderklasse immigranter fascineredes af modeverdenen, glamour og berømmelse, så fandt middelklasseafkommet Van Sant sig fascineret af outsidere, af de unge, sårbare og naive omflakkere, med hvem han nok har følt et valgslægtskab i en fælles fremmedfølelse.

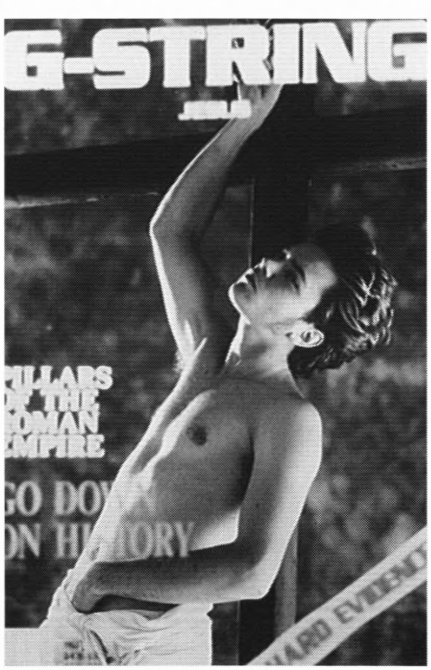
Efter studierne på Rhode Island blev det til lidt arbejde med film som assistent for Ken Shapiro på dennes TV-satiriske *The Groove Tube* og et forsøg med en spillefilm: *Alice in Hollywood,* der aldrig er blevet færdig. Efter et job i reklamebranchen og kortfilmen *The Discipline of D.E.* baseret på en novelle af Burroughs - et af Van Sants forbilleder, der senere skulle få en rolle i *Drugstore Cowboy* - kom i 86 *Mala Noche* over en roman af en bøsseforfatter fra Portland.

Mala Noche

Van Sants første spillefilm blev præsenteret herhjemme på Gay & Lesbian Film Festival i 87. Med et budget på 25.000 $ blev det bemærkelsesværdige resultat en tilsyneladende improviseret, men i sin rige, kornede sort-hvide tekstur uhyre smuk film om bøssen Walt, der arbejder i en sprutforretning i et afrakket kvarter i Portland. Han forelsker sig vildt i den mexikanske knægt Juan og prøver på alle mulige måder at etablere et forhold til ham, men havner i stedet sammen med Juans ven Roberto, en anderledes hårdkogt banan, der udnytter den ganske naive Walt.

Det hele udspiller sig i natlige locations, i aldeles ufashionable kvarterer og med en hovedperson der mere ligner en af sine spritterkunder end den købmand han er. Og her har vi så allerede den Van Sant-figur man finder i de følgende film, en fyr der off screen fortæller afslappet humoristisk om sin besættelse, men i billedet ser ud som alt andet end besat: taler skødesløst henkastet og med en ironisk distance til sin egen besættelse.

Filmen slutter med en række iscenesatte postulerede amatøroptagelser af personerne. Det er et stilistisk træk der igen dukker op i *My Own Private Idaho* i Mikes drømme. Og begge steder er det fremragende udtryk for Van Sants talent for at få det iscenesatte til at tage sig improviseret og spontant ud.



Side 6: River Phoenix & Keanu Reeves som Mike og Scott i My Own Private Idaho. Herover: River Phoenix som Mike.

Bilen

Allerede i den første film får vi også introduceret et andet vigtigt element i Van Sants film: bilen. For Walt er bilen en nødvendighed. Han lever næsten i den og bruger den når han strejfer rundt i Portland øde nattegader på jagt efter sine længslers mål. Der er en munter ironi i, at han i stedet for Juan får Roberto - der smadrer hans bil.

Matt Dillon, der spiller hovedrollen som Bob i Van Sants næste film *Drugstore Cowboy* befinder sig på hele filmens nutidsplan i en bil: i en ambulance på vej til hospitalet efter af han er blevet skudt ned. Og i *My Own Private Idaho* står hovedpersonen Mike på en landevej i Idaho hvor han falder om i et narcoleptisk anfald. I filmens sidste billeder bliver han ligeledes i narcoleptisk tilstand slæbt ind i en bil. Mens Bobs historie fortælles af ham i bevidstløs tilstand, så kunne man opfatte *My Own Private Idaho* som Mikes narcoleptiske fantasi mens han ligger på landevejen. I sandhed en interessant narrativ konstruktion der kun er overgået i *Sunset Boulevard* hvor William Holden findes druknet i en svømmepøl - og off screen så fortæller hvordan han er havnet der.

Man kunne med en vis ret tale om road movies, film om rejsen som eksistensform for mennesker der ikke passer ind i det etablerede samfunds rammer. I *Drugstore Cowboy* er der fire outsidere, en gruppe dilettantiske narkomaner og forbrydere der, helt karakteristisk for Van Sants univers, ikke er ejet et gran af anger over deres liv. 'I was a shameless full-time dope fiend', lyder Bobs off screen stemme, der også beretter, at han kan lide hele den livsform der følger med drugkulturen. Og det i en tid hvor Nancy Reagan lancerede

en kampagne om 'bare at sige nej' og hvor mediebilledet svømmede over med velbjergede yuppier og deres veltrimmede drømme-piger.

De fire er Matt Dillons Bob og hans kone Diane (Kelly Lynch) samt de to tumber Rick og Nadine, spillet af James Le Gros og Heather Graham. De fire turer rundt i Portland og Oregon, bryder ind i apoteker og hos praktiserende læger for at skaffe sig stoffer og lever et liv, der faktisk ikke er mere ophidsende end et banalt rutinearbejde. Dagligdagen er simpelthen at få stoffer for så at gå i coma. Det er et liv der gennemleves lige så uengageret og uinvolveret som fabriksarbejdet. Men alligevel får Van Sants i sin klipning signaleret netop den hudløse følsomhed der karakteriserer den narkotiserede tilstand. Et nærbillede af en pære, en næsten smertelig lydlig syden fra glødetråden, koncentrerer opmærksomheden om detaljen der næsten eksploderer og fylder bevidstheden. Er målet med dette liv at skaffe næste fix, er det ikke meget forskelligt fra den fabriksdagligdag Bob til slut forsøger at vælge, hvor dagligdagen blot skal bruges til at reproducere dagligdagen: Det dødsens kedsommelige rutinearbejde tjener til at reproducere det dødsens kedsommelige rutinearbejde. Han kan holde sig i live gennem arbejdet. Men forskellen er også klar, for i sin nye dagligdag er Bob berøvet den hudløse oplevelsesintensitet, drug'en kunne give, det kick der fulgte med. Drugs er, som det siges i filmen, en nødvendighed for at være i stand bare at binde sine snørebånd om morgenen. Det er en handling der i sig rummer den velordnede trummerum der burde kunne gøre mennesker desperate. Van Sants personer har fundet deres vej ud af desperationen, der hos dem ligger under den overflade, der får dem til at fremstå som coole og hippe.

Savnet – og drømmen om nærvær

I *Mala Noche* er Walt på jagt efter Juan, Chicano trækkerdrengen. I *My Own Private Idaho* er det trækkerdrengen Mike og Scott, forholdet mellem dem og deres forhold til deres familien der er i centrum, mens Walt-figuren mest har mindelser om Bob, der er tegnet efter Shakespeares Falstaff.

Mike er narcoleptisk, dvs. at han under stress falder i en næsten bevidstløs søvn. Og stress-situationerne opstår oftest via erindringer om barndommen, når hændelser i nutiden udløser erindringer om forholdet til den mor der er forsvundet: hende, fantasiens barndomshjem og ægte eller indbildte erindringer om et varmt forhold dukker op konstant og filmen er formet som én lang søgen efter den forsvundne moder. Hans reelle baggrund er et trailer home og hans virkelige familiesituation bliver udlagt af den bror Mike og Scott opsøger og som måske er Mikes incestuøse far. Han ernærer sig i øvrigt ved at male idylliske familieopstillinger efter tilsendte postkort og har sit trailer home fyldt af idylliserede glarmesterkunst-familier. Moderen var, siger broderen/faderen, farlig for sine omgivelser, en uberegnelig størrelse som Mike ikke kunne bo sammen med. Derfor er han nærmest vokset op familieløs, som et barn af landevejen som han i allerførste billeder erklærer sig som en intim kender af. Han er et skræmt og forsømt barn - skræmt som den kanin han taler til i indledningen og som styrter væk, ligesom han selv styrter væk da en i øvrigt venlig politimand dukker op på landevejen i Idaho.

Der er noget dybt bevægende i hans regressive længsel efter moderen og hans næsten asociale barnlige uskyld. På sin egen ubevidste måde er han også en poetisk visionær og en mytisk søgende sjæl der higer efter kærlighed. Og River Phoenix karakteriserer ham med en ægtefølt og -klingende indtrængende indlevelse. Man kunne sammenligne med Dustin Hoffmans portræt af den autistiske bror i *Rain Man* eller De Niros præstation i *Cape Fear*: begge glimrende præstationer, men netop præstationer. River Phoenix præsterer ikke, men er, overbevisende og ægte. To scener står centralt i denne sammenhæng: Nattebålet ved landevejen i Idaho, hvor Mike på sin egen halvkvædede måde erklærer Scott sin kærlighed og kryber ind til ham i samme position som han i drømme/fantasiafsnittene søger ind til sin mor. Her kommer vi helt ind på livet af det forsømte barn. Den anden scene er mod slutningen, hvor Scott forelsker sig i den italienske Carmella og Mike ligger på sit værelse og hører deres elskov eller sidder ved bordet og ser deres kærlighed. Hans gestik med hånden gennem håret, blikket han ikke ved hvor han skal vende hen, den nervøst rastløse forkrampede krop, alt signalerer den smerte der går dybt, det savn der er ved at blive større, den ensomhed der ingen lindring er for.

Scotts udgangspunkt er et ganske andet. Hvor Mikes bestræbelser går på at genfinde moderen, har Scott vendt sin far ryggen. Som søn af byens magtfulde og særdeles velhavende borgmester kunne han være et andet sted, men har valgt slummen og Bob som den selvvalgte 'psychodelic father'. Hvor Mike lever spontant og udelukkende på sine følelser, er Scott mere distanceret, fjernere, lidt på slumtur inden han, i sit 21. år vender tilbage til magten. Mike sælger sin krop, men vil gerne forære den væk for lidt varme, mens Scott kun dyrker sex for penge og ikke kan forestille sig kærlighed mellem mænd. Han bliver årsagen til sine to fædres død: Den kødelige far og Bob kan begge føle sig svigtet, og bliver begravet samtidig i en effektiv, men for demonstrativ kontrast, hvor Scott også promererer sin kone Carmella.

Filmen former sig som Mikes søgen efter moderen med Scott som hjælperen, der ender med at svigte: 'I fell in love. I'm sorry', siger han da han presser flybilletten og lidt penge i hånden på Mike for selv at drage af med sin Carmella. På den måde bliver det en road movie om en rejse fra Portland til Idaho og videre til Rom og retur. I filmens første billeder står han på den uendelige snorlige landevej i Idaho: Sort med et gult bånd på midten og uendelige gule kornmarker på begge sider. 'Jeg kender denne vej', siger han, der mener, at enhver vej er forskellig og har sit karakteristika. Den går sikkert rundt om hele jorden. Det er den vej han følger som navlestrengen til sin moder. Men han ender uden at have fundet hende og har i stedet kun fundet det liv han forlod for at finde moderen. Eller måske er hele historien en erindring i et narkoleptisk anfald. For i filmens sidste billeder finder vi Mike samme sted som i begyndelsen, finder ham på vej mod et anfald. I dyb bevidstløshed falder han om midt på landevejen. To biler stopper. Den første for at berøve ham hans pauvre ejendele, den anden haler ham indenbords: for at redde ham eller udnytte ham? På lydsiden høres America the Beautiful udsat for steel guitarens klagende vemodige lyd. Denne den mest patriotiske af amerikanske musikalske klenodier bruges i hvert fald én gang

til i filmen, nemlig da Scott besøger sin forstødte far, der sidder i rullestol. Han undrer sig bittert over sønnens afsporede udvikling. Scott krammer sin far og sammen med musikken hører vi hjertelyden - et opgør med den amerikanske familie og den amerikanske drøm? Den drøm Scott på det tidspunkt har vendt ryggen, for dog kun senere at genindtage sin plads som tronarving med den rette, smukke kvinde ved sin side. Lige så ironisk er brugen af Home on the Range til underlægning af de tre trækkerdrenges besøg hos den rige kvinde, der skal bruge tre unge drenge for at blive varmet op.

Der er blevet gjort meget ud af at Shakespeares Henrik IV er inspirationen og modellen bag filmen. Dele af filmen i hvert fald, idet Scott er formet over prins Hal og Bob over Falstaff, der også hos Shakespeare svigtes af prinsen, da denne indtager tronen efter sin fars død. Men de to scener der tydeligst ekkoer Shakespeare og sprogligt benytter sig delvist af hans klædedragt, er samtidig filmens svageste. Måske ikke som enkeltscener betragtet, men som elementer i den narrative helhed. For scenen hvor Bob og hans bande overfalder nogle drukne unge og selv overfalder af Mike og Scott, der senere afslører Bobs groteske løgnehistorie om drabelige kampe, der kun var en ynkelig flugt, er måske nok festlig og morsom, men forekommer uden indre sammenhæng med resten. De parallelle begravelser har også noget demonstrativt påpegende over sig, som ellers ligger fjernt fra den måde Van Sant udtrykker sig på. Her bliver klasseskellene og Scotts svigten trukket op med fede streger, hvor Van Sant ellers arbejder med det ganske upåpegende. Hvor han normalt er ganske uden fordømmelse af sine personer, bliver det her næsten demonstrativt en allegorisk scene om de to Amerika'er der skaber de spændinger der kan få samfundet til at revne.

Det er en ny akkord i Van Sants register. Mens vi i *Mala Noche* udelukkende er i slummet, og mens kvartetten i *Drugstore Cowboy* har unddraget sig middelklassenormalitetens selvgentagende trummerum, får vi i den nyeste film opstillet nogle sociale konflikter. Samtidig uddybes familie-tematikken. Den tragikomiske kvartet i *Drugstore Cowboy* fungerer som en slags alternativ familie, som hver enkelts netværk, komplet med autoritetsfigurer og skaffedyr. Bob og Diana er forældrene, Rick og Nadine de ansvarsløse børn. Altså en selvvalgt familie. I *My Own Private Idaho* vælger Scott Bob som sin faderfigur, men vender tilbage til sin egentlige faderbestemte plads i det etablerede samfund, mens Mike, der knytter sig tæt til Scott, svigtes. Man kunne gå videre og påpege, at som Diane i *Drugstore Cowboy* får et 'incestuøst' forhold til 'sønnen' Rick efter at Bob forlader gruppen, således er Mike antydet et resultat af sin mors og brors incestuøse forhold.

Van Sant

Der er i Van Sants tilgang til sine personer en afvæbnende kærlighed, en direkte accept af de outsidere der befolker hans film. Hans filmsprog er direkte affødt af denne holdning. Med varme mættede farver fortæller han i de to seneste film sine slående usentimentale historier om ensomhed, mens han i den første arbejdede med det sort-hvide billedes grafiske kvaliteter. Hans billedverden er milevidt fra den rå realisme man ellers umiddelbart ville forbinde med hans emner og personer og er gennem farvebrugen hævet til en anden sfære. Der arbejdes meget med de klare grund- og komplementærfarver. I *Drugstore Cowboy* smider Nadine sin katastrofale *røde* hat på sengen og skaber kaos som den overtroiske Bob havde forudset. I både denne film og den nye arbejdes der med blå, røde, gule farver, gerne neonlys, men altid mættede varme farver. Landevejen i Idaho er sort som få og med bragende gule marker og vejstriber. Mike er klædt i rød jakke og alle trækkerdrengene holder gerne til i en rødfarvet café hvor de udveksler historier, når de da ikke står på deres pladser ved det gule hus med neonlyset.

I sin fortællinger holder han de store og stærke følelser der handler om stangen med en tør understated humor. Tydeligst i *Mala Noche* hvor vi ikke får mulighed for at føle medlidenhed med Walt, den evigt søgende sjæl. Og nok er Mike skildret mere indefra og vor oplevelse af ham stærkere emotionel. Men der er selvfølgelig er egen ironi i at vejen - som alle veje - fører til Rom, og at Rom så er præcis som derhjemme: trækkerdrenge, sove på gaden, og et hus der til forveksling ligner det han i sine fantasier har set som sit barndomshjem.

På trods af de store temaer Gus Van Sants film arbejder med, er de fortalt med en særegen lethed og synes at udstråle en umiddelbarhed der er milevidt fra den minutiøst beregnede Hollywood-film. Det er film der synes udsprunget af ren og pur glæde, selvom de behandler mennesker og emner der traditionelt ikke forbindes med disse størrelser. Han accepterer sine personer, som de accepterer deres liv og laster. Er det en illusionsløs verden filmene skildrer, er hans personer dog stadig drømmere. Og drømmene bliver ikke klædt af af en al- og bedrevidende fortæller, men bliver taget på ordet. Det er måske dette generelle træk, der er årsag til at de Shakespeare-, men især Orson Welles-inspirerede afsnit falder lidt til jorden: her mærker man en stilisering, et noget forkrampet forsøg på at putte historien ind i en anden histories spændetrøje med blankvers og Shakespeare-formuleringer. For det karakteristiske er ellers, at selvom rejsen næsten trygler om at blive tolket ind i en amerikansk tradition fra i hvert fald beat generationen med Jack Kerouacs roman som referenceramme, så er der i Van Sants film ikke den samme artikulerede protest og opposition, ikke et generationsportræt og en kritik af the establishment. Van Sants personer er blot som de er, det er deres liv. Og Mikes liv er en søgen efter hans eget private Idaho - billedet af den moder, der for evigt er forsvundet, længslen efter den kærlighed han ikke får, men må nøjes med at tage sig betalt for at levere.

Trækkerdrengen Mike lider af sovesyge – her er han ved at dejse om.

My Own Private Idaho.
USA 1991. Instr. & manus: Gus Van Sant. Prod.: Laurie Parker. Foto: Eric Alan Edwards & John Campbell. Medv.: River Phoenix (Mike), Keanu Reeves (Scott), James Russo (Richard), William Richert (Bob), Chiara Caselli (Carmella), Udo Kier (Hans). Distr.: Vester Vov Vov. Længde: 102 min. Prem: Vester Vov Vov og Palads 18.9.1992.

UDRYD AL RATIONEL TÆNKNING

Om nogen instruktør skulle være i stand til at filmatisere William Burroughs, må det være David Cronenberg. Burroughs kendteste værk *Nøgen frokost* udkom i Paris i 1959, og affødte fra første færd et væld af kontroverser med sine hallucinatoriske beskrivelser af muterende kroppe, auto- og homoerotiske fantasier, talende røvhuller, stofmisbrug, sex og død, afhængighed og kontrol. Alt sammen præsenteret i en lang, rablende talestrøm dikteret af underbevidstheden. Det lignede den automatskrift Breton var bannerfører for hos surrealisterne. I de efterfølgende værker gik Burroughs et skridt videre og lancerede cut-up metoden, hvor teksterne blev klippet i stykker og klistret sammen igen godt blandet med fragmenter fra Rimbaud, Shakespeare eller hvad der nu var ved hånden. Denne noget besynderlige arbejdsform, koblet med Burroughs voldsomme billedsprog, har i høj grad stjålet opmærksomheden fra alvoren i projektet, og Burroughs har i nogen grad måtte tage til takke med rollen som gal videnskabsmand på felttog i litteraturens verden.

Canadieren David Cronenbergs egen produktion er befolket med gale videnskabsmænd, sammensværgelser, sex, mutationer, vold, sygdom og kropsangst; altsammen temaer

han deler med Burroughs. Cronenbergs første deciderede biograf-film *Shivers* (1975), viser et samfund angrebet af små falliske parasitter, der inficerer folk med en skønsom blanding af en god gammeldags kønssygdom og afrodisiaka. Promiskuiteten går amok og skillelinien mellem sex og død udviskes fuldstændig, og Cronenberg placerede sig ikke alene på horror-aficionadoernes verdenskort, men leverede samtidig en nærmest synsk bedrift hvad angår sex og dødelig virus.

Cronenberg har klogeligt afstået fra, at foretage en decideret filmatisering af *Nøgen frokost*, et projekt, der om det overhovedet var lykkedes, ville have kostet uanede mængder af kapital, og sandsynligvis resulteret i en film, der ville blive forbudt over hele verden. Burroughs' roman har snesevis af aktører, der aldrig uddybes mere end de første ansatser til en slags karaktertræk; handlingen udspilles i forskellige byer over hele kloden, og består hovedsaglig af kalejdoskopiske fragmenter uden begyndelse eller slutning; dialogen er obskøn og tøjlesløs, og bogens plot, hvis man kan tale om et sådant, fortaber sig i endeløse blinde spor.

I stedet har Cronenberg integreret selve bogens tilblivelse i historien, og øst rigeligt af Burroughs egen biografi, således at centrale episoder (og personer) også er at finde i filmen. Det gælder blandt andet Burroughs' notoriske Wilhelm Tell eksperiment, hvor han i en brandert forsøgte at skyde et whiskey-glas af hovedet på sin kone Joan, men i stedet dræbte hende med et skud midt i panden, en situation der af Burroughs selv opfattes som den egentlige katalysator for søsætningen af den litterære karriere.

Filmen viser også to hipsters, der nærmest karrikerer kollegerne Jack Kerouac og Allen Ginsberg, som begge hjalp Burroughs med at få samlet manuskriptet til *Nøgen frokost*, en titel Kerouac stod fadder til. Burroughs breve til Ginsberg op igennem 50'erne (udgivet på Full Court Press i 1982) har givetvis ligget på Cronenbergs natbord, mens han arbejdede med manuskriptet. Brevene giver fremragende indsigt i Burroughs' og laden gøren under arbejdet med *Nøgen frokost*, og er samtidig spækket med råskitser og tilløb til afsnit fra bogen. Burroughs opholdt sig i 50'erne i Tanger i Marokko, hvor han relativt ugeneret kunne pleje sin narkomani og sine

Af Kim Foss

pæderaste tilbøjeligheder. Bogens (og filmens) Interzone bygger på frihandels-zonen Tanger, som den tog sig ud i efterkrigstiden, i filmen kaldet et paradis for jordens bærme, en verden befolket af anløbne typer, der aldrig helt er hvem de giver sig ud for at være.

Det blev i sidste øjeblik opgivet at optage on location, men de eksteriører man byggede i studiet i Canada ligner Tanger til forveksling, en eksotisk labyrint, der danner den perfekte ramme om historiens galoperende paranoia. Desværre ser man ikke noget til bogens anden store location, Freeland, der er en skrækvision af den gennemkontrollerede, repressive politistat hovedsaglig bygget over Danmark, hvor Burroughs spenderede en måneds tid i 1957. Burroughs måtte som den Udødelige Bard konstatere, at der var noget råddent i staten Danmark ("I cannot say that present trip has been lost on a connoiseur of horror… Scandinavia exceeds my most ghastly imaginations").

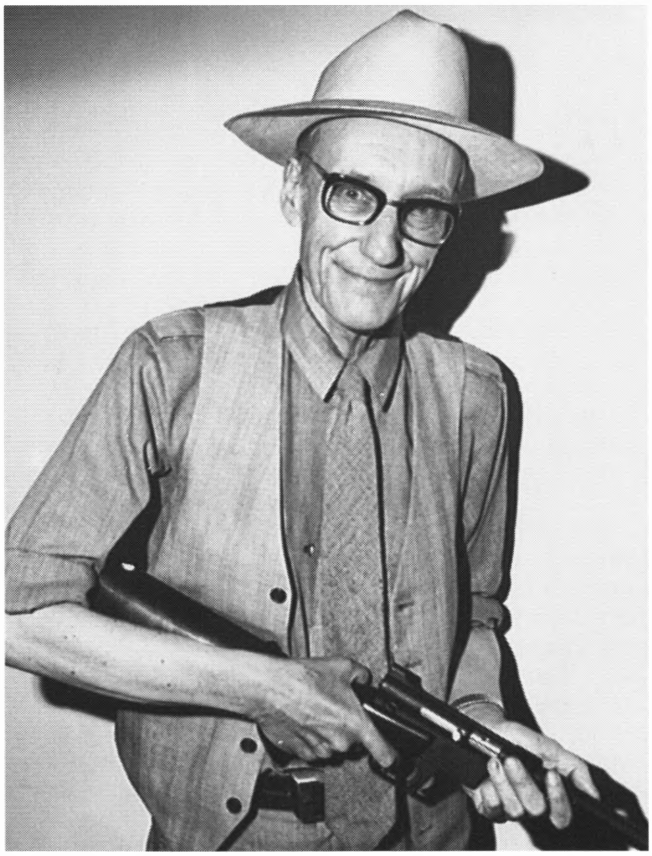
"A paranoid is a person who knows what is going on"

(W.S.Burroughs)

I lighed med Bertoluccis *Under Himlens Dække*, en anden Marokko-film, har Cronenberg valgt at indkorporere Paul og Jane Bowles, i filmen Tom og Joan Frost, der begge var vitale dele af Tangers miljø af eksilerede forfattere og afdankede bohemer. Cronenbergs kunstgreb med, at blande enkelte afsnit fra *Nøgen frokost* med historien om bogens tilblivelse, forlener filmen med en stemning, der ikke er ulig Paul Bowles' bøger, der ofte omhandler fremmedgjorte amerikaneres rådvilde færden i en kultur de ikke forstår. Burroughs' alter ego, William Lee, spillet af Peter Weller (*Robocop*), har også en del til fælles med den af Soderbergh portrætterede *Kafka*, der også måtte sande konsekvenserne af, at udføre forfatterens farefulde og utaknemmelige hverv.

Cronenberg lægger ud med Lee's oplevelser som skadesdyrbekæmper (løftet fra Burroughs' *Exterminator!*, 1966). Hans kone Joan bliver hooked på insektgiften, og så starter parrets sociale deroute ellers. Lee ender i hænderne på to narkobetjente, der konfronterer ham med en gigantisk bille, der påstår at være hans overordnede i en uigennemsigtig spionring. Joans misbrug eskalerer og det hele ender med den føromtalte William Tell-episode. Lee's skrivemaskine transformerer til endnu et gigantisk insekt, der giver yderligere ordrer. Istedet flygter Lee ud i nattens Interzone, hvor han møder Cronenbergs FX-ekstravaganzaer Mugwumps (oversat til Slikdyr), en slags depraverede aliens med tvivlsomme sexuelle præferenser. De rapporter Lee udformer til sine ukendte overordnede handler om afhængighed og en virus, der udelukkende overføres ved seksuel kontakt; manuskriptet til *Nøgen frokost* tager form.

Blandingen af selve romanen, andre værker og Burroughs' egen biografi er lidt af en genistreg, især fordi man tydeligt mærker Cronenbergs loyalitet overfor sine forlæg. Cronenberg, der i sine unge dage drømte om forfatter-karriere, har i sin dialog tilladt sig, at bruge Burroughs værker som en slags reservoir (Wouldn't you?), hvor han så har hentet en sætning hist og pist, så filmens grundtone er helt igennem Burroughsk. De biografiske forlæg er også fulgt ganske nidkært, selv Paul og Jane Bowles' husholderske har fået sig en rolle som lesbisk agent, og hendes forsøg på, at komme Jane Bowles til livs ved hjælp af vaskeægte marokkansk heksekunst er i fuld overensstemmelse med sandheden. Det kammer dog over når filmens Hank og Martin giver sig af med pseudo-intellektuel cafe-snak, der nærmest bliver parodiske programskrifter for de to forfattere deres roller bygger på: den selvovervurderende poet Allen Ginsberg, og Jejenes Jack Kerouac. Burroughs' mangeårige samarbejdspartner, cut-up'ens opfinder, Brion Gysin anes også i filmens let anløbne schweizer Yves Cloquet (spillet af Julian Sands), selvom der mest er tale om et lille vink for kendere. Lee's unge sengekammerat Kiki deler både



Side 10: Peter Weller som Bill Lee alias Burroughs i Cronenbergs Naked Lunch. Til venstre: William S. Burroughs fotograferet af Ulrich Hillebrand.

navn og præferenser med Burroughs' mangeårige elsker i Tanger.

Der hvor Cronenberg for alvor får sat sine fingeraftryk, er i de scener, der bygger på bogens fritløbende, hallucinatoriske univers. Lee's hallucinationer, en på papiret umulig opgave, løses på fortrinlig vis, og det er næsten stilbrud, når Cronenberg et par gange viser en situation som den tager sig ud for Lee, for derefter at tage de alvidende briller på, og præsentere os for den virkelige realitet. Lee's telepatiske samtale med Tom Frost (spillet af Ian Holm) er løst med enklest tænkelige midler, mens resten blev overladt til special-effects folkene, de samme der tryllede i Cronenbergs *Fluen* (1986), der ikke alene måtte gestalte de såkaldte Mugwumps, kopulerende tusindben m.m., men også kreere endeløse hybrider af skrivemaskiner og biller. De amorfe skrivebiller giver ikke alene Lee ordrer fra ukendte kræfter i Interzone, men formår også at udvikle kønsåbninger og fuldbårne erektioner når situationen kræver det. Derudover lægger de kroppe til et af Burroughs' mere hysteriske indfald: det talende røvhul. Lee fortæller selv historien under en natlig køretur, en grotesk beretning om et røvhul, der tager magten fra sin ejermand, men Cronenberg går altså et skridt videre og konkretiserer røvhullet, i hvad der må være filmhistoriens mest bizarre special effects. Cronenberg opfatter selv røvhullet som en slags talerør for kunstneren, et organ, der siger alle de ting man ikke ønsker at høre.

Cronenberg har også valgt at udskifte historiens gennemgående heroin-afhængighed med en række fiktive stoffer spændende fra insekt-gift til sort kød fra gigantiske tusinben, et træk Burroughs har billiget, da afhængigheden i hans bøger mere end noget andet er en metafor for Kontrol, Burroughs' svar på Big Brother. Der bliver dog henvist til majoun, en hash-konfekt, der blev indtaget i rigt mål mens Burroughs bryggede på *Nøgen frokost* i sin orgon boks bygget efter Wilhelm Reich's model. Til gengæld afstår Cronenberg fra at gå alvorligt i clinch med bogens åbenlyse homoseksuelle og pornografiske anslag, og Lee får aldrig fuldført sit svar, når Kiki spørger om han er bøsse. Det ville måske også være lidt meget at forlange, når man tager filmens kommercielle leje i betragtning; resultatet er nu bemærkelsesværdigt nok som det er, og det er da opmuntrende at opleve, at Cronenberg ikke har givet afkald på sin radikalitet, selvom hans sidste tre film (*Fluen, Blodbrødre og Nøgen frokost*) har nået et publikum, der strækker sig langt ud over den snævre kreds af horror- og splatterfans, som var de første han fik i tale.

Burroughs selv må have knebet sig i armen første gang han så filmen; til trods for sin status som ledestjerne for skiftende generationer af subkulturer, er det først de sidste 10 år, at han har kunnet leve af sin metier, og det hovedsaglig i form af oplæsnings-tourneer og lignende bijobs. Filmens trailer er nærmest en cadeau til Burroughs, indtalt af ham selv, indholdende klip fra de film Burroughs og Anthony Balch lavede sammen op igennem 60'erne. De to gjorde også ansatser til deres egen filmatisering af *Nøgen frokost* i samarbejde med Brion Gysin, men det blev desværre aldrig til mere end de meget cut-up baserede eksperimental-film, der udover at være den perfekte companion guide til bøgerne, også illustrerer Burroughs' metode på fortrinlig vis.

Filmens soundtrack er på orkestersiden komponeret af Howard Shore, mens Ornette Coleman står for resten, blandt andet i selskab med The Master Musicians of Jajouka, et marokkansk orkester, hvis trance-lignende musik først blev opdaget af Brion Gysin. Gysin, drev op igennem 50'erne en restaurant i Tanger, hvortil han hyrede orkestret. Sidst i 60'erne foranledigede Brian Jones en album-udgivelse på Rolling Stones Records, og det lykkedes også for altsaxofonisten Ornette Coleman, at optage en lp med orkestret, *Dancing in your head*, der blev udgivet i 1977. Således er det lykkedes at ramme perioden så præcist, at der blandt de musikere, der ledsager Lee's færden i Interzone, findes folk der har optrådt for Burroughs under hans tid i Tanger.

Som det fremgår har Cronenberg formået at lave en fremragende film, der både er tro imod sit forlæg, men så sandelig også imod ham selv, ikke nogen ringe præstation. Nu kan vi kun glæde os til hans næste projekt, igen med produceren Jeremy Thomas, filmatiseringen af J. G. Ballard's *Crash, en mindst lige så ekstrem bog som Nøgen frokost*. Ballard forener bilkørsel (Cronenbergs hemmelige passion) og især biluheld med sex i en radikal gennemskrivning af det tyvende århundredes medielandskab. Forhåbentlig vil det være ventetiden værd, som tilfældet var med *Nøgen frokost*!

Kropsforskrækkelsen i Cronenbergs film

af Kassandra Wellendorf

Narko og homoseksualitet bliver i *Nøgen frokost* kædet sammen og fremstilles som en sygdom, der er uundgåelig for hovedpersonen Bills liv.

'Sygdommen' personificeres af briller og andet insektkryb. Bill har indtil nu holdt sygdommen fra livet ved at leve i fast forhold til en kvinde og i sin profession sprøjte gult insektgift på krybene.

I filmens første scene løber han imidlertid tør for giften og billerne får gradvist overtaget over hans liv. De overtaler ham til at skaffe sig af med kvinden, begynde at skrive og overgive sig til homoseksualiteten.

At han ender med selv at blive gennemsyret bille, vises i filmens sidste scene, hvor han kører afsted i en obskur billebil på larvefødder.

Den kvinde Bill er gift med sprøjter insektgiften ind i sig og kommer derved til at fremstå som en kropslig giftsprøjte: hun ånder på insekterne og de falder sprællende ned for hendes fødder. Hun ånder og lever med sin mund, og tilfredsstilles seksuelt ved at få gnedet pulveret rundt på læberne i modsætning til de homoseksuelle biller, der bruger røvhullet til at tale og føle med.

Halvt inde i filmen fortæller Bill historien om en mand, hvis røvhul begynder at tale og tilsidst helt får magten over mandens krop; munden overflødiggøres og vokser tilsidst helt sammen.

I filmens historie ofres den oralt fikserede kvinde ligeledes til fordel for røvhulsbillederne som en symbolsk anerkendelse af Bills homoseksualitet.

Narkoen, Bill bliver afhængig af og som hjælper ham til at erkende sine krybende sider, består først af modgift mod insekterne, dernæst af selve kødet af insekterne og tilsidst af kropsvæsker fra Sliksvin, der er muterede kønsorganer/dyr/mennesker, hvis peniser udspyer vanedannende vædsker.

Altså en narko, der bliver mere og mere kropslig, og billedlig mere og mere seksuel.

Første gang sliksvinet optræder, præsenteres det som udtryk for seksuel ambivalens. Seksuel ambulance?, spørger Bill undrende. Fortalelsen røber det farlige ved denne form for seksualitet. Farligt, fordi både narko og homoseksualitet er forbudt. Den eneste gang Bill deltager i et samleje, er det med kvinden Joan, der har navn og krop til fælles med hans kone og en arabisk skrivemaskine, der har forvandlet sig til en mandlig kødklump.

Der er kødklumpens mandekrop og ikke kvindekroppen Bill oplever, men han afbrydes brutalt af en straffende husholderske med pisk og ridebukser. Hun får pisket kødklumpen ud over altanen og i stumper og stykker ned på fortovet, hvor den igen bliver til en skrivemaskine.

Husholdersken viser sig at være dobbeltkønnet. Inde under den arabiske kvindekrop skjuler sig doktor Benway – en ekstrem forældrefigur, både husholderske, læge og kontrollerende alle narkoforsyninger.

Et andet samleje, Bill nøjes med at iagttage, er mellem trækkerdrengen Kikki og overklassebøssen Cloques. Det fremstilles som et sadistisk tableau i et papegøjebur. Kikki er mod sin magt indespærret både af burets tremmer og af Cloques kakerlaklemmer, der borer sig ind i både krop og ansigt.

Homoseksualiteten er ikke en attraktiv løsning for Bill og han søger igen tilbage til kvinden Joan, men ender med at ofre hende i filmens sidste scene inde i sin billebil. Alting kører i ring og gør hans seksuelle ambivalens til et evigt dilemma for hans fortsatte eksistens og den eneste måde han kan skrive på, d.v.s. forholde sig til og rapportere om sit liv.

Vanedannende sex og farlige kvinder

At fremstille sex som en vanedannende og farlig sygdom ses allerede i Cronenbergs første spillefilm *Shivers*, hvor ormeagtige parasitter angriber mennesker og herefter overføres seksuelt. Ormene viser sig at være katalysatorer for en ekstrem seksuel appetit, der må stilles af nye ofre, der igen forvandler sig til sexuhyrer.

I *Fluen* bliver hovedpersonen i takt med hans forvandling fra menneske til flue mere og mere seksuelt aktiv og kropsligt både bevidst og synlig.

I *Videodrome* udsættes hovedpersonen for et videosignal, der får ham til at hallucinere sine inderste fantasier. Fantasier, der viser sig at bestå af vold og sex med døden til følge.

Videosignalet beskrives som en virus, der vil have døden som følge. Ved mødet med kvinden Nikki, der åbent erklærer sin lyst til ikke bare at se på, men selv at dyrke denne form for seksualitet, trækkes han dybere og dybere ind i sine fantasier og ender med at miste kontrollen over sin krop.

De farlige kvinder er et andet motiv, Cronnenberg flittigt benytter. I *Nøgen frokost* antydes det, at kvinden kun er anbragt hos Bill for at ødelægge ham, få ham til at gå imod hans egen natur.

I *Blodbrødre* fremstilles kvinden som en underlig truende skabning, hvis underliv først undersøges, siden angribes af filmens tvillingepar, to gynækologer ved hjælp af torturlignende gynækologiske instrumenter.

I filmen *The Brood* er kvindeforskrækkelsen mest ekstremt fremstillet: Her udsættes en kvinde for en psykoanalyse, der til analytikerens rædsel har den bivirkning, at hun begynder at føde et utal vanskabte børn – kropslige udtryk for alle de negative følelser, han får bragt op til overfladen. Børnene myldrer på bedste gysermanér ud og virkeliggør hendes aggressioner, som f.eks. at dræbe hendes forældre. (Også i *Scanners* gøres tænkte aggressioner kropslige, da Scanner-menneskerne udelukkende kan dræbe v.h.a. deres tanker).

Cronenberg bruger altid splattereffekter til at gøre kropslige følelser synlige. Følelser som sex, dødsangst og frygten for at miste kontrollen over sin krop. Hans film kan altid opleves på to måder, enten som underholdende splatterfilm eller som intellektuelle parafraser over vor tids kropsforskrækkelse.

Nøgen Frokost (Naked Lunch). USA 1992. M&I: David Cronenberg. Foto: Ron Sanders. Musik: Howard Shore. Medv.: Peter Weller, Judy Davis, Ian Holm, Julian Sands, Monique Mercure.

Når ægte mager skilles

Med en celeber skilsmissesag som baggrund har Woody Allens nye film fået masser af plads i sladderspalterne. Men det er også en fremragende film, mener Stig Björkman, en af hans bedste.

af Stig Björkman

'De er vel ikke journalist?!'

Den bastante dørvagt stirrer stift på mig og sender min medbragte taske et ekstra mistænksomt blik. 'Her har været så mange som har forsøgt at trænge ind til Mr. Allen', fortsætter han forklarende. 'Og hvad var navnet?'

'En Mr. Workman er her, Mr. Allen, og påstår, at han skal træffe dem', råber den imposante dørvogter i den interne telefon. 'Skal jeg lukke ham ind?' Straks efter befinder jeg mig i elevatoren, hvor den næste galonerede uniform tager over. Det er ikke let ubemærket at komme ind i huset ved Central Park, hvor Woody Allen har boet de sidste sytten år. Og det er knap blevet lettere efter at Allen i løbet af nogle dage i august er blevet storvildt i pressen.

Jeg har været i New York i et par uger for at arbejde på en bog om og sammen med Woody Allen. Vi har allerede mødtes et par gange og har over en båndoptager talt om film i almindelighed og hans filmarbejde i særdeleshed. De tidligere møder har fundet sted på hans kontor. Vi har siddet i et hjørne i biografen i totimer lange samtaler, hvor den ellers ikke særlig meddelsomme tusindkunster åbenhjertigt og generøst har fortalt om sine erfaringer.

Men nu er det lørdag d. 15. august. To dage tidligere har Woody Allen indleveret en ansøgning om stævning vedrørende forældremyndigheden over hans og Mia Farrows tre børn. Og den amerikanske presse har ikke været sen til at reagere. Overskrifter på fredagsavisernes forsider ligner dem der normalt ville blive brugt ved krigserklæringer. Og vist er det en krig der er blevet indledt mellem de to, der tidligere var et så tilbagetrukkent og pressesky par. Det er en krig som senere har antaget endnu mere groteske proportioner.

20. etage ved Central Park

Woody er optaget af to herrer i mørke habitter og jeg bliver vist ind i hans arbejdsværelse, der er helt i blåt. Han bor i taglejligheden i den 20 etagers ejendom og panoramavinduerne vender ud mod parken. Rundt langs hele lejligheden løber en smal altan overstrøet med blomster. Reolerne i arbejdsværelset er fyldt til bristepunktet og bøgerne ligger også i stabler på bordene. Interessen for litteratur kom sent i livet, har Woody tidligere bekendt, men siden har han været en ihærdig læser, en næsten lige så hengiven konsument af litteratur som af film.

Bøgerne beretter om en læser med meget brede og varierende interesser, direkte til at aflæse af de usorterede hylder. En bog om Marx Brothers står side om side med en essaysamling af Sartre. Bob Hopes 'Road to Hollywood' skiller nogle kunstbøger fra Dostojevskij. På et bord forliges en bog af Bruno Bettelheim (en af kommentatorerne i *Zelig*) med e.e. cummings samlede digte (også en favorit; Michael Caine tager cummings poesi til hjælp da han forsøger at erobre Barbara Hershey i *Hannah og hendes søstre*).

Dagens samtale skal hellige sig *En skærsommernats sexkomedie* og *Zelig*, to film som Woody Allen indspillede parallelt. Den første er et landligt 'divertizzemento' omkring tre elskende par og med tydelig påvirkning fra Bergmans *Sommernattens smil*. Den anden er en genial studie i det absolut tilpasningsdygtige menneske. Zelig er den levende kamæleon, der ændrer karakter og udseende i forhold til de mennesker som omgiver ham. Denne falske dokumentarfilm er nok en af Allens mest originale og kunstfærdige film.

Woody beretter, at han vekslede mellem de to indspilninger. Vejret og skuespillernes andre forpligtelser bestemte hvilken af filmene han arbejdede med. Det er temmelig unike produktionsforhold, men det viser, med hvilken sikkerhed og kontrol han på det tidspunkt beherskede filmmediet. Det er svært at forestille sig to mere forskellige projekter. Den ene en temmelig fad komisk bagatel, den anden en fabel om identitetsløshed eller identitetsopløsning i de førnazistiske 20ere og 30ere.

I de to film medvirkede Mia Farrow for første gang. Det nu tidligere par Allen-Farrow har siden samarbejdet i yderligere 11 film, senest i *Husbands and Wives*. Jeg spurgte hvordan samarbejdet begyndte og hvad han ser som Mia Farrows vigtigste egenskab som skuespillerinde.

'Vi mødtes medens jeg indspillede *Stardust Memories*. Jeg gjorde hende min opvartning og vi begyndte at se hinanden...Hvad jeg især værdsætter hos hende er, at hun er en så alsidig og gedigen skuespillerinde. Hun kan gestalte de mest forskelligartede typer, komiske, seriøse, de fleste. Desuden er hun usandsynlig fotogen. Hun er helt enkelt en udmærket realistisk skuespillerinde. Hvis jeg skulle sammenligne med f.eks. Diane Keaton... Diane er også en stor komisk begavelse, men hun er altid den samme. Sig selv. Ligesom Katharine Hepburn. En nutidig Katharine Hepburn. Mia er altid en anden, noget andet, en rolle.'

I den nye film spiller hun en kvinde, Judy, som arbejder på en tidsskriftredaktion. Hun er gift med Gabe (Woody Allen), højskolelærer i engelsk og engelsk litteratur. I filmens første scene får de besøg af deres bedste venner, Jack og Sally. De to par skal ud og spise middag, men inden de går har Jack og Sally noget at fortælle. Uden omsvøb og fuldstændig lidenskabsløst fortæller de, at de skal skilles. Som venner. Det er en beslutning de er nået frem til i fællesskab gennem længere tid.

Der opstår stor forvirring. Både Judy og Gabe har svært ved at tage oplysningen alvorligt og først og fremmest Judy reagerer med uventet ophidselse. Fortsættelsen af *Husbands and Wives* er en analyse af de to parforhold og revnerne i muren bliver stadig tydeligere også i Gabes og Judys forhold.

Publikum og kritik vil sikkert drage sammenligninger mellem det fiktive par på det hvide lærred og den nu opløste kunstnerduo Woody Allen-Mia Farrow. Mange replikker, såvel drastisk komiske som hadske, vil sikkert blive hørt og tolket som kom de fra en mere personlig sammenhæng.

Woody Allens filmpersona

Men det er med Woody Allens filmfortællinger som med hans egen filmpersona. Der er puttet en figur ind som vi, hans publikum, tror vi kan opfatte som et vagt kamoufleret selvportræt. Der findes sikkert visse berøringspunkter mellem privatpersonen Allen og de opdigtede figurer som passerer revy i hans film. Woody, den forvirrede og sexfikserede intellektuelle. Woody, den ubodelige neurotiker, med lidelsen og ikke mindst selvmedlidenheden som et taknemmeligt grundlag for at de situationer hvor han kommer til kort, og som han med nærmest masochistisk nydelse blotlægger: hypokondrien, ubeslutsomheden, selvoptagetheden og andre mere eller mindre definérbare fobier.

Side 14: Woody Allen & Diane Keaton i Manhattan (1979).
Herover: Woody Allen i Annie Hall (1977).

Woody er omhyggelig med at pointere, at hans rolle-gestalter er opdigtede figurer, ligesom hans film er rene fiktioner. Naturligvis er de skabt af hans erfaringer og følelser, men samtidig er de rene artefakter. Det påpeger han bl.a. i forbindelse med *Stardust Memories*, en film som blev modtaget med mistro og had af både publikum og kritik, men som han selv ser som et af sine bedste værker. Han tror, at den negative modtagelse af filmen bl.a. beror på, at tilskueren antog ham for at være instruktøren i filmen, da denne udtrykte sin hån og sin rædsel for publikum.

Nogle af de samme misforståelser kan komme til at ramme *Husbands and Wives*, ikke mindst med henblik på den betændte og massivt mediedækkede fejde mellem filmens to hovedrolleindehavere. En af konflikterne mellem filmens Judy og Gabe vedrører også hustruens ønske om at få flere børn, mens manden er mindre tilbøjelig på at øge familien yderligere.

Der optræder også en ung pige, en begavet elev (spillet af den begavede Juliette Lewis fra *Cape Fear*), som Gabe opvarter eller snarere opvartes af. Hende betror han sin roman, som hustruen endnu ikke har fået lov til at læse. Kærligheden mellem den er platonisk, men temperaturen hos en del af publikum kan sikkert blive forhøjet under nogle af deres scener. Ikke mindst under pigens fødselsdagsfest, hvor de begge har trukket sig tilbage til køkkenet og hun beder om et kys i fødselsdagsgave - et rigtigt et. Og det eksekveres til akkompagnement af gnitrende lyn og bragende torden, mens festen finder sted i den øvrige del af forældrenes hjem.

Mia Farrow (th.) i The Purple Rose of Cairo.

Dristigt formeksperiment

Men intet af dette kan ændre indtrykket af et dybt personligt og originalt værk. Dette psykodrama med den velafvejede blanding af alvor og komik er uden tvivl en af Allens fornemste og mest presserende film. *Husbands and Wives* er et udfordrende og ikke mindst formmæssigt dristigt eksperiment. Woody Allen har helt givet afkald på ydre skønhed og udsøgt komponerede billeder. *Husbands and Wives* ejer en overraskende råhed, som gør alle filmens konflikter og konfrontationer så meget desto mere smertelige og træffende.

Hele filmen er indspillet med håndholdt kamera og klipningen følger ingen af de konventionelle regler. Kameraet indfanger bare så mange af de medvirkende som det nu lykkes at få med. En stor del af dialogen havner derfor udenfor billedet. Handlingen drives fremad gennem gentagne såkaldte jump cuts, en slags 'fejlagtig' klipning, der i ryk forandrer personernes positioner i billedet. Tekniken er kongenial med historien. Allen benytter en opløst stil til at beskrive forhold i opløsning. Filmen kan beskrives som scener fra to ægteskab set gennem et temperament à la Godard.

Woody fortæller muntert om denne nye teknik eller mangel på teknik, som indebærer en helt ny frihed for ham og skuespillerne. Indspilningen gik også hurtigere end sædvanlig og holdt sig for en gangs skyld også indenfor budgettet. Filmen rummer også mageløse skuespillerpræstationer. Først og fremmest fra australske Judy Davis, der håndterer sin hyperneurotiske Sally med en forbløffende frenesi og hensynsløshed. Hun træder ind på scenen som om hun nårsomhelst skulle kunne citere Bette Davis' replik fra *All About Eve*: 'Fasten your seatbelts, it's going to be a bumpy night!'

Woody selv tror han vil fortsætte med at filme i samme ånd. Han planlægger at benytte en lignende teknik i den film skal skal begynde optagelserne til i begyndelsen af september. Det er en mordhistorie og Woody siger, at han længe har drømt om at lave en krimi. *Manhattan* var oprindelig en thriller, men på et relativt tidligt tidspunkt blev mordintrigen fjernet fra manuskriptet. Men siden den film er drømmen forblevet urealiseret, selvom lignende motiver sneg sig ind i *Små og store synder*. Men den nye film - der har adskillige preliminære arbejdstitler ('Manhattan Murder Mystery', 'The Couple Next Door' eller 'Dancing Shiva') og som har Alan Alda og Anjelica Huston på rollelisten med Diane Keaton som erstatning for Mia Farrow - skal være en rendyrket krimi med alle klassiske genreingredienser. Lige inden vi skiltes fra vort sidste møde, ringede Woody Allen og bestilte nogle film til kørsel, bl.a. Polanskis *Chinatown* og Fritz Langs *The Big Heat*. Formentlig som inspiration.

Woody Allen synes ikke at lade den tumultariske opstand omkring hans privatperson forstyrre arbejdet og hverdagsrutinerne. Dagene helliges location-jagt og interviews med skuespillere. Og mandag aften er han som sædvanligt på plads på Michael's Pub for med sin gruppe jazzamatører at spille gammeldags ragtime. Denne aften er lokalet helt usædvanligt ikke fuldt besat. Måske skyldes det vejret, for den rene tropiske regn vælter ned udenfor. Måske har mange troet, at Allen har tænkt sig at undgå offentligheden og indstille sin optræden.

For Allens nu sønderrevne privatliv har været hårdt udbyttet fra mange sider. Under republikanernes konvent fremhævedes hans navn som et advarende eksempel. For republikanerne, der forsøger at samle tropperne under slagord om familiens sammenhold og et moralsk Amerika, kom skandalen som på bestilling. Woody Allen har siden nomineringen af Adlei Stevenson i begyndelsen af 50erne støttet det demokratiske parti og dets kandidater og han har også offentligt stillet sig bag Bill Clinton.

Woody følger mig ud. I korridoren hænger et indrammet fotografi af Bergman og Fellini, to filmkunstnere der fremstår som mentorer og inspirationskilder for Allen. Nogle gange har påvirkningen haft skær af eklekticisme, noget som franske kritikere har kaldt Allens 'Zelig-syndrom'. Jeg spurgte ham om det.

'Der har jeg aldrig hørt... Men det er interessant. Det er måske noget om det... Han ler, da vi kommer hen til elevatoren. 'Og a propos det... Hils Ingmar!'.

Vi bringer her et uddrag af Stig Björkmans samtale med Woody Allen:

Husbands and Wives er på mange måder et vovet projekt. Jeg kan lige præcis lide den for dens ligefremhed. For dens direkthed og for dens rå og barske overflade. Hvordan opstod filmens stil? Hvornår besluttede De at lave filmen sådan som den er lavet?

Allen: Jeg har altid ment, at så megen tid bliver spildt – hengivelsen til filmens kønne udseende, til dens gratie, til dens præcision er til gengæld stor. Og så sagde jeg til mig selv – hvorfor ikke bare gå igang med at lave nogle film, hvor kun indholdet er vigtigt. Gribe kameraet, glemme alt om 'dolly', bare holde tingesten i hånden og få hvad man nu kan. Og bagefter lade være med at bekymre sig om at korrigere farver – lade være med at bekymre sig så meget om at mixe – ikke bekymre sig om alt det der med præcision – og i det hele taget bare se, hvad der sker. Når man har lyst til at klippe – så klip! Skidt med om der bliver et spring eller sådan noget. Bare gør som du vil – glem alt andet end filmens indhold. Og det gjorde jeg så.

Men tror De, at det er nødvendigt at befinde sig på dette trin i karrieren, som De selv har opnået efter mere end tyve spillefilm, for at være i stand til at arbejde således? For at 'turde' arbejde på den måde – at negligere alle de anerkendte 'regler' for filmproduktion? For at opnå sikkerheden for at denne måde er ikke blot mulig men også funktionel?

Allen: Ja, jeg mener, at man har brug for en vis portion fortrolighed. Den fortrolighed, der kommer med erfaring, gør en beredt til at lave mange ting, som man ikke ville have kunnet i tidligere film. Man har en tendens til at blive mere ligefrem, fordi man – som årene går – føler, at man har større kontrol over tingene.

Da jeg selv begyndte at lave film – og jeg ved, at det også gælder for en del andre – var det i hvert fald sådan, at jeg – som vi tidligere har talt om – gjorde meget for at beskytte mig selv på alle mulige måder. Og hen ad vejen går man hen og bliver mere vidende, får mere erfaring. Så dropper man alt det der, og kører frit og frejdigt på instinkterne og bekymrer sig ikke så meget om det pæne.

Da De før optagelserne diskuterede den nye stil med Deres fotograf, Carlo di Palma, hvordan var hans reaktioner da?

Allen: Han var interesseret, fordi han altid holder af, når der er noget spændende og provokerende i det fotografiske. Og han kunne lide ideen.

Var hans arbejde på nogen måde lettere i denne film? Brugte han for eksempel lige så megen tid som sædvanligt på at lyssætte scenerne? Eller var han mindre omhyggelig med lyssætningen?

Allen: Det var nemmere, for han belyste et større område på en gang. Og så sagde jeg til skuespillerne, at de skulle gå hvorhen, de ville. Gå ind i skyggerne, gå ind i lyset – bare spille scenen, som de selv følte, den skulle spilles. De behøvede ikke at gøre de samme ting i en anden optagelse – de kunne i det hele taget følge deres egne interesser. Og til kameramanden sagde jeg, at han skulle forsøge at få så meget som muligt med; hvis noget smuttede, skulle han blot gå tilbage og prøve at få det – og hvis det smuttede igen, så gå tilbage en gang til. Find selv ud af det. Vi lavede ingen prøver med kameraet. Vi gik ind, han greb kameraet, vi lavede scenen, og han gjorde, hvad han kunne.

Efter denne film begyndte jeg at spekulere over, om det overhovedet kan betale sig at lave film på den gamle, regelrette måde. For sådan her går det meget hurtigere, og alt det, der tæller er alligevel med i slutresultatet. Så jeg vil måske nok prøve at lave nogle flere film sådan her – det er hurtigt, billigt og effektivt.

Var selve optagelserne også hurtigere overstået i forhold til Deres tidligere film?

Allen: JA! – Hurtigere, ja. Og det er første gang i årevis – årtier – at jeg har holdt budgettet. Det var både billigere og hurtigere.

Var der meget, der skulle optages om på filmen?

Allen: Tre dage. Normalt plejer jeg at bruge uger på at optage om. Faktisk er jeg berømt for det – men denne gang brugte jeg altså kun tre dage.

Woody Allen og fotografen Carlo Di Palma (nummer to fra højre) er i gang med en scene i filmen Radio Days (1987).

En scene fra filmen Shadows and Fog (Woody Allen & Mia Farrow).

Hvordan fandt De på denne stil til filmen? På en måde går stil, tema og historie op i en højere enhed. *Husbands and Wives* handler om opbrud i forhold og opbrud i livet – så på en måde er stilen også...

Allen: ...komplementær til historien. Men jeg mener nu, at man kan sige det om mange historier. Denne stil ville fungere med mange andre historier også. Den forekommer ganske rigtigt helt perfekt for netop denne historie, men den ville også være perfekt for mange af mine tidligere film. Jeg kunne have lavet mange film på denne måde.

Hvilke af Deres film tænker De her på?

Allen: Jeg kunne have lavet *Shadows and Fog* sådan, hvis jeg havde ønsket. Jeg kunne have lavet *Alice* på samme måde. De fleste af dem. Helt tilbage. Fordi det, publikum får ud af filmene rent følelsesmæssigt og åndeligt, ligger i indholdet – personerne – filmens substans. Formen er kun en simpel, funktionel størrelse. Den kan skifte stil ligesom barok eller gotisk arkitektur. Det eneste vigtige er, at publikum er bevæget eller underholdt eller ledt ind på en tankerække eller noget. Og det kan man gøre sådan her.

Gav manuskriptet til *Husbands and Wives* mere plads til improvisation – eller fulgte skuespillerne den samme type manuskript, som De har skrevet til Deres tidligere film?

Allen: Der var et manuskript, som skuespillerne i det store hele fulgte.

Filmen har også karakter af at være en undersøgelse af personernes liv. Jeg formoder, at dette også var tilstede i manuskriptet?

Allen: Ja, jeg tænkte, at disse mennesker skulle leve deres liv – kameraet skulle så være der og gøre hvad det selv ville. Og når jeg havde brug for, at folk sagde, hvad de følte, så skulle de bare gå i gang med at tale om det. Jeg syntes ikke, at der var noget af det, jeg gerne ville, som ikke kunne lade sig gøre. Jeg behøvede ikke at gøre indrømmelser til formaliteter af nogen art.

Hvem opfatter De som den undersøgende part – er det intervieweren i filmen?

Allen: Det har jeg aldrig tænkt på. Kun på publikum. Det er en bekvem måde at lade personerne forklare sig selv.

Disse tilståelser eller fortroligheder, som personerne præsenterer, var de alle med i manuskriptet? Var der ingen af dem, der opstod som ideer hos skuespillerne?

Allen: Nej, hele filmen er skrevet. Jeg mener, skuespillerne lægger ord til her og der for at gøre dialogen mere talesprogsagtig; men det er også det hele – ellers er alt skrevet.

***Husbands and Wives* viser på mange måder en mere voldelig opfattelse af parforholdet end Deres tidligere film har givet udtryk for. Ikke mindst i spillestilen og i særdeleshed i Judy Davis' og Sydney Pollacks tilfælde.**

Allen: Ja, den er mere voldsom og eksplosiv.

En af de mere dramatiske scener i filmen er Sallys telefonsamtale med sin mand i operaelskerens hjem. Den er pinlig og forbløffende, tragisk og på samme tid ladet med sort humor – og iøvrigt tacklet med stor bravur af Judy Davis.

Allen: Bestemt – jeg kender den slags situationer, for jeg har været i dem selv... som en person, der ringer op med noget særligt på hjerte. Og Judy Davis er sandsynligvis den bedste filmskuespillerinde i verden idag.

Skuespilleren, der spiller hendes elsker, Liam Neeson, var mig et nyt bekendtskab.

Allen: Han er irsk skuespiller. Og han har været med i en del film – fx i en med Diane Keaton, *The Good Mother*. Han kombinerer maskulinitet og intelligens på en måde, som jeg kun sjældent finder hos amerikanske skuespillere. Han er en storslået skuespiller, og han er et 'rigtigt menneske'. Der er aldrig en antydning af bedrag i ham. Han er autentisk i hver en bevægelse, hvert et ord.

Hvorfor valgte De Sidney Pollack til rollen som ægtemanden?

Allen: Jeg tænkte på, hvem af de mænd, hvis udseende passer aldersmæssigt, der ville være god i rollen; og hans navn dukkede op, da vi diskuterede casting, Juliet Taylor og jeg.

Så kom han og besøgte mig og var mægtig flink. Han læste rollen, og jeg sagde til mig selv, Gud, jeg håber han kan finde ud af at læse den, for det ville være så pinligt, hvis han ikke var god til det, og jeg dermed var nødt til at lade være med at engagere ham... Men han var flink som få, og da han læste kunne jeg fra første færd se, at han var naturlig og god. Han var strålende!

Jeg har faktisk aldrig tænkt på det på den måde før, når jeg har set Dem spille i Deres egne film... Måske skyldes det den usynlige interviewer i filmen, men i hvert fald blev jeg mere opmærksom på Deres dobbeltrolle som skuespiller og instruktør i *Husbands and Wives* end jeg gjorde i Deres tidligere film. Kunne De fortælle noget om deres følelser i forbindelse med at instruere sig selv? Er der nogen problemer i den proces?

Allen: Næ, det er så let som ingenting. Det er et ikke-eksisterende fænomen. Jeg mener, jeg instruerer ikke mig selv. Jeg har jo skrevet ma-

nuskriptet, så jeg ved, hvad jeg vil have mig til at gøre, og så gør jeg da bare det. Jeg behøver aldrig at instruere mig selv.

Så er det altså en fornemmelse De har? De ved, hvornår De har brug for en ekstra optagelse, og De ved, hvornår Deres spillestil er rigtig?

Allen: Ja, det er en fornemmelse. Hvis det føles godt, så er det som regel også godt. Det er meget sjældent, at jeg tager fejl med de ting. Det er normalt den anden vej rundt – nogen gange føles det ikke godt, idet man laver det, men så viser det sig senere at være meget bedre, end man troede. Det sker faktisk.

Der er en scene mellem Dem og den unge pige, Rain, spillet af Juliette Lewis, hvor I spadserer i Central Park og diskuterer russiske forfattere. I taler om Tolstoy og Turgenev, og De giver en levende beskrivelse af Dostojevskij – kalder ham 'a full meal, with vitamins and wheat germs added'.

Nu og da kommer De tilbage til Dostojevskij i Deres film, og nogle af Deres film har en vis 'dostojevskijsk' romanagtig aura og kvalitet – fx *Husbands and Wives, Manhattan, Hannah and Her Sisters* eller *Crimes and Misdemeanors*. Disse film lader til at have et fælles element.

Allen: Tja, jeg mener, at blandt de film De nævner, der er *Manhattan* ikke helt i den samme kategori som de andre, fordi den er romantiseret. *Manhattan* har på en måde den ene fod plantet i nostalgien og det romantiske. Men *Crimes og Misdemeanors, Hannah* og denne film *(Husbands and Wives)* er mørkere – meget mørkere.

Jeg kan i det hele taget godt lide ideen om romanformen. Den provokerer mig. Jeg elsker at arbejde med romanstilen på lærredet. Jeg føler altid, at jeg skriver med film. Der noget ved romanens behandlingsform af stoffet, som jeg godt kan lide, og selvom jeg af og til glider væk fra den angrebsvinkel – som fx i *Alice* – så vender jeg altid tilbage til den. Jeg kan lide at se 'rigtige' mennesker, 'rigtige' situationer og livet folde sig ud.

Det man kan gøre i en roman, kan man også gøre i en film og vice versa. Rent fysisk er de to medier meget tæt knyttet sammen; det er noget andet med teatret, det er fuldkommen anderledes.

Når De skriver manuskript til film som *Husbands and Wives, Misdemeanors* eller *Hannah,* laver De da et generelt mønster til personerne, eller udvikler den enkeltes drama sig under vejs i forhold til udvekslingen med de øvrige personer?

Allen: Jeg kører meget på instinkt. Jeg tænker en stund over tingene, og så får jeg en overordnet ide om, hvor det kan udvikle sig hen. Jeg foretrækker at spekulere lidt, inden jeg går igang – bare sådan at jeg ikke får kastet mig fyr og flamme over noget, der kun holder ti sider. Når jeg fornemmer, at der er plads til en udvikling, laver jeg et første prøve-udkast. Så skriver jeg og ser hvor, det bærer hen – ofte har jeg ingen anelse om det på forhånd, så digter jeg bare undervejs. Når det endelig er færdigt, laver jeg nogle få korrektioner og giver det straks videre til min producer; han lægger budget og får produktionen startet.

I taxi-scenen med Dem selv og Juliette Lewis (den unge pige, Rain) kommenterer hun Gabes roman. Hun forlader sin tidligere åbenlyse og spontane tilfredshed med bogen og viser et mere kritisk syn på den. Mener De, at det er et almindeligt fænomen blandt kritikere og kunstdommere – eller måske ligefrem venner? At de først har et positivt udgangspunkt og så gradvis ændrer det.

Allen: Ja, folks følelser for tingene ændrer sig, og så er de ikke altid lige åbenhjertige overfor een. Det er da sket, at et menneske har elsket en af mine film, og så er vedkommende blevet konfronteret med andre, hvis meninger har været modsat, og dermed fået mistillid til sin egen bedømmelse – for siden selv at føle sig kritisk stemt.

I scenen i taxien har De valgt at koncentrere Dem om hende, og De bruger springende klip i stedet for mere konvensionel krydsklipning til den anden person – Dem selv. Blev dele af dialogen klippet bort på denne måde?

Allen: Ja, der blev klippet noget fra. Det var den sværeste scene at lave i hele filmen, fordi linsen fik os til at se hæslige ud, når vi begge skulle være med i samme indstilling. Den indstilling, der blev taget fra siden så bedre ud end den, der blev taget frontalt. Jeg så altså forfærdelig ud, min næste stak ud og... Linsen gjorde min næse deform. Så prøvede jeg at lave indstillinger med os hver for sig, jeg prøvede alt, men intet virkede. Til sidst tænkte jeg, at eftersom hun så sød nok ud, hvorfor så ikke lade kameraet hvile på hende – mig kunne man jo høre, så... – og nu virker det også mere interessant.

Ja, det synes jeg også. Sandelig. Måske fordi vi – som tilskuere – ser det fra Deres synsvinkel, vi oplever hende på samme måde, som den person, De spiller, gør det.

Allen: Juliette Lewis er en vidunderlig skuespillerinde.

Det er jeg enig i. Hvor gammel er hun? I *Cape Fear* skal hun forestille at være fjorten år, og i Deres film fejrer hun enogtyveårs fødselsdag.

Allen: Jeg tror hun er nitten eller tyve – noget i den retning. Hun er ung og meget talentfuld.

De bruger den teknik med de springende klip hele filmen igennem. Endda så vidt som kun at give et meget, meget kort glimt af skuespillerne, for dernæst at gå videre til den næste situation. I begyndelsen af filmen ser vi fx en kort scene med Mia Farrow i lejligheden. Indstillingen er måske et par sekunder for lang, for derpå går De videre til en samtale-scene, hvor hun har flyttet sig en lille, bitte smule fra udgangspositionen. Er dette lavet intentionelt for at skabe den samme følelse hele filmen igennem?

Allen: Ja, for at lave den mere forstyrrende – mere dissonant, som forskellen mellem Stravinsky og Prokofiev. Jeg ville have denne dissonans, fordi den indre, følelsesmæssige og mentale tilstand hos personerne har den samme dissonans. Jeg ønskede, at publikum skulle mærke den forrevne og nervøse fornemmelse. En urolig og neurotisk følelse.

Tror De, at dette ville have været muligt uden at have set og oplevet Godard og hans tidlige film?

Allen: Det kan man ikke vide. En filmskaber som Godard indførte så mange vidunderlige cinematografiske redskaber. Det er meget svært at sige, om det på et tidspunkt ville være kommet til mig selv – eller om han er een af de filmskabere, der bidraget til filmens vokabularium. Ofte gør man noget, og det er stimulerende og spændende, men det kommer i virkeligheden fra ens kulturelle arv indenfor film, litteratur eller filmsemiotik. Man kan ikke altid afgøre, hvor tingene stammer fra.

Jeg kan jo kun tale for mig selv, men nogen gange laver jeg et eller andet i en film, som overhovedet ikke kan relateres til noget, der tidligere er gjort. Og andre gange er det indenfor de traditioner for filmsproget, som andre filmfolk har givet os. Så jeg ved det egentlig ikke. Men jeg elsker Godards bidrag til filmkunsten meget højt.

Ja, det gør jeg også. Godard lavede film på sin egen måde og statuerede dermed ganske ufortrødent, at denne måde at lave film på ikke blot var mulig men også tilladt.

Allen: Sandt nok. Det er formodentlig ham, der først lod indholdet tælle mest i filmen – han gjorde, hvad han ville. Så jeg synes naturligvis, at han har givet filmmediet noget godt.

Men jeg synes nu, at *Husbands and Wives* i sandhed er enestående – den er Deres opfindelse.

Allen: Jeg håber, at man vil kunne lide den i Sverige. Jeg håber, at man vil forstå den. Jeg tror, den kommer til at gå fint i USA – i hvert fald i de større byer.

Det er jeg overbevist om, at den vil. Og jeg er sikker på, at Ingmar vil elske den.

Allen: Hmm, Ingmar er jo et godt publikum, han har et åbent sind og sætter pris på filmoplevelsen.

Da jeg så *Husbands and Wives*, var der faktisk en af hans film, jeg kom til at tænke på. Det eneste de to har til fælles er denne undersøgende attitude og 'angrebet' på publikum. Det er en af mine favorit Bergman-film – *From the Life of the Marionettes*.Den har også denne egenskab af at være en dybtgående undersøgelse af ukendte menneskers liv.

Allen: Ja, det er en meget interessant film. Det er et stykke tid siden, jeg så den – det var da den havde premiere i sin tid; her har den ikke gået så ofte. Det var jo ikke en økonomisk succes. Jeg burde se den igen... det er en dejlig film.

De nævnte de eventuelle muligheder for *Husbands and Wives* i publikumssammenhæng. Jeg mener bestemt, at de er gode. Fordi det ægteskabelige dilemma og de ægteskabelige problemer, de to par i filmen eksponerer og afslører, er problemer, der deles af mange mennesker i vore dage. Judy og Gabes og Sally og Jacks historier vil sandsynligvis blive genkendt af mange.

Allen: Ja, disse er almindelige. Jeg har ustandseligt observeret dem omkring mig.

Der er et andet lille, men morsomt, sammenfald mellem *Hannah and Her Sisters* og *Husbands and Wives*, og det er forbindelsen mellem Dianne Wiests og Carrie Fishers personer i forhold til deres fælles objekt for romantiseren: arkitekten, der spilles af Sam Waterston; og mellem Mia Farrows og Judy Davis' personer i forhold til redaktøren, spillet af Liam Neeson.

Allen: Ja, det opfatter jeg som en ikke helt usædvanlig handlemåde. En person falder for en af det modsatte køn og bringer vedkommende sammen med en nær ven. Jeg ved nu ikke, hvad personen forestille sig at kunne vinde ved det.

Det kunne være en prøveballon. *I Husbands and Wives* lader Judy på en måde Sally afprøve denne fyr Michael – er han nu også denne romantiske mulighed, som hun har gået og forestillet sig.

Allen: Eller måske ønsker hun dybest set selv at gå i lag med ham – men tør ikke. Gennem veninden forsøger hun så at opnå en eller anden tilfredsstillelse selv.

Tror De, at den hemmelighedsfulde måde som Gabe og Judy opfører sig overfor hinanden er typisk for mange ægteskaber? Jeg tænker på det med, at hun gemmer sine digte for ham, og han lader en anden kvinde læse sin roman.

Allen: Jeg tror, det sker. Der er private områder eller private tanker, der bærer en eller anden form for skyld, skam eller aggression, som man ikke føler, man kan dele med den person, der står en nærmest. Det er altid et problem – det bliver et problem – og det vokser.

Hvorfor ønskede De at visualiere dele af Gabes roman – lade egentlige scener fra den udspille sig? Hvorfor lod De ham ikke bare læse disse sekvenser højt?

Allen: Jeg ønskede, at publikum skulle forstå hans betragtninger vedrørende visse aspekter af relationerne mellem mænd og kvinder. Og jeg mente, at dette måtte være måden at gøre det på, snarere end bare at lade ham læse. Det bliver også mere interessant for publikum – en slags lille, underholdende mellemspil, sådan bare for at forklare bestemte følelser, som Gabe har i forbindelse menneskelige relationer.

Havde De diskuteret den nye teknik og stil med Deres klipper, Susan Morse, inden De begyndte selve klippearbejdet?

Allen: Ja, jeg føjede det ind i manuskriptet. Jeg forklarede i beskrivelsen, at der bare skulle klippes der, hvor vi havde lyst til det; og at der ikke skulle tages hensyn til spring og den slags.

Og fandt hun det så spændende og morsomt at arbejde på denne uortodokse måde?

Allen: Ja, hun elskede det. Vi havde det begge smadder skægt. Alle – både med fysisk og teknisk udgangspunkt – havde det meget sjovere under indspilningen af denne her film end nogen anden. Skuespillerne var helt vilde med den.

Husbands and Wives er en film, der gør mig som filmskaber lidt misundelig. Mens jeg så den, tænkte jeg hele tiden: 'hvorfor har jeg dog ikke fundet på det selv?'

Allen: Jah, det virker altså bare på den måde. Man behøver ikke at bekymre sig om noget. Det er billigere, hurtigere og i det hele taget sjovere. Man har enorm frihed på alle områder. Og så er det underholdende at se på.

De er igang med forberedelserne til den næste film, som skal være en mord-gåde...

Allen: Ja, det er sådan lidt for sjov. En ferie. Jeg har længe haft ideen til en krimi – faktisk var Manhattan oprindelig en, men i forbindelse med gennemskrivningerne af manuskriptet forlod vi efterhånden dette element.

Jeg holder meget af den slags historier og de dertil hørende genrekonventioner. Men dette bliver første gang, jeg prøver det i en hel historie.

Nu vi taler om *Manhattan* – jeg har læst, at De var meget usikker, meget utilfreds, med filmen...

Allen: ...da jeg havde gjort den færdig? Ja, jeg er aldrig tilfreds med mine film, når de er gjort færdige. Næsten aldrig. Og i forbindelse med *Manhattan* havde jeg ikke lyst til at lade den få premiere. Jeg tænkte på at bede United Artists om ikke at udsende den. Jeg ville tilbyde dem at lave en ny film gratis, hvis de bare ville smide *Manhattan* væk.

Hvorfor var De så utilfreds med filmen?

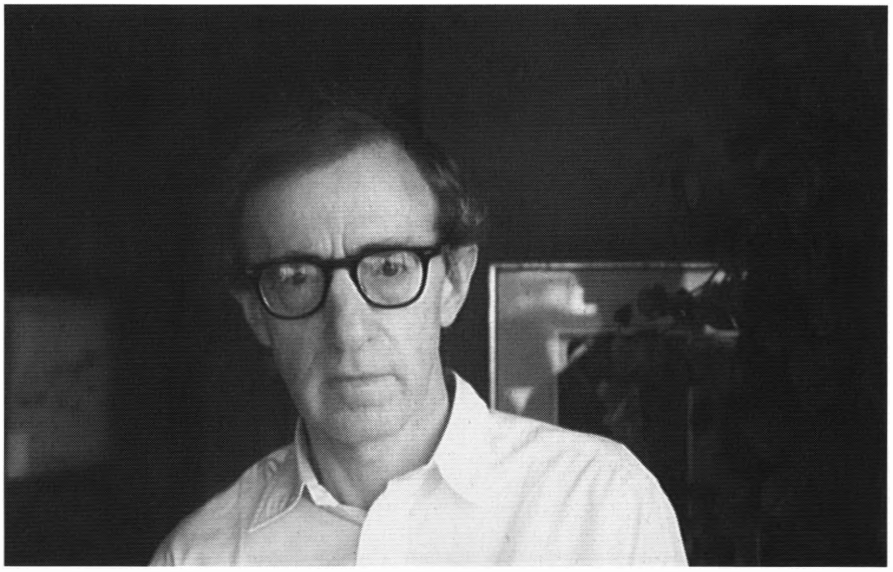
Allen: Det ved jeg ikke. Jeg havde arbejdet længe på den – men var simpelt hen ikke glad for den. Det er sket for mig på en række film.

Er De aldrig tilfreds med den film, De netop har færdiggjort. Har De aldrig fornemmelsen 'nu er den lige i øjet!'?

Allen: Kun på *Purple Rose of Cairo*. Det er det tætteste, jeg er kommet på egentlig tilfredshed. Efter den tænkte jeg: 'ja, denne gang er det blevet helt, som jeg ville have det'.

Hvad så nu med *Husbands and Wives*?

Allen: *Husbands and Wives* var en af de mere tilfredsstillende film at lave. Men der er stadig forskellige ting, som jeg måske ville have skrevet anderledes, hvis jeg kunne gå tilbage og ændre på forløbet. Det kan jeg jo bare ikke. Men fundamentalt set er den blandt de mest tilfredsstillende film.



Til venstre: Woody Allen fotograferet i sit hjem i New York (1992).
Nederst: En scene fra The Purple Rose of Cairo.

For tiden er De i færd med at finde locations til den næste film. Hvordan griber De den opgave an? Går De alene ud i New York og spejder efter mulige optage-steder, eller har De følgeskab af nogle af filmholdets medlemmer?

Allen: Ja, jeg følges med filmens 'art director'. Og siden, når jeg har fundet nogle steder, jeg synes om, tager jeg Carlo de Palma med ud og kigge på dem. For det meste er han enig med mig, men nogen gange siger han: 'Åh, jeg tror ikke, jeg kunne få meget ud af det her – lad os finde et andet sted.'

Får De inspiration fra steder, som De kender i forvejen, når De sætter Dem til at skrive? Eller skriver De først og tænker på locations bagefter?

Allen: Først skriver jeg – og jeg spekulerer aldrig over hvad, jeg skriver – Jeg kan fx skrive: 'personerne går ind i en forlystelsespark…' – så drøner jeg rundt i byen og finder måske et museum, der tiltaler mig – og så ændrer jeg bare teksten, så sceneriet kommer til at foregå i et museum i stedet for en forlystelsespark. Sådan er det hele vejen igennem.

Har det nogensinde været omvendt? Sådan at De oplever et bestemt sted og derefter får lyst til at lave nogle bestemte scener til en film på netop det sted.

Allen: Ork ja, det sker også. Jeg kan måske besøge en smuk kirke – eller noget i den retning – og så indarbejder jeg stedet i det, jeg skriver på.

I *Manhattan* siger personen, Isaac, at han ikke kan fungere andre steder end i New York; mange påstår, at det gælder for Dem selv også. Er der en sandhed i den påstand – eller er det ren myte?

Allen: Tja, det er delvis sandt. Det afhænger selvfølgelig af hvilket andet sted, det drejer sig om – og hvor længe jeg i så fald skulle være der. Storbyer som Paris, London eller Stockholm har jeg ikke noget imod at være i et stykke tid, men jeg foretrækker alligevel New York.

Kunne De tænke Dem at lave film andre steder i verden?

Allen: Jeg kunne måske godt finde på at lave en enkelt i Europa – hvis eller historien passede til det.

Oversættelse: Maren Pust

The Player - et vittigt manipulerende mesterværk

Robert Altmans film er en gennemført indforstået samtale med et medievant publikum

af Anne Jerslev

Robert Altmans *mesterværk The Player* handler om filmindustrien, nærmere bestemt om Hollywood, og om jagten på de historier, der kan score kasse. Den handler om kynisme og menneskeforagt, om at finde de letteste løsninger på det ene påtrængende problem, blockbusters (hvilket i denne film kan formuleres i et five letter word, nemlig 'stars'), om idealer der forlængst er placeret der, hvor peberet gror, om det nye som en kvalitet i sig selv, uanset hvad - og om magt. Magt til at kassere, mennesker og manuskripter, og magt til at kassere den, der kasserer. Således bliver *The Player* naturligvis også en allegori over såvel et moderne industrielt organisationssystem som bredere en kultur, hvor det gælder om ikke blot at hoppe på vognen men også om hele tiden at fodre den med brændstof.

Magten er allestedsnærværende og anonym i filmens Hollywood; dens lakajer skiftes ud lige så hurtigt som publikumsfiaskoerne produceres. Derfor er det også svært at overskue de lokaliteter, vi befinder os i. Kontorerne - og forkontorerne - er forbløffende ens; det er ikke til at se, om vi er på vej ind i hovedpersonen, Griffin Mills kontor eller i hans chefs, Levisons. Pointen er, at chefer er lige så udskiftelige som elskerinder. Det rumler hele tiden med rygter om, at Mill skal afsættes; en overgang ser det ud, som om han er distanceret, men i en af filmens sidste scener viser det sig, at han scorede gevinsten for sit høje spil, chefstolen og retten til, i hvert fald en overgang, at lave ingenting og at dyrke det familieliv, som filmen fremstiller i sin hult idylliske 'happy' ending. Den paranoia, som Griffin Mill lider af, og som har sin konkrete årsag i trusselbrevene, men som kameraet også påtager sig igennem sine mange og umotiverede zooms ud gennem persiennenedrullede vinduer, kan da også bredere forstås som et mentalt svar på en moderne kulturs byrder.

I en vis forstand er *The Player* en film om et klassisk Hollywoodtema, nemlig om filmindustrien og dens moralske råddenskab, med en klar morale. Det kan godt være, at forbryderen slap fri. Griffin Mill købte sig fred for sin skygge, eller sin plageånd, der vidste det hele. Og fik han stokroser og en gravid kone, der oven i købet er kunstner, solgte han ikke desto mindre sin sjæl - eller det der var tilbage af den.

Men *The Player* er samtidig en udsøgt raffineret film om film og virkelighed.

Film og virkelighed

'Det er ikke det mindst charmerende ved Amerika, at hele landet selv udenfor biografsalene er cinematografisk. Man kører igennem ørkenen som i en western og igennem storbyerne som på en skærm af tegn og vedtagne udtryk', skriver Jean Baudrillard i sin lille bog om Amerika. Sætningen kunne stå skrevet i neon henover billederne af ørkenlandskabet med de pittoreske vindmøller og den manende slange, som Griffin Mill og June kører igennem ud til det eksklusive hotel med candle light dinners og mudderbad for to, hvor de skal tilbringe weekenden. Den tilsyneladende naive og oplevelseslystne June spørger da også henrevet, om sådan nogle steder virkelig eksisterer. 'Only in the movies' replicerer Griffin, hvorefter der klippes til et laguneblåt billede af to nøgne menneskekroppe, der kryber i vandet og slynger sig om hinanden. Og vandet i den pyt, hvor den myrdede forfatter David Kehanes ødelagte krop er faldet sammen, er ikke farvet rødt af forfatterens blod men af lyset fra et neonskilt.

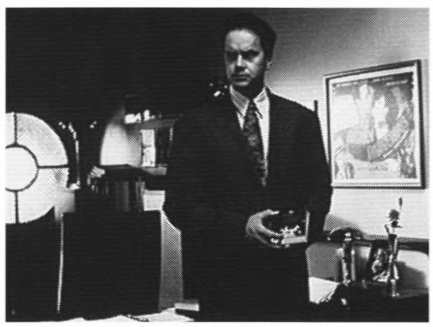
Alt kan fremstilles på film. Et hav kan være rødt eller blåt, og billedrammen og mise-en-scène kan alt efter forgodtbefindende klæbe et uendeligt antal metaforer på filmvirkeligheden, gøre den bristefærdig med betydning. Det er næsten 'all in the eye of the beholder'. Og som Altman siger i et interview om scenen i mudderpølen (i Film Comment, maj-juni, 1992): 'Oh, that scene, there were a *sea* of metaphors in there, you can just take your pick'.

Men hvor den amerikanske virkelighed tilsyneladende aldrig har eksisteret for turisten og simulakrumtænkeren Baudrillard, hvor todimensionale figurer og andre simulationer er det eneste, der er, dér er forholdet mellem film og virkelighed i Robert Altmans film både et moralsk og et ideologisk spørgsmål, der bestandigt trænger sig på. Da Griffin Mill hos Pasadenapolitiet mener at kunne gøre sig klog på opklaringsarbejde, fordi han har lavet en film om en detektiv, spørger Whoopie Goldbergs sergent Avery uskyldigt ironisk, om den havde en sort kvinde som detektiv. Naturligvis ikke, dette er Hollywood. Det har til gengæld *The Player*, og på denne måde punkterer filmen den glamour, som den samtidig kommer til at skylde en del af

sin succes. Den entusiastiske forfatter, der vil sælge en ganske uprætentiøs historie med en unhappy ending til Griffin forsvarer sin kulørt depressive realisme med, at 'that's the reality. The innocent die'. Men i slutningen, hvor filmen Habeas Corpus er blevet sat i værk, har piben fået en anden lyd. Nu er realiteternes verden ikke mere et spørgsmål om, hvad der er på lærredet eller at være tro mod virkeligheden, men om publikums kontant følbare behags- eller mishagsytringer. 'That's the reality', lyder det hult.

At mediernes virkelighed har invaderet alle hjørner i hverdagslivet og dets drømme, gør *The Player* gang på gang klart, som når en ven ved den myrdede forfatters begravelse sætter punktum for sin patetiske tale til den døde med 'Fade out'. Men først og fremmest leger den konstant med sin egen filmvirkelighed med et facetteret system af film i filmen, f.eks. med sin brug af et stort opbud af amerikanske filmstjerner som sig selv og med sine mange intertekstuelle referencer. Når Andie Mc Dowell, f.eks., ses i samtale med den ivrige forfatter og hans producent, optræder hun under eget navn, og hun adspørges, om hun er glad for at bo hvor hun bor! Jo, jo, det dannede publikum fornøjer sig, for det kender *Green Card*. Og er man virkeligt med, kan man også nikke genkendende til en af de mange tåbelige historier, som Griffin Mill ustandseligt præsenteres for: Om en senator, en 'bad guy' som kommer ud for et attentat. Det ligner unægteligt stikord til Tim Robbins egen instruktørdebut *Bob Roberts*.

Det er på ingen måde nogen ny og original sandhed Altman her sætter i scene. Enhver skoleelev bliver undervist i at forholde sig kritisk til mediernes indflydelse og at benævne mediebegivenheder som den simulerede TV-nyhedsreportage fra gallaaftenen omkring donationen af gamle film til The Los Angeles County Museum som pseudobegivenheder. Det spændende er derimod, at Altman hæmningsløst manipulerende gør det medievante publikum opmærksom på, at det har det medieindhold, det selv ønsker; at det selv er medproducent af det, som det så på den anden side forholder sig kritisk fordømmende til. Det egentligt interessante ved *The Player* er, at det er en film om publikum, om os der sidder og ser på filmen *The Player*. Og det virkeligt geniale ved *The Player* er, at den fuldstændigt bevidst tilsyneladende henvender sig til dét adspredt betragtende nutidige publikum af zappere, der går i biografen for at gå ud, ikke for hverken at gå ud for at se en film eller for at gå i biografen, og som derfor skal have lidt af hvert til at ophidse sanseorganerne med -*samtidig* med at Robert Altman skaber en umådeligt tæt film, der både kræver et koncentreret blik og en opmærksom tilskuer.



Filmtilskueren i ilden

Griffin Mill giver selv opskriften på, hvordan en vellykket (dvs. publikumsvenlig) film skal se ud: den skal indeholde 'suspense, laughter, love, hope, sex, nudity, violence, happy endings'. *The Player* har det hele. Den gir publikum hvad det vil have, men samtidig har den den frækhed at rette spotlightet mod det selvsamme publikum, på en gang at tilfredsstille dets voyeuristiske lyst og at nedbryde den.

Den gamle mesters værk er en gennemført indforstået samtale med et medievant publikum, der elsker 'happy endings', som det ikke desto mindre ikke selv tror på. Filmen er sig bevidst, at alting allerede er sagt, og at dagens biografpublikum er i stand til lynhurtigt at genkende et plot for derefter lettet og tankeløst at hægte sig af. Så derfor leger filmen hæmningsløst med de fastlagte skemaer, som den selv til fulde behersker.

The Player handler om, hvordan vi ser: Hvad vi ser, og hvad vi ikke ser, og hvad vi slutter os til og tror, vi ser. Den gør hele tiden opmærksom på, hvordan den manipulerer med os, hvordan den steger os i vores eget fedt. Den tvinger sit publikum til at indtage den nyfigne position, som den samtidig problematiserer igennem sit overopbud af stjerner: Efter filmen konstaterer man på den omfangsrige creditliste, at den og den stjerne opdagede man til sin ærgrelse slet ikke; således bliver biografpublikummet hverken værre eller bedre end den nysgerrige flok, der står udenfor indgangen til festen for bevarelsen af gamle film. Griffin Mill bliver en anden repræsentant for publikum i filmen. Han er voyeuren uden for Junes vindue, og han er den drevne manuskriptlæser, der kan fange et plot, før en forfatter in spe har sat det i scene for ham. Så det er ikke noget særligt flatterende billede Altman giver af et nutidigt publikum.

The Player giver kun på skrømt publikum, hvad det vil have. Eller man kunne sige: Den giver det altid mere, end det tror, det får. Den påtvinger os alle genrefilmenes sproglige regler, alt det vi kender, og så siger den samtidig, at trangen til sammenhæng og entydighed, til at berolige sig i overbevisningen om hvad der er sort, og hvad der er hvidt (en farvekombination der hele tiden dukker op i filmen), dét er publikums egen lyst - og eget ansvar. Da den anonyme trusselbrevsskriver har sat Mill stævne på en restaurant, ser vi på et tidspunkt en velkendt figur, der dog først senere skal få identitet som betjenten, der er ansat ved Pasadenapolitiet. Derefter klippes til et billede af Hitchcock på væggen, og umiddelbart efter følger sekvensen, hvor Mill opdager en slange fra den ukendte postkortskriver i sin bil. Suspense konstrueres her på én gang som tegn og etableres som følelse. Og som publikum bliver vi fanget i at skabe en bestemt mening: Detektiv, Hitchcock, slange - altså må detektiven være den, der har anbragt slangen i Griffins bil. Men hvem siger det? Vi får suspensens thrill, men vi tildeles ikke den fulde tilfredshed ved at blive bekræftet i, at vi har forstået, hvad der foregår. Sådan er det overalt i *The Player*. Den er en verden af tegn, og den er levende filmkunst.

Der er andre populære film i tiden, som i glimt viser en befriende selvbevidsthed og selvironi, *Dødbringende våben 3*, f.eks. Men det er imponerende, at Robert Altman fuldstændig gennemført kan gøre selvbevidstheden til æstetisk og narrativt konstruktionsprincip, og at den på én gang kan henvende sig til et mainstream-publikum og have det som sin films egentlige indhold.

The Player (....). USA 1991. I: Robert Altman. Screenplay: Michael Tolkin. Klip: Geraldine Peroni. Musik: Thomas Newman. Medv.: Tim Robbins, Greta Scacchi, Whoopi Goldberg, Peter Gallagher.

Gud & Djævel

Fænomenet Clint Eastwood: Stjerne, instruktør, myte – fra The Man With No Name til selvopgør i De nådesløse

af
Kaare Schmidt

'I ain't like that anymore', fortæller William Munny til alle, der gider høre på ham. Og det er alle, der husker ham som 'thief and murderer, a man of notoriously vivious and intemperate disposition'. Og det er alle.

Når man har hørt på det nogle gange gennem *De nådesløse,* kan man godt forledes til at tro, at Munny ikke snakker om Munny, filmens hovedperson, men om Eastwood, filmens stjerne og instruktør.

Clint Eastwood har i over 25 år været en af verdens populæreste stjerner. Han er nok den eneste rendyrkede actionstjerne, der også er blevet anerkendt som auteur. Ikke mindst i kraft af *De nådesløse,* der er blevet hyldet som ikke alene de seneste mange års bedste western, men også som en for enhver betragtning stor film.

Eneren

Individualisten var engang sin egen lykkes smed. Blandt de frie fugles bestand af lykkejægere var westernhelten den mest udholdende. Han havde det åbne lands frie muligheder, men måtte bide i græsset ligesom sin kollega, kolonieventyreren, da civilisationen bragte ordnede forhold. Som til gengæld bragte nyt kaos med de faste værdiers opløsning i modernitetens storbyjungle, helvedes forgård, hvor en mere beskidt helt måtte slås både med bureaukratiets lænker og slumkvarterets slam.

Her er individualisten den, der ikke bøjer sig for opinionen og flertallet, de overordnede og magten. Han er den, der tør sige sin mening uden hensyn til karrieren, og overhovedet har en personlig mening. Han er den, der går imod demokratiets flertal og magthierakier, og som kan blive til fascismens 'stærke mand'. Men som også er forudsætningen for demokratiet, der kun giver mening, når enhver må, kan og vil forme sin personlige opfattelse, d.v.s. er en ener.

'I'm just af feller now – no different from the rest', siger Munny. Og mener dermed, at han ikke længere er den gamle Eastwood, som skød på alt, hvad der rørte sig, 'my wife cured me of that'. Har Eastwood pakket sydfrugterne, er han gået i hi, blevet et anonymt medlem af massen? Skurkene huserer stadig, og Munny finder sin gamle skyder frem og bruger den ligesom han og hans forgængere tidligere gjorde.

Eastwood har i sine roller zappet mellem Den Onde selv og Jesu genkomst på jord uden rigtig at kunne bestemme sig for det ene eller det andet. Måske har netop det skabt det grandiose i hans figur, den mytiske bigger-than-life aura, som har løftet ham over jævne præstationer i utallige middelmådige film. Dén uhæmmede elefantiasis, som er kunstens inderste nerve, den selvovervurdering, som det kræver at stå frem og forvente, at alle dem derude i mørket ikke alene interesserer sig for den mindste trækning i mundvigen, men også finder den genial, hævet over det dennesidige.

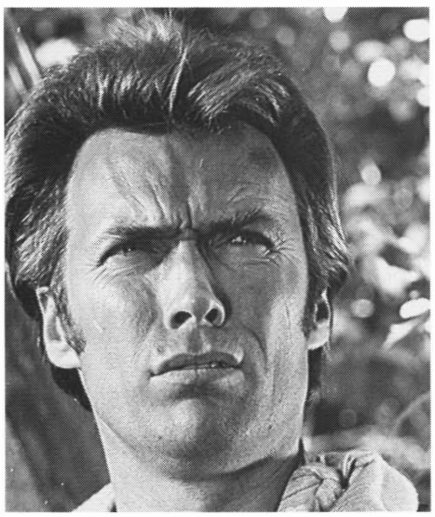
Det, der gør en stjerne.

Stjernen

Eastwood har i den grad placeret sig blandt firmamentets få guddommelige stjerner, at man bliver helt benovet, når han en gang imellem har forlenet sin figur med almindelige menneskelige træk i et genkendeligt hverdagsmiljø. Da han i sin første film som instruktør, *Mørkets melodi* (71), helt uanfægtet gik rundt i hverdagstøj i et normalt udseende San Francisco, var det som om Han trådte ned blandt os andre dødelige. Da chokket havde lagt sig, fik han os næsten til at tro på, at han selv var dødelig. Hvilket dog kun var en gimmick i gyseren, hvor han i rollen som populær radiovært blev jagtet af en vanvittig beundrer, der prøvede at slå ham ihjel, fordi hun ikke kunne få ham for sig selv.

Start- og slutbilledet i De nådesløse.

Det var ikke blot skuespilleren, der prøvede instruktørrollen, sådan som mange har gjort det (i reglen kun en enkelt gang). Der var tale om selviscenesættelse, ikke så meget af skuespilleren som af stjernen. Eastwood er den eneste spændingsstjerne, det er lykkedes at gøre de store komikere kunsten efter – fra stumfilmens til Jerry Lewis og Woody Allen: At skabe en fast figur og sikre sig magten over den gennem produktion og instruktion.



Siden sin genkomst på den amerikanske scene efter spaghettifilmene, der gjorde ham til stjerne, har hans eget produktionsselskab, Malpaso, stået for hans film, og han har selv i de forløbne 25 år – 1967-92 – instrueret 14 af 33 roller (samt yderligere to film, hvor han ikke medvirkede foran kameraet). Som instruktør er han en rimeligt kompetent håndværker, snydt ud af næsen på det gamle produktionssystem fra studiestrukturens storhedstid indtil 50erne, hvor instruktører og stjerner ligesom alle andre var fastansatte og gjorde, hvad der blev sagt. Skønt han har den fordel, at han som producent selv kan sige, hvad han skal gøre som instruktør, hæver han sig ikke som de store gamle – eller nye – til det originale og visionære. Han skruer tingene sammen, somme tider godt, andre gange mindre godt.

Men det samme kunne siges om komikerne. Deres films storhed lå sjældent i filmene i sig selv, deres historier, visuelle stil m.v. Den lå i deres stjeneudfoldelser som det væsentlige og egentlige, figuren. Over instruktøren Eastwood står producenten Eastwood, og over ham står stjernen Eastwood. Makkerskabet sikrer selviscenesættelsen, og det er den, det drejer sig om.

Den guddommelige stjerne er et specielt filmisk fænomen, der overskrider fiktionens almindelige grænser og skaber sin egen fiktion som et faktisk eksisterende fænomen, der træder ind som sig selv i vidt forskellige roller. F.eks. kan en roman ikke have en figur, der er sig selv uden for romanens fiktive karakter og dermed kan dukke op i en anden roman som en anden fiktiv karakter (tanken er for absurd til at tænke).

Stjernen er 'berømtheden, der er berømt for at være berømt', skriver Daniel Boorstin i sin bog Den Syntetiske Verden (The Image) som eksempel på, hvordan den moderne tid bl.a. i kraft af massemedierne har vendt op og ned på den gode gamle orden i tingene fra dengang, hvor berømmelse var noget, man havde gjort sig fortjent til, f.eks. ved at overvinde fjenden, opfinde hjulet eller skrive en bog. Stjernen eksisterer rent teknisk kun i kraft af den syntetiske celluloid og dennes masseproduktion: Der er ikke en enestående original bagved, et menneske, som er identisk med stjernens image. Der er kun – the image. Som i sidste ende kun eksisterer i vores fantasi. I modsætning til Boorstin kan man mene, at det er tegn på tankens og fantasiens frihed: Tanker mødes, og sød musik opstår.

Stjernen er ikke en karakterskuespiller, der illuderer en rolle, men er selv en rolle, som eksisterer over den enkelte historie og gør filmen til en speciel film. En Clint Eastwood-film er ikke en film lavet af Clint Eastwood, men en film med Clint Eastwood. Filmen kan være god eller dårlig, men Clinten er hævet over den slags smålige hensyn. Den store stjerne er som de gamle guder en figur, der står for noget eviggyldigt – i hvert fald for en tid.

Spaghetti

Efter nogle småroller i film og TV-serier siden debuten i 1955 landede Eastwood i den næststørste rolle i en af tidens mange westernserier, *Rawhide* (59-66). Den førte videre til noget så utænkeligt i samtiden som et tilbud om at medvirke i en europæisk western. Det blev til tre, da den første slog an og førte til en bølge af spaghettiwesterns. Deres ultravoldelige tegneseriestil og moralløse univers blev importeret til den amerikanske western sammen med Eastwood fra og med *Klyng dem op!* (68), instrueret af Ted Post, som havde arbejdet på *Rawhide*. Samme år spillede han hovedrollen i *Coogans bluff*, der indledte den bølge af politifilm, som afløste westernen som spændingsfilmens hovedgenre i 70erne og 80erne med Eastwoods Dirty Harry som rød tråd.

Tre instruktører har haft væsentlig indflydelse på udformningen af Eastwoods figur, Sergio Leone, Don Siegel og Eastwood selv. Til Leones Dollar-trilogi *En nævefuld dollars*

(64), *Hævn for dollars* (65) og *Den gode, den onde og den grusomme* (66) var han selv med til at forme den metafilmiske The Man With No Name, som drev essensen af alle tidligere westernfigurer, helte som skurke, helt ud i tovene. Den første var kalkeret over Kurosawas *Yojimbo* (61) og udnyttede spansk ørkenlandskab til et mexikansk miljø, der ud fra amerikansk westertradition huser ubegrænset ondskab og livsforagt, ligesom i *Syv mænd sejrer* (60), John Sturges' westernudgave af Kurosawas *De syv samuraier* (54). Eastwood klædte sig i mexikansk stil, inklusive den fladpuldede hat, som har fulgt ham lige siden. Og han skar hovedparten af sine linier ud af manuskriptet. Fåmæltheden har også fulgt ham lige siden.

Spaghettifilmene var sammen med James Bond-filmene europæisk populærfilms supersucceser i 60erne, og de lignede hinanden i den vilde overdrivelse, der gjorde vold til løjer og langkål. Stilistisk begrænsede ligheden sig dog til fortekster, hvor blodet flød ned over næsten abstrakte motiver. Bond var fortalt almindeligt lige ud ad landevejen punkt for punkt efter modellen fra dramaturgi for begyndere.

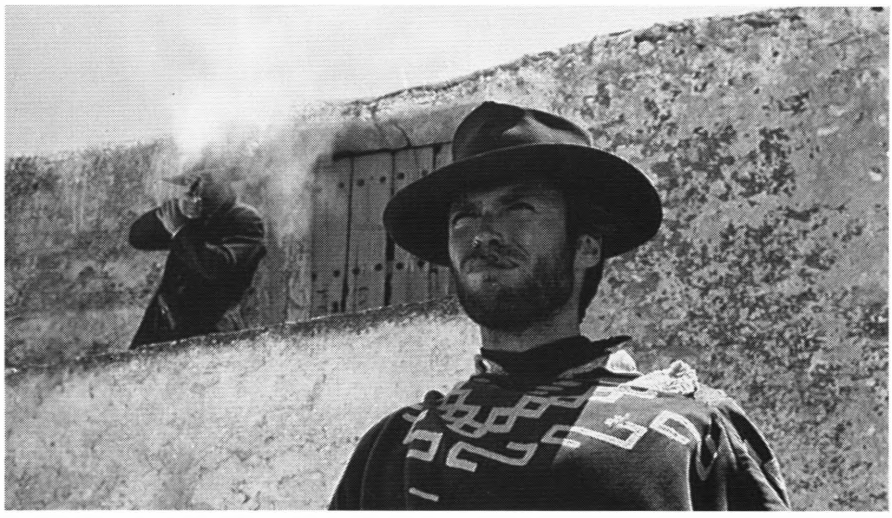
Spaghettifilmene rendyrkede det rå og primitive i en ekspressiv stil med ekstreme vinkler og billedbeskæringer (bl.a. ultranære), hidsig klipning afvekslende med den langstrakte fastholdelse af et moment, hvor modstanderne ser hinanden an – og ser hinanden an og ser hinanden an til det næsten ikke er til at bære. Og så med Ennio Morricones blanding af elguitar og gregoriansk kirkemusik.

Desuden var motiveringen af personerne, som var alfa og omega i de amerikanske films moralske univers, skåret væk. De dukkede op ud af intetheden og forsvandt ud i den igen, evt. med et trækors over hovedet, og de havde højst ét motiv for deres handlinger, grådighed. Den var stort set det eneste menneskelige træk og var så universel, at den ikke skilte den ene person fra den anden. Skurken var ikke bare en skurk, men frådende sadist, og helten var blot en mindre frådende skurk, den køligt professionelle, den grusomme.

Her stod så Eastwood, ligesom Bond uovervindelig, men ellers den elegante gentlemanagents modsætning. Høj, benet og sej med den tynde cigarillo mellem de smalle læber, der ligesom de sammenknebne øjne, skjult af både hatteskygge og øjenbryn, udstrålede arrogant ro og hånlig foragt i det markerede ansigt med ugegamle skægstubbe.

Westernfiguren

I fysisk fremtoning lå Eastwood i forlængelse af Gary Cooper, samme skikkelse og også samme fåmælthed. Cooper var the good guy, en rigtig



Hævn for dollars. Nederst t.v. Cooper i Sheriffen, t.h. Wayne og Cliff i Red River.

helt. Han var ærkeamerikaneren fra det sunde bondeland, uspoleret og naiv i al sin godhed, som fåmæltheden var udtryk for. Godheden var så enkel og ukompliceret, at ord ikke rigtig var dækkende, så han kunne ikke finde ord. Derimod havde han en sund mistillid til ord, for de kunne pakke alting ind og fordreje det. Ord var det overfladiske og forløjede bymenneskes, svindlernes og skurkenes våben. Westernfilmens tavse rytter var bondelandets helt.

Eastwood moderniserede Cooper. Tavsheden viste samme indre ro, men i en sammensat verden, hvor selv den simpleste spaghettiwestern ikke troede på godt og ondt, men kun på vindere og tabere. Og Eastwood var et opgør med den moral. Cooper stod for.

Eastwoods første western som instruktør, *En fremmed uden navn* (73), er en metafilmisk kommentar til Fred Zinnemanns klassiske 'overwestern' *Sheriffen* (52), hvor Cooper spiller sit eget image og prøver at appellere til godheden hos de folk, han i sin godhed tidligere har hjulpet. Da han ikke får borgernes hjælp til kampen mod skurkene, burde han efter sin egen professionelle vurdering have tabt kampen – hvorfor ellers søge hjælp? I Eastwoods film får vi i flashbacks at vide, at sheriffen tabte, mens borgerne så på og lod stå til. The Man With No Name kommer så som den dårlige samvittighed og lader by og skurke udslette hinanden som straf. Han er en gammeltestamentlig hævner, godt og ondt samlet i professionel foragt for alle amatørerne.

Forbilledet er John Wayne, westernhelten over alle, som Eastwood da også afløste som stjerne, og hvis figur han på flere måder videreførte. Især Howard Hawks' Wayne. Det ses allerede i *Rawhide,* selv om Eastwood ikke havde så meget med det at gøre. Serien var kalkeret over Hawks' *Red River* (48), og Eastwood

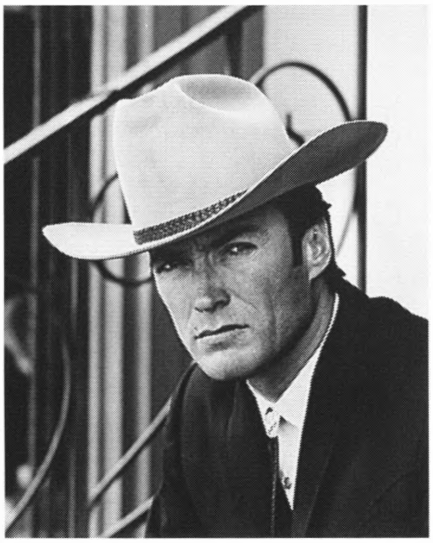
spillede Montgomery Clifts rolle som den unge cowboy, der under kvægtransporterne prøver at leve op til faderfiguren, som var Wayne i filmen. Wayne var nøjagtig den antihelt, usympatisk, rå, selvsikker og fuld af foragt for alt uprofessionelt, som Eastwood opbyggede og direkte efterlignede i manerer. Det bitre foragtende drag om munden, som Eastwood tilføjede det hånlige, de snerrende bemærkninger, hvor Waynes 'That'll be the day' blev til Eastwoods 'Make my day' og hele skyd-først-og-spørg-bagefter holdningen som udtryk for grænseløs selvsikkerhed. Professionalisme.

Wayne havde da også sat Cooper på plads før Eastwood og med Hawks' hjælp i *Rio Bravo* (59), som blot tog fat i sheriffen selv: Var han

så professionel, som han burde være, så klarede han også ærterne uden borgernes hjælp, endda for at beskytte de stakkels amatører. Det er vel det, man har en sherif for, og det er vel det, en western drejer sig om.

Politifiguren

Bortset fra hvad man tematisk kan lægge i spaghetti- og Bond-filmene, så stod de i 60erne for et nybrud i tråd med ungdomsoprøret, det farveglade, vildtvoksende, nonkonformistiske og antiautoritære, opgøret med den kolde krig og den herskende moral. Spaghettihelten blev sågar tolket som en revolutionær Che Guevara-figur, hvilket lå Eastwood uendeligt fjernt. Men kunst er jo flertydig, så hvad kan man gøre?



Coogans bliff. T.h. Pale Rider.

Eastwood gik til modangreb og konkretiserede sin tåget mytologiske westernhelt i et sociale mere nærværende storbymiljø. Med *Dirty Harry* vendte han endda tilbage til sin hjemstavn i San Francisco, ligesom i *Mørkets melodi* og som i slutteksten i *De nådesløse.* Men i politifilmen var San Francisco andet og mere end den tilbagevenden til rødderne, som en biografisk tolkning vil lægge i det. Byen var hjemsted for tidens mest flippede hippie-hash miljø i USA, og det var dér forbryderne blev udklækket og måtte bekæmpes.

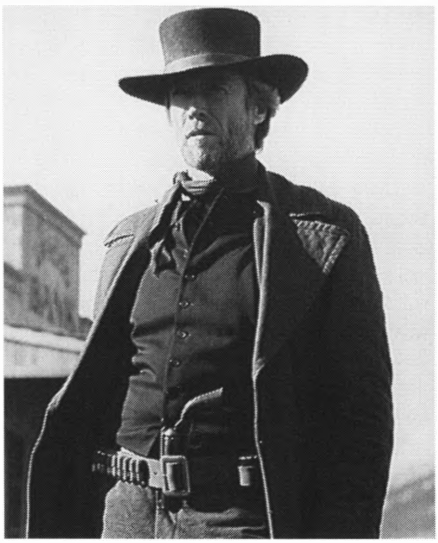
Han startede dog i New York, storbyen frem for nogen, hvor hans westernhelt måtte bevise sin duelighed i den moderne verden. Don Siegel lavede i 1968 to af de film, der satte gang i politigenren, *Skyd uden varsel,* hvor helten (Richard Widmark) faldt for forbryderens kugler, og *Coogans bluff,* hvor han ikke alene overlevede, men fortsatte på TV 1970-77 under navnet *McCloud.* Eastwood er sherif ude i westernlandskabet, sendes til New York med cowboy-hat og -støvler med hvad deraf følger og hånes følgelig på det groveste af politichefen (Lee J. Cobb): 'Yeah, a man's gotta do what a man's gotta do'. Forbryderen færdes i psykedeliske miljøer, som Eastwood tromler ned – endda med en næve gennem en væg, som i MAD Magazine var en parodi på Wayne – før han og chefen kan mødes på lige fod, det vilde vestens og storbyjunglens ordenshåndhævere kan lære af hinanden og danne fælles front mod de moderne vilde.

Coogans bluff udtrykte direkte tematisk overgangen fra western til politifilm, og Eastwood var igen med ved en genres fødsel og blev også politifilmens hovedfigur. Det skete med Don Siegels *Dirty Harry* (71), der blev fulgt op med fire sequels indtil 1988. Her blev han inkarnationen af den såkaldt uortodokse panser, der dog hurtigt blev temmelig ortodoks på film. Tilnavnet Dirty bliver af hans partner begrundet i alle de beskidte opgaver, han pålægges, men tilskueren ved godt, at det går på hans metoder, som ikke er helt fine i kanten. Det skyldes forbrydernes forbryderiske metoder, de holder sig ikke inden for loven, så Harry må vise tilsvarende opfindsomhed, med ondt skal ondt bekæmpes.

Hvordan kan man så kende forskel på helt og skurk? Skurken er frådende sadist fra hippiemiljøet, og helten, jamen det er jo Eastwood, som Siegel endda hjælper med et kæmpekors, hvorunder skurken får ham til at stå med udstrakte arme, og et neonskilt med Jesus saves, som skurken skyder ned over hovedet på ham. Figuren er den samme kynisk professionelle som i westernfilmene, blot endnu mere bitter og hånligt vrængende. Gud og Djævel, frelser og hævner.

Og det fungerer. Figuren er perfektioneret til det sublime i *Dirty Harry,* Eastwood er på alle måder helt nærværende og bigger-than-life i den tilsyneladende løse historie, som samles i Siegels stilsikre instruktørhånd. Efterfølgerne er til gengæld noget jask, hvor figuren i stadig højere grad bliver en dinosaurus, storladen, men uddøende. Det eneste mindeværdige er 'Go ahead – Make my day', som blev indført i nr. 4, *Dirty Harry vender tilbage* (83), instrueret af Eastwood selv og med den tåkrummende rædsel Sondra Locke, hans partner privat og på film fra *Øje for øje* (75).

Hun medvirkede til inkluderingen af et hav af verbale sjoferter, som passede fint til kursen væk fra den gamle moral, men som godt kunne forekomme malplacerede i det ellers seksuelt ret nøjsomme univers. Undtagelsen er Richard Tuggles *Strømer på stregen* (84), Eastwoods bedste politifilm siden *Dirty Harry,* og hvor han ikke er Harry, men nok dirty. Han er selv kunde hos ret avancerede prostituerede, som myrdes, og mistanken samles i den grad om ham, at man godt kan tro, han



faktisk er den skyldige – ikke mindst da filmens ekspressive stil og vedholdende film noir mørke antyder psykisk fordærv og ubodelig skyld.

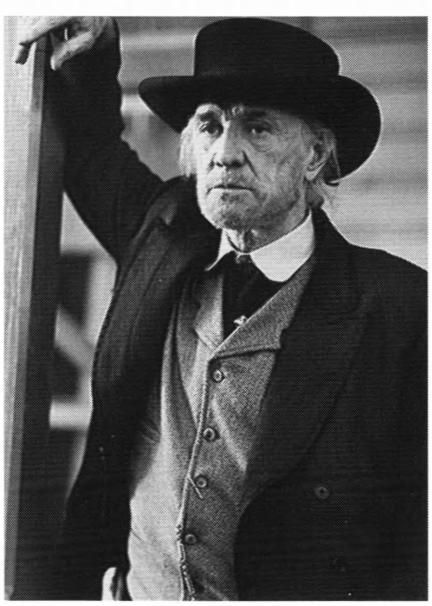
Myten

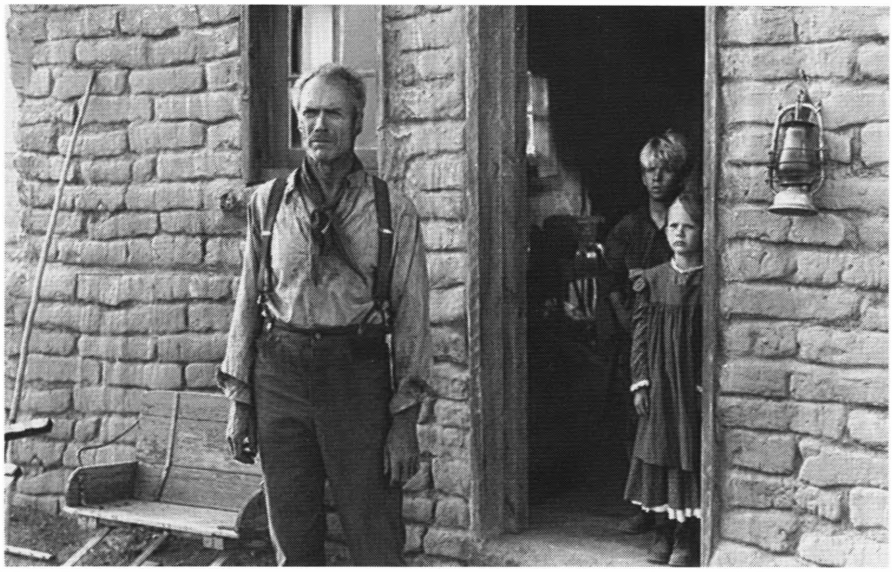
Det psykiske betændte, der fornyede figuren i *Strømer på stregen,* blev ikke fulgt op, men havde til gengæld en fortid. En antydning lå i Don Siegels sløje Mexico-western *Han kom – han så – han skød* (70), hvor en handlekraftig nonne (Shirley MacLaine), som Eastwood forelsker sig i, viser sig at være prostitueret, og det er deres kærligheds redning. Men fuld gang i den var der i Siegels fremragende *Een mand – syv kvinder* (71). Under borgerkrigen er Eastwood en såret nordstatssoldat, som reddes i en sydstatspigeskole, hvor han forfører de frustrerede kvinder efter tur, til de amputerer hans ene ben og sluttelig myrder ham. Han har beroliget og charmeret dem med pæne

pacifistiske og humane synspunkter, som filmen modsiger med flashbacks til hans hærgende morderiske fremfærd, og det hele er ekspressivt fortalt som en blanding af Tennessee Williamsk dybdepsykologi og gotisk gyser med Eastwood som Den Onde selv, der udgiver sig som Frelseren.

Den rene ondskab var undtagelsen, ligesom den rene godhed. Den blev præsenteret i Eastwood tredie western som instruktør, *Pale Rider* (85), der nærmest var en genindspilning af George Stevens' overwesternklassiker *Shane – den tavse rytter* (853), helt ned til klippeblokken, som helten og den jævne mand klarer i fællesskab (i *Shane* var det en træstub). Helten stiger ned fra de skydækkede bjerge og frelser et nybyggersamfund fra onde pengemænd og deres lejemordere, hvorefter han forsvinder op i skyerne igen, mens drengen i *Shane* og pigen i *Pale Rider* fastholder ham i deres drømme, ligesom tilskuerne.

Det uoriginale er det originale, den typiske historie renset til den rene myte. Figuren løftes ublufærdigt op til at være Frelseren selv – som pigen direkte benævner ham – og den kan bære det i Eastwoods kontrollerede jordnære underspil, hvor det ikke er ham, men omgivelsernes oplevelse af ham og filmens myterene smukke historiefortælling, der lægger auraen omkring ham. Selv er han fortsat The Man With No Name, blot kaldt Preacher, idet han optræder med præstekrave, som han udskifter med de bortgemte seksløbere, da hævnens time oprunder. Skurkens tilkaldte lejemordere har nemlig engang skudt ham fuld af





De nådesløse Grisefarmer Munny, nederst English Bob, th. sheriffen og den prostituerede (Frances Fisher), der sætter dusørjagten i gang.

huller, og nybyggersamfundet var det, der skulle til for at lokke dem frem igen. Mens Frelseren udøver sin gerning, har Djævelen lagt sin fælde.

I figurens udvikling ligger *Pale Rider* således i nydelig forlængelse af *En fremmed uden navn* og *Dirty Harry*, og den ydede Eastwood en smukkere exit end Wayne, der ligefrem skulle dø både af kræft og blyforgiftning i Don Siegels *Seksløberen som blev tavs* (76). Men der var åbenbart lige et mellemregnskab, som skulle klares: Eastwoods anden western som instruktør, *Øje for øje*.

Den starter på samme måde som *Pale Rider* med ryttere i fuld gallop, der bliver en trussel i krydsklipning med et fredeligt nybyggersted, som de når frem til og raserer. Men så hører ligheden også op. På stedet er Eastwood en almindelig farmer med et navn, Josey Wales, og han må se sin familie myrdet af de hærgende nordstatstropper. I resten af filmen eksekverer han sin hævn til han sluttelig kan vende tilbage til landbruget med en ny familie. Hævnhistorien viser hans sædvanlige kølige skydebror, men rammen giver et berettiget motiv og et ståsted blandt almindelige dødelige amatører, hvilket ellers har været figuren fremmed.

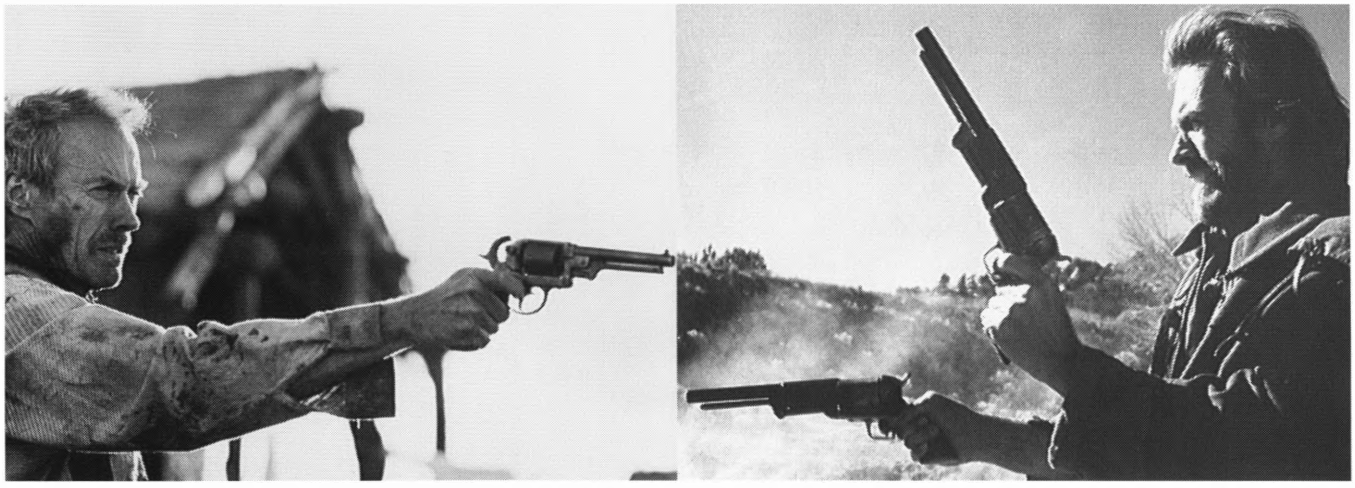
De nådesløse

Det er denne løse ende, han vender tilbage for at samle op i sin fjerde western som instruktør. *De nådesløse* fortsætter historien, Eastwood er blevet gammel, farmen går skidt, og han finder skyderen frem for at tjene lidt ekstra som dusørjæger, det i den amerikanske tradition foragtelige erhver, som var helt fint i spaghettiland og i *Klyng dem op!* Han kommer imidlertid op mod en skrap sherif (Gene Hackman), der ydmyger den ikke helt så skrappe English Bob (Richard Harris) og overtager dennes

historieskriver til at bringe sig ind i myternes verden, men Eastwood ordner ham og alle skurkene og flytter 'hjem' til San Francisco.

Manuskriptet stammer fra 70'erne, og filmen er (vel-)fortalt i nøjagtig den hverdagsrealistiske stil, som dengang trak tæppet væk under mytologien og reducerede genren til 'sandheden' om det vilde vesten, hvor cowboys ikke var helte og skurke, men nogen der passede køer. Ganske ligesom hvis man havde fjernet den store kærlighed, de forbyttede børn, den onde sagfører og Poul Reichardt fra Morten Korch-filmene. (Det gjorde man vist egentlig også, og se bare hvad der kom ud af det!)

Eastwood beholder lidt af figurens dobbelthed, fordi han lige til slut skal vise, at han stadig kan med



William Munny og Josey Wales – selvspejling eller selvmord?

brændende bly fra flammende seksløbere i hans foretrukne mørkes metaforiske regn, torden og lynild. Men det modsiges af resten af filmen, hvor han omhyggeligt placerer sin hidtidige figur tilbage i ungdommens fortid og undskylder dens voldsforherligende hærgen, ja, selve dens mytologiske eksistens.

Figuren er dog med i filmen, endda i to ikke særlig flatterende versioner, som alligevel/derfor er de mest spændende. English Bob er en herlig parodi, og hans status som Den Grusomme afsløres forsmædeligt som fup, baseret på hans egne overdrivelser, som den naive krønikeskriver yderligere har givet en spand kul. Sheriffen er derimod rigtig grusom, ligefrem ondartet, og han må lade livet uden at opnå den udødelighed, som han havde satset på med overtagelsen af forfatteren. Filmen afskriver dermed figuren ikke mindre end tre gange, Munnys bevægelser iberegnet.

Det er ikke kun figuren, der får på hatten. Munny ville gerne have begravet sin fortid forlængst, men mindes hele tiden om den, bl.a. af den unge håbefulde gunslinger, der ser op til ham som Clift ser op til Wayne i *Red River.* Munnys rygte er sejlivet, han forfølges af sit image. Og hvem er det så, der holder liv i sådanne rygter og overdriver, så alt det onde og falske bliver til image, myte, ideal for ungdommen og andre ubefæstede sjæle? Forfatteren repræsenterer medierne, som boorstinsk vender op og ned på alting. Medierne er f.eks. Eastwood som instruktør, producent og stjerne, så der er sandelig lagt brændende kul på vejen til skriftestolen.

Traditionen

Baggrunden for figurens udvikling ligger i Eastwoods forkærlighed for Wayne og Hawks. Hawks' Wayne er en grov karl, som ikke ville være rar at møde i levende live, men som også udelukkende er skabt som en mytologisk figur, en metafor. Eastwoods måde at gå bag om myten på er at tage metaforen for pålydende og placere helten på en farm som et rigtigt levende menneske. Og så har Eastwood ganske rigtigt tidligere forlænget Wayne ud i det ondartede. Men har ikke nødvendigvis nu fundet nogen dybere sandhed.

I stedet kunne han have skævet lidt til John Ford, som ikke alene kunne skelne mellem myte og menneske, men også rumme begge dele i samme univers. I *Manden der skød Liberty Valence (62)* er Wayne som hos Hawks den professionelle, der udfører det grove arbejde. Men mytedannelsen består i, at han netop ikke udråbes til helt og ideal. Derimod glemmes han, så den opbyggelige helt (James Stewart) kan komme frem i lyset – den helt som Eastwood åbenbart ønsker, han havde været. Stillet over for den sande historie siger Fords krønikeskriver som filmens morale: 'Print the legend!'

At der er tale om myte og image er i den udlægning hverken godt eller skidt i sig selv. Det gode eller dårlige ligger i mytens indhold. Eastwood gør den klassiske fejl at forveksle budbringeren med budskabet. Hvad ville han have gjort, hvis hans forfatter havde kolporteret en god historie i stedet for en dårlig? Han ville have filmatiseret den. Det er faktisk, hvad han har gjort – uden selv at være klar over det, så han har fået vendt op og ned på tingene.

Pale Rider er fortsat hans bedste western. *De nådesløse* viser et interessant selvopgør – og at Eastwood ikke er visionær.

VI SER STJERNER

Clint Eastwood er jo ikke hverken den første eller sidste store stjerne. Vi har kigget stjerner – hvilket stof er de mon gjort af?

af Claus Kjær

Da Clark Gable i *'It Happened One Night'* (1934) afslørede at han (i hvert fald i filmen) ikke bar undertrøje, faldt salget af herreundertrøjer så drastisk, at fabrikanterne protesterede overfor Hollywood. Efter en serie skøjtefilm med Sonja Henie steg salget af skøjter i USA med 150%!

Det er ikke for meget at sige, at takket være filmstjernen blev den amerikanske film den mest indflydelsesrige faktor i den vestlige verden siden den katolske kirke. Filmstjernerne var – og er – det alt-dominerende ideologiske, sociologiske og ikke mindst økonomiske element i 'præsentationen' af Hollywood-filmen. Det store publikum går stadig efter en Harrison Ford-film, snarere end efter en Mike Nichols-film. Stjernerne indgår på snart sagt alle planer; ikke bare i selve filmteksten, men også i alt det udenom filmen og i den fælles daglige referenceramme. Tænk bare på, hvor tit vi forsvarer en bestemt stjerne med næb og klør, som var det en af vores nærmeste venner! Vi *forholder* os til dem på en måde, som overstiger deres umiddelbare værdi. Stjernerne blev det tydeligste tegn på, at Hollywood ændrede grundlæggende traditionelle samfundsmæssige værdier.

En forudsætning for stjernefænomenet er massekommunikation - ikke filmmediet. Stjernerne er ikke en naturlig del af filmen som medium, men de er en naturlig del af filmen – som socialt fænomen.

Bette Davis i The Little Foxes.

Hverken teknisk, kunstnerisk eller æstetisk kræves stjernerne. Filmen kan faktisk vælge at ignorere aktøren komplet, og endog erstatte ham helt med objekter eller ligefrem tegnede figurer.

Nye guder

Samfundet er i det 20. århundrede splittet og fragmenteret med ambivalente, dobbeltmoralske, skræmmende og frustrerende tendenser. Væk er tidligere tiders politiske og ikke mindst religiøse rettesnore. Det tætte familieliv eller lokalsamfund devalueres i storbyerne, og de traditionelle værdier og love bliver konstant ændret, og den enkelte må selv skabe sine regler.

Den udvikling tog fart i begyndelsen af vort århundrede, og faldt sammen med filmens første storhedstid. Strømmen af informationer og nyheder i det 20. århundrede er med til at splitte en stresset hverdag for den enkelte, og vi behøver derfor nogle symboler og figurer, som krystalliserer og personificerer bestemte 'sager', 'tabuer' eller 'ideer'. Tidligere sam-

When did you ever see as great an actress as bette Davis in All About Eve? Tallulah Bankhead: Every morning when I brush my teeth!

Bogart-idealet blander sig i Woody Allens forhold til Diane Keaton i Mig og Bogart (72).

Miss Bankhead isn't well enough known nationally to warrent my imitating her.
– Bette Davis

fund havde deres myter, sagn, folkeviser og -eventyr, som fungerede som en slags sikkerhedsventiler overfor 'besværlige' aspekter. I Europa opfylder kongehusene nogle af disse roller, og Hollywood's stjerner blev da også en slags Amerika's 'royalty'. Filmstjernerne personificerede rollemodellerne. De opsummerede og behandlede ikke bare, men inspirerede også til dagdrømmene.

Der knyttes ofte rent mytologiske tendenser til fænomenet. Filmenes præsentationer af stjerner er ofte helt guddommelige, og guderne og gudinderne udstyres med guddommelige egenskaber. Det kan være egenskaber, som enten er sande eller falske, men et livsvigtigt element af 'sandhed' skal stjernen indeholde. Stjernen skal kunne tåle, at vi kender sandheden om den, skønt det naturligvis kan diskuteres hvis sandhed der tales om. Det er fælles for superstjernerne, som Monroe, Garbo, Bogart og Davis, at de opsummerer forskellige aspekter samtidigt – og i forskellige epoker, og de er på en eller anden måde 'waterproof'. Grundlæggende sider ved netop *deres* personligheder indgik i deres filmpersonaer. Monroe indeholdt en blanding af uskyld og sexualitet. Garbo var eksklusiv og tragisk. Davis var 'tough', og Bogart kom til at betyde andet og mere i 1970'erne, end i 1940'erne. Derfor er de blevet rene ikoner og legender, men den nærhed og det fællesskab de tilbyder er uden intimitet, og udspringer næsten udelukkende af publikums fantasier. At det så ikke er nemt at leve sit liv som emblem på andres virkelighed, er noget helt andet.

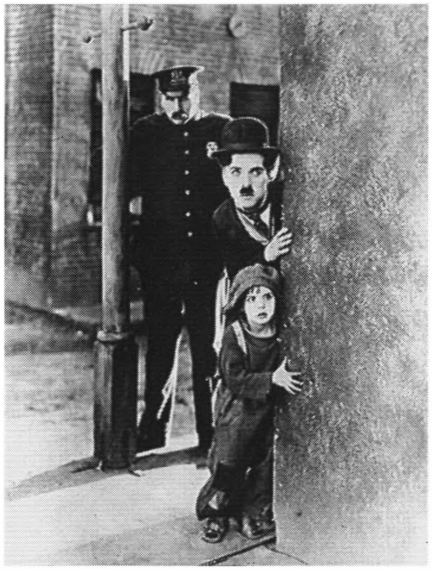
I betragtning af hvor stor en rolle filmstjernerne i Hollywood spillede – og stadigt spiller – er det bemærkelsesværdigt hvor få der har beskæftiget sig med dem på et mere teoretisk plan. En forklaring kan være den, at vi ikke selv forstår oplevelsen af dem til fulde, fordi vi selv sidder i saksen! De kunne synes for banale og mystikken kunne tænke sig at forsvinde ved nærmere eftersyn. Publikums forhold til stjernerne er alt andet end banalt, når man tænker på de kolossale følelser som er involveret.

Grundlæggende fascineres vi af filmen af en af to grunde; enten selve historien eller personerne i den. Centrale scener kendetegnes ved nærbilleder, og her ser vi ned i stjernens sjæl, så at sige. Her afsløres hurtigt forstillelse og løgn. Da nærbilledet tilmed bruges i stærkt følelsesmæssige handlingsmæssige sammenhænge, er det naturlige at vi oplever en form for indlevelse i personerne på lærredet. Den indlevelse kan være af stor følelsesmæssig styrke. Her sker der nemt en sammenblanding af fiktion og virkelighed, realitet og fantasi, på et overvejende ubevidst plan. Vi indlæser da nemt egne erfaringer og livshistorier i filmen, og svinger bestandigt mellem at være aktør og tilskuer. Da vi samtidigt 'ledes' igennem filmen af en eller flere hovedrolleskuespillere, som oven i købet optræder i overformat, er det kun naturligt, at vi interesserer os mere for personerne – end det de kommer ud for.

Som om sammenblandingen mellem fiktion og virkelighed ikke skulle være nok, så skelner vi vanskeligt mellem stjerne og den figur stjernen fremstiller. Det er også næsten for meget forlangt, eftersom der bevidst spilles på lighederne både fra studiernes og stjernernes side. Tidligere havde publikum også deres heltefigurer, men det var enten fiktive personer (f.eks. Robin Hood), eller personer som faktisk havde udrettet et eller andet (f.eks. Florence Nightingale). Teateret havde dets stjerner (Eleonora Duse, Sarah Bernhardt), og litteraturen havde dens (Oscar Wilde/Mark Twain), som også kan siges at have spillet en rolle, men med en meget begrænset udbredelse (i sagens natur!).

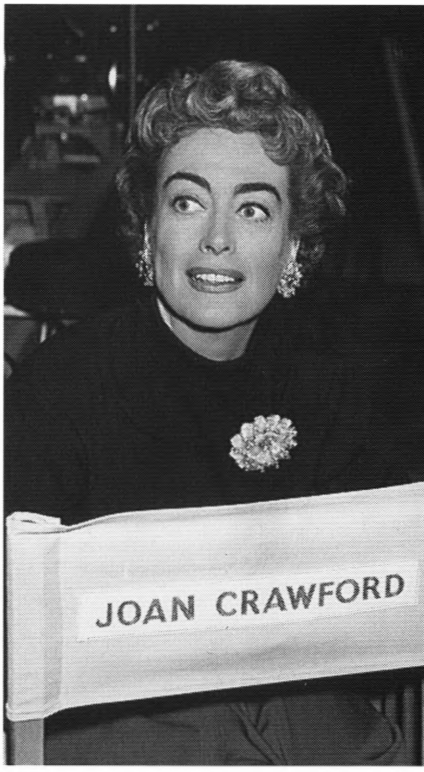
Med filmstjernen blev den fiktive helt og den virkelige person samlet i en. Eller rettere: virkelige personer blev til fiktive personer! Gloria Swanson spillede Gloria Swanson. Marlene Dietrich spillede Marlene Dietrich – i 90 år!

Filmen opfordrer til *indlevelse, identifikation* og *projektion.* Vi *identificerer* os med personerne, og det er meget vanskeligt *ikke* at gøre. Vi *projicerer* – d.v.s. oplever vores egen livs-



Chaplin med Jackie Coogan i The Kid (21).

Marlene Dietrich i Der blaue engel (30).



historie og problemer igennem personerne på lærredet – og 'glemmer os selv'. Vi gør os til et med eksempelvis heltens egenskaber og handlinger, og gennemlever – med ham eller hende - en række elementære følelser som kærlighed, sorg og angst. Efter en så tæt psykisk kontakt med en bestemt stjerne vokser ønsket om at gense vedkommende – og derved genopleve samværet. Vi føler, at vi kender stjernen.

Fra omkring 1920 blev filmstjernen det mest centrale element i filmproduktionen i Hollywood, og det er ikke for meget sagt, at stjernesystemets indførelse kom til at betyde den endelige overgang fra markedsgøgl til industri. Det gav stabilitet i produktionen! De etablerede stjerner, som havde bevist deres succes i en række mere eller mindre faste roller, blev genbrugt i det uendelige og succesen var ofte sikret på forhånd.

Den første navngivne filmstjerne var Miss Florence Lawrence. Det blev hun i kraft af ikke at lade sig slå ihjel under en sporvogn i Saint Louis i 1910! Carl Laemmle havde nyengageret hende, men manglede at få hendes navn slået fast i publikums bevidsthed. Han blev den første – men sandelig ikke den sidste - publicityman, som med mere eller mindre obskure 'stunts' fik sit 'stjernefrø' i avisen. Han opdigtede simpelthen en sporvognsulykke, hvori Miss Lawrence skulle være blevet dræbt. Resultat: vældigt postyr! Herefter kunne han i stort opsatte annoncer dementere det samme – 'WE NAIL A LIE' – og samtidigt gøre opmærksom på at 'Miss Lawrence is in the best of health, will continue to appear in 'IMP'-films, and very shortly some of the best work in her career is to be released. We now announce our next film: *'The Broken Bath'*. Det virkede, og Florence Lawrence var stjerne – et stykke tid.

Grundtyper

De tidlige stjerner var alle en slags grundtyper, og var abstraktioner i højere grad end de var virkelige personer. Det var typer som var som taget ud af folkeeventyrene og det klassiske drama: *Heltinden, Helten, Vampen, Moderen og Skurken.* De var guder, som i sagens natur ikke kunne eller skulle tale til publikum, men bare *være der* – fjerne, urørlige og guddommelige. De levede et pseudomytisk liv i marmorslotte med egne jernbaner, og viste sig sjældent offentligt. Stumfilmen skabte et mytologisk usynligt tæppe mellem publikum og guderne, som talte navne som Mary Pickford, Douglas Fairbanks, Charlie Chaplin, søstrene Gish, Valentino og Garbo. Det tæppe mellem guderne og publikum blev brutalt revet ned med talefilmen. De fjerne guder kom pludseligt *helt tæt* på! Ikke alene gjorde gudernes stemmer dem knapt så fjerne, men faktisk i flere tilfælde direkte latterlige. Det er vanskeligt at leve op til publikums fantasier, og f.eks. John Gilbert ('The Latin Lover') var desværre udstyret med en fistelstemme, som ikke virkede overbevisende i de store kærlighedsdramaer. Stumfilmens spillestil virkede ydermere temmelig overdramatisk i den mere realistiske tonefilm, og resultatet blev en mere menneskelig stjernetype.

Det, som danner grundlag og skaber filmstjernens økonomiske og ideologiske betydning, både for publikum, producenter og aktionærer, er konstruktionen af en *persona.* Det vil sige en kunstigt frembragt person, som udstyres med et bestemt image. En persona, som den virkelige person 'spiller'. Men det er ikke en rolle, som personen spiller fra tid til anden, men derimod *hele tiden!* Joan Crawford *var* Joan Crawford – i døgndrift. Mary Pickford spillede 'America's Sweetheart' til hun var langt oppe i 30'erne, og hendes popularitet forsvandt da hun forsøgte sig i det voksne rollefag. De største stjerner fik filmene formet omkring netop deres faste personaer.

Det har uden tvivl været med til at skabe formodningen om, at bestemte stjerner 'spiller sig selv'. Men det betyder ikke, at stjernerne var dårlige skuespillere; det understreger blot at filmskuespillet er væsensforskelligt fra teaterskuespillet. Det eksemplificeres nemt ved, at store berømte teaterskuespillere ikke altid har haft nemt ved at overføre deres kunst til filmstrimmelen. Laurence Olivier, John Gielgud og Alec Guinness er kun gode i karikerede roller med modificerede scenemanerer.

Cleopatra og Elizabeth Taylor.

Bestemte stjerner figurerer næsten udelukkende i bestemte genrer. F.eks. er Boris Karloff og Bela Lugosi så tæt knyttede til gysergenren, at de optræder som nogle vedtagne 'tegn'; de signalerer 'gyser' i publikums bevidsthed. I Roger Corman's gysere, hvor Karloff *egentlig* bare spiller en rar, småforstyrret gammel baron, er han trods det det ultimative gyserkendetegn. Men at manden var specialist i og forfatter til børnebøger indgik ikke i hans image.

Et selvironisk indblik i stjerneskabelsen giver George Cukor i *'A Star is Born'* (1954), hvor man i studiets make-up-afdeling søger at omskabe Esther Blodgett/Judy Garland til en Hollywood-type ('Maybe we should try the Dietrich-eyebrows? Or the Crawford-mouth?').

Industri-stjerner

Konstruktionen af stjerner var nærmest industriel. Fra slutningen af 1940'erne var den gængse kontrakt af 7 års varighed, og indeholdt stramme regler for opførsel, fritid, arbejde og endog valg af ægtefæller. Kontrakterne havde en lang række 'clauses'; mest berygtet den såkaldte 'moral clause', som udtrykkeligt angav hvad studiet tolererede og ikke tolererede. Da sex hurtigt blev et element, hvor man fandt stjernerne kunne fungere som sikkerhedsventil, kom dobbeltmoralen til at sejre på netop dette område. Elizabeth Taylor og Richard Burton mistede nær deres kontrakter under indspilning af *'Cleopatra'* i 1962, indtil det skulle vise sig for filmens producenter at et lille ægteskabeligt sidespring kun var givtigt for en kedelig film.

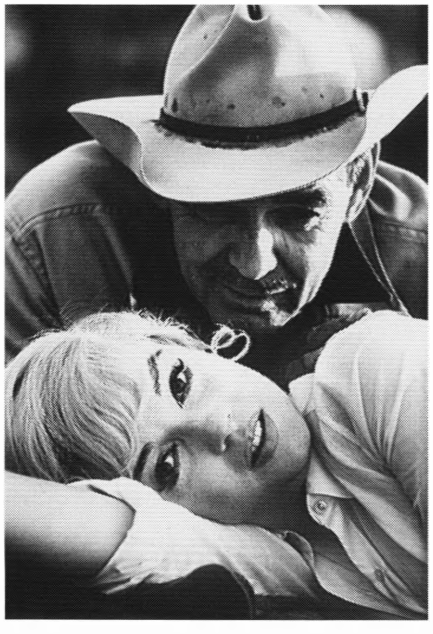
Da Sammy Davies Jr. midt i 1950'erne begyndte at omgåes den hvide Kim Nowak, som på det tidspunkt var producenten Harry Cohn's nyeste investering, blev han ligefrem truet til at holde sig fra hende. Han fik besked på at gifte sig med en sort pige inden 24 timer – *hvilket han gjorde!* Efterlevede man ikke studie-imaget kunne man ende på sindsygehospital, som det skete for Frances Farmer.

Kontrakterne var næsten udelukkende til studiets fordel, skønt der var rigeligt med smør på brødet! For en umoden og egocentreret stjerne – og det var de fleste – var det en velbetalt rolle – og ofte en *bekvem* rolle at gemme sig bag. Stjernernes største problem var ikke, at de var utilfredse med hvem de var, men at de ikke vidste hvem de var. Studiet kunne suspendere stjernen med øjeblikkelig virkning, hvis man ikke mente at få sin investering retur, eller hvis vedkommende ikke fulgte 'the front office"s mindste ordre.

Stjernens durabilitet kan ikke forudses eller skabes kunstigt, skønt dygtige producere, som Hal Wallis (som 'opdagede' John Wayne og Audrey Hepburn), kan siges at have haft talent for at forudse hvilke tendenser, der rørte sig blandt publikum. Publikums dom er dog nådesløs. Hvis det ikke bryder sig om stjernen, bliver det bare hjemme fra biografen! Stjerneaspiranten bliver studiets ejendom og i første omgang 'stock-actor'. Han eller hun bliver brugt i baggrunden i massescener, eller i heldigste tilfælde får han eller hun en replik i en hurtigt glemt B-film. Valgte studiet at satse på en 'build-up' af skuespilleren – uanset af hvilken grund – valgtes der en bestemt 'type' *('The Girl Next-door', 'The*

Gary Cooper og Ingrid Bergman i For whom the Bell Tolls (43).

Garbo og Gilbert i Queen Christina (33). I feel as though it's all happening to someone right next tome I'm dose, I can feel it, I can hear it, but it isn't really me. 'M. Monroe og Gable i The Misfits (60).



Body', 'The Rebel', 'The Lover Boy'), og en strøm af publicitybilleder og rygter udsendes til den trykte presse. Der blev fremstillet en biografi, som forholdt sig mere til image't end til sandheden. En påstået romance med en af studiets etablerede stjerner skadede ikke – hvad enten den var sand eller falsk. Blev man omtalt af de magtfulde sladderjournalister (Louella Parsons, Hedda Hopper, Shielah Graham, Sidney Skolsky eller Earl Wilson) og faldt man i deres smag, var man godt på vej. Deres sladderspalter og radioshows blev med stor interesse fulgt af en uhyre naiv nation, og de kunne faktisk 'make or brake' en bestemt stjerne. Man sagde, at hvis Hedda Hopper skrev at en eller anden skuespillerinde var gravid, fik hendes mand travlt med at verificere det! (skuespillerindens mand, altså!).

Når skuespilleren var rollesat blev der tilknyttet en 'unit man', hvis opgave det var at 'plante' nyheder i pressen; sørge for at vedkommende blev holdt i publikums bevidsthed via supermarkedsåbninger, skønhedskonkurrencer, sladder, antydninger, etc.

Studierne havde alle specielle publicity-afdelinger, skønt der var stor forskel på deres arbejdsmetoder. MGM kunne f.eks. aldrig drømme om at anvende metoder som RKO's mere flamboyante tricks, som f.eks. at lade premieren på filmen *'Underwater'* (1955) med Jane Russell foregå – underwater i en specielt-fremstillet biograf på bunden af en kunstig sø! Det første 'fanmagasin' udkom i 1911, og fortalte det hungrende publikum om stjernernes baggrund, dagligdag og om deres nye film. Fanmagasinerne og ugerevyerne var de vigtigste medier i præsentationen af 'Hollywood' og dens beboere som evigt glamourøse. De mandlige stjerner levede tilsyneladende i et slags Hemingway-land med jagt og fiskeri, mens kvinderne naturligvis var travlt optaget af boligindretning og håndarbejde.

Stjernernes personaer er nogle kollektive repræsentanter, som vi går

En stjernebelyst Harrison Ford i Indiana Jones og templets forbandelse (84).

i biografen for at se afprøvet i forskellige situationer. Vi nyder at se en ond og neurotisk Bette Davis eller se Joan Crawford 'suffer in mink'. Meryl Streep lider altid – med forskellige accenter, skønt netop nu er hendes persona under forvandling. Robert de Niro er altid 'farlig', og forsøger han sig som 'normal' er han bare kedelig *('Falling Asleep'* – øh, *'Falling in Love').* Rollerne ændres sjældent, og man ser ikke Bette Davis som velafbalanceret forstadshustru med 4 børn. I *'All About Eve'* (1950) siger hun: 'Write me a part about a nice normal woman, who just shoots her husband!', og den kunne hun godt selv have sagt! Den 'royale' Audrey Hepburn, som fra *'Roman Holiday'* og fremefter spillede næsten udelukkende roller af 'byrd', kunne man ønske at se som f.eks. fordrukken nymfoman!

Der kan dog også være en idé i at lade stjernen spille 'imod' sit eget image. Den ellers så renfærdige Henry Fonda spiller i *'Once Upon a Time in the West'* (1969) iskold skurk med en så mere voldsom effekt, *fordi* det er Fonda som spiller rollen. Når den renskurede 'is-blondine' Grace Kelly i *'To Catch a Thief'* (1954) vender sig om og giver Cary Grant et *man-eater*-kys er effekten voldsom, netop fordi det er Kelly.

Kunstobjekt

Stjernen er altså ikke kunstner, men et kunstobjekt, som blot placeres i nye omgivelser. Stjernen er ikke i sig selv skabende, men tillægges betydning, som kan være mere eller mindre rimelig. Det kan derfor virke absurd, når diverse stjerner vånder sig over at være blevet 'type-casted'. Stjernens 'type' *er* nemlig den rolle, som de skal spille. Hele stjernens karriere er *et langt skuespil,* og man ser jo nødigt helt blive til skurk midt i forestillingen!

Det offentlige image kan ligge så fast, at det kan synes som om virkeligheden former sig efter det. Lana Turner's 'Love-Goddess'-image signalerede i 1940/1950'erne noget depraveret, dekadent og skæbnesvangert. Da hendes datter myrdede Lana's mafioso-elsker med en køkkenkniv, blev image't blot understreget, og i de efterfølgende film forfulgte hun netop *det* image.

I 1942 blev Errol Flynn anklaget for voldtægt af to teen-agers. Overskrifterne skreg: 'Robin Hood Charged with Rape' (!!!), og da Flynn blev frikendt blev hans næste film *'Gentleman Jim'* (!!!) en af hans og studiets største succeser. Derimod gik den notoriske Ingrid Bergman/Rossellini-

Dean Martin som sit eget image – fordrukken, pigeglad charmørstjerne – i Billy Wilders lystspil Kiss me, Stupid (64).

affære dårligt i spænd med hendes Jeanne D'Arc-image.

Sammenblandingen mellem den fiktive filmpersona og stjernen som offentlig person kan stjernen heller ikke altid holde ude fra hinanden, som utallige citater viser: 'The character I play best is me, Cary Grant!' (C.G.), 'I carry Marilyn Monroe around with me like an albatros' (MM), 'I had no trouble playing any kind of role. My problems began when I had to be myself.' (Gene Tierney).

Det er derfor ikke underligt, at publikum heller ikke kan. Garbo's image var den smukke, astmatiske, tragiske eremit, men hendes legendariske 'I Vant to be alone' har hun aldrig sagt. Men det passer nu ind i legenden.

Sammenblandingen kan udnyttes af instruktøren, som f.eks. af Howard Hawks i *'Monkey Business'* (1952). Cary Grant spiller endnu engang den distræte professortype, og under credits kommer han ud af en dør, hvortil Hawks (off-screen) siger 'Not yet, Cary!'. Det gentager sig et par gange, og efter credits tier Hawks og handlingen kan tage fart. Men det er interessant at Hawks bruger Grant's fornavn og ikke hans filmnavn Barneby Fulton. Alexander Archibald Leach (Grant's virkelige navn) spillede Cary Grant, som spillede Barneby Fulton.

Den stjernepersona som publikum forholder sig til er en blanding af den fiktive og den offentlige rolle, og i bedste tilfælde anviser stjernerne løsningsmodeller eller alternativer, og de kan virke som inspirationskilder i publikums hverdag. Konflikter og livsproblemer kan angribes på uventede måder og bevirke større tolerance. De vigtigste stjerner er forud for deres tid – eller opsummerer i hvert fald ubevidste samfundsstrømninger. Marilyn Monroe accepterede ikke sin rolle som 'sexpot', og legitimerede derved kvindernes ulmende utilfredshed med kvinderollen. Ikke mindst i lyset af sin død, fik hun en vigtig plads i den sexuelle revolution og i kvindernes frigørelse. I 1950'erne blev Hollywood's mandetype – personificeret ved James Dean, Montgomery Clift og Marlon Brando – mere følsom og tvivlende. Millioner af mænd så deres helte *græde* – for første gang i filmhistorien – og dets betydning kan ikke undervurderes!

Elizabeth Taylor og James Dean i Giant (56).

Jean Harlow – 30ernes sexgudinde.
Ann Sheridan: Naughty But Nice (39).

1930' og 40'ernes stjerner havde bare *mere.* 1950'ernes stjerner havde mere end publikum, men de havde mere *af det samme!* 1960'ernes stjerner var bare som os andre, og for første gang forsøgte stjernerne at ligne deres publikum – og ikke omvendt!

Stjernesystemet er nu næsten overtaget af TV, musik- og sportsscenen. Her genfinder vi de årelange kontrakter, og den samme figur gentaget år efter år. Filmstjernen findes stadig, og Cher og Madonna, Kevin Costner og Harrison Ford kan stadig trække fulde huse – blot på deres tilstedeværelse. Hvad netop de opsummerer er vanskeligt at sige, når man står midt i det. Det skal blive interessant at se hvad Madonna betyder – ud over vulgaritet – og *om* hun betyder noget!

1492 - et paradis ødelagt

De to Columbusfilm af henholdsvis John Glen og Ridley Scott byder nok på flotte billeder og brusende musik - men man kunne have håbet på lidt mere! Kosmorama har set filmene i perspektiv af den diskussion, 500-året for Columbus' ankomst til Amerika har vakt både i Europa, Nordamerika og måske endnu højere grad Sydamerika. Hvadenten filmene vil det eller ej, vil de indgå i diskussionen - men er det to værdige bidrag, vi har at gøre med?

Ikke uventet har året 1992 budt på en bredt omfattende diskussion af Christopher Columbus og de af hans gerninger, der ændrede den middelalderlige opfattelse af verden og formede historie og kultur i den region, der skulle komme til at hedde Amerika. Nogle af de vægtigste spansk-amerikanske kunstnere og filosoffer har - hvilket heller ikke er særlig uventet - taget ivrigt del i denne diskussion, idet de har set 500-året for Columbus som en lejlighed til at fremføre en række synspunkter vedrørende deres kontinents kulturelle identitet.

Det skal lige bemærkes, at man i denne forbindelse nødvendigvis må være påpasselig med ikke at bruge fællesbetegnelsen Latinamerika, idet Brasilien ikke føler sig involveret i 1492-begivenhederne. Brasilianerne venter med at vende blikket mod deres egen 'opdagelse' til år 2000, hvilket markerer 500-året for portugisernes ankomst til landet.

Columbus-debatten udfolder sig indenfor en kontekst af et stort kritisk projekt - nemlig at fremføre en lang række spørgsmål, der må ses som fundamentale for en forståelse af Spansk-Amerika og dets kultur: Hvad vil det egentlig sige at være spansk-amerikansk? I hvor høj grad har den spansk-amerikanske kulturelle identitet været bestemt af europæiske erobrere og koloniherrer? Hvilken betydning og plads har kontinentets forskellige etniske grupper i tilblivelsen af denne identitet? Hvordan bør man anskue og fortolke den præ-spanske fortid? -Det er i forbindelse med disse områder, at Columbus fungerer som et debatmæssigt omdrejningspunkt. De kulturelle værdier, han bragte med sig i 1492, har formet den spansk-amerikanske historie - en historie, som dermed i århundreder hvilede på en fornægtelse af, hvad der tidligere var gået for sig. Han kan altså således betragtes som grundlæggeren af en social og politisk samfundsorden, der ikke har været den lykkeligste for Spansk-Amerika. De, der her femhundrede år senere kaster et kritisk blik på Christopher

af Francisco Lasarte

Columbus og hans arvtagere, kender jo kun alt for godt koloniseringens effekt.

Det er således med både skepsis og nysgerrighed, at spansk-amerikanere dette år har set frem til de to store Columbus-film fra henholdsvis John Glen og Ridley Scott. Deres skepsis har primært rod i det forhold, at begge produktioner er udenlandske - financieret af interesser udenfor Spansk-Amerika - og derfor med stor sandsynlighed en videreførelse af det samme fortærskede synspunkt, som kolonihaverne havde i forhold til kolonierne - som centret i forhold til perifære kulturer. Og det har vakt særlig bekymring, at John Glens Christopher *Columbus: The Discovery* rent faktisk modtog økonomisk støtte fra Spanien - bevilget gennem Quinto Centenario fondet, som er det officielle organ etableret i forbindelse med festligholdelsen af 500-året. Denne økonomiske støtte er blot endnu et eksempel på, hvorledes Spanien på det seneste har udbasuneret sin fortid som imperium - formodentlig for at minde de øvrige europæiske lande om, at deres fattige slægtning ikke er så fattig endda. De, der fx besøger det renoverede Prado Museum i Madrid, vil opleve, at man for overhovedet at komme ind på museet er nødt til at gå gennem en lille forhal, hvor der på væggene hænger portrætter af de skrækkelige 'Hapbsburg'ere, fra dengang Spaniens magt som imperium var på sit højeste.

Protest på tryk

Mens Spanien har haft travlt med at fejre jubileet ved i pomp og pragt at smide om sig med enorme summer, da har andre organiseret mere beskedne protestaktioner, hvis formål har været at tilbyde en alternativ fortolkning af dengangs begivenheder. For eksempel har et baskisk forlag - baskerne har deres helt egne grunde til at tvivle på den spanske version af historien - udsendt en essaysamling med titlen *Vores Amerika afviser 500-året.* Disse essays, skrevet af en international gruppe af kulturkritikere - bl.a. Noam Chumsky - griber spørgsmålet om den spansk-amerikanske kulturelle identitet an ved at formulere en skarp ueninghed med Spaniens egen vision om dets rolle i den Nye Verden. Og i USA har en organisation, der kalder sig 'The Before Columbus Foundation', udgivet en række værker af repræsentanter for forskellige minoritetsgrupper - ikke kun efterkommere af indianerne, der selvfølgelig først og fremmest var ofre for europæerne - men også sorte, asiater og kvinder, eller med andre ord analoge eksempler på kulturel marginalisering. I 1992, hvor det multikulturelle lader til at være en hjertesag for mange, er Columbus - ikke uden grund - blevet det personificerede overherredømme og dermed en fristende skydeskive.

Det er jo nok heller ingen tilfældighed, at dette års modtager af Nobels Fredspris var den indianske Rigoberta Menchu fra Guatemala. Hun har i mange år kæmpet for menneskerettighederne i sit land og har i den forbindelse oplevet alvorlige overgreb på sin person fra myndighedernes side. Iøvrigt gik Nobels Litteraturpris for 1992 til Derek Walcott fra det multikulturelle Vestindien.

Spansk-amerikansk litteratur har i de seneste femten år oplevet en markant genopståen af den historiske roman - en genre, som mange forfattere har tyet til for at fremme det kollektive, kulturkritiske projekt. Og Christopher Columbus har været det oplagte emne for denne fiktionsbaserede indfaldsvinkel. Romanforfattere som den cubanske Alejo Carpentier og den argentinske Abel Posse har i henholds-vis *The Harp and the Shadow* (1979) og *The Dogs of Paradise* (1983) manet myten om Columbus og 1492-begivenhederne i jorden ved at portrættere ham som enten en tåbe eller opportunist - og som direkte årsag til ødelæggelsen af den indfødte kultur. Carpentier var blevet motiveret til at skrive romanen, da han til sin harme på et tidspunkt fandt ud af, at den katolske kirke i slutningen af det 19. århundrede - altså i forbindelse med 400-års jubileet - havde indledt forberedelser til at få Columbus udråbt til helgen.

Titlen sladrer

Når man kender den skarpe kritik, der bliver Columbus til del fra spansk-amerikanske forfatteres side, er der ikke noget at sige til, hvis det mere velinformerede publikum finder, at begge de to nye film lader temmelig meget tilbage at ønske - omend det ville være unfair ikke at medgive Ridley Scott, at han dog har forsøgt at give en lidt mere kompleks udlægning af forløbet.

Hvis vi kigger på filmenes titler, ser vi med det samme, at årstallet 1492 vil blive underlagt vidt forskellige fortolkninger. Glens film hedder *Christopher Columbus:* The Discovery, en titel, der fremhæver betydningen af Columbus som menneske. 'Discovery' er et udtryk, som spansk-amerikanere forkaster til fordel for det mere neutrale 'encounter', idet førstnævnte indebærer, at den Ny Verden først fik mening eller realitet, da den blev indlemmet i den europæiske bevidsthed. Scott har til gengæld en mere nuanceret titel, *1492: Conquest of Paradise,* der fremhæver de historiske begivenheder i det skæbnesvangre år - snarere end personen. Og udtrykket 'conquest' bringer - i modsætning til 'discovery' - Europas aggressive tendenser i forbindelse med det første møde med den Ny Verden længere frem i lyset. Endvidere er det underforstået, at i sammenligning med Europa var Amerika en slags paradis, og at et erobret paradis er et ødelagt paradis. Med andre ord må tilskueren forvente, at Scott er mere upartisk - at han vil gøre sig umage for at tilgodese de ikke-europæiske interesser.

Trods forskelle i detaljer og historisk fokus har filmene det til fælles, at de portrætterer Columbus som en helt - en helt, der må overvinde svære forhindringer for at nå sit beundringsværdige mål. Ridley Scotts Columbus ligger måske knap så tæt på en Hollywood kliché som John Glens gør, men der er fra de to instruktørers side enighed om, at hvis bare Columbus havde fået chancen for gøre tingene på sin egen måde - uden indblanding fra de spanske myndigheder - da ville han have kunne etablere et harmonisk og egalt samfund i den Ny Verden. Den måde Scott idealiserer Columbus på, vil blive meget svær for spansk-amerikanere at sluge - for hvor man i århundreder har levnet meget lidt interesse for en kritisk tilgang til de historiske begivenheder, da er man til gengæld så meget des mere fyr og flamme nu, og beskrivelsen af Columbus som politisk idealist går meget dårligt i spænd med moderne kritikeres tendens til at holde ham ansvarlig for de katastrofer, der fulgte direkte i hans kølvand.

Hvidvaskning

Lad os kigge nærmere på John Glens film: Den er på alle måder jammerlig - et groft, enøjet syn på historien. Glens mål er ganske enkelt

at fremmane en storskrydende Hollywood-helt, der ved hjælp af slåskamp og charmeoffensiv overvinder svære odds og løber af med sejren til sidst. Der er praktisk taget ingenting gjort for at formidle de komplekse sider af manden Columbus. Men endnu værre er det, at filmen slet ikke formår at give et overbevisende baggrunds-billede af samtidens politiske og sociale forhold: Maurerne bliver overvundet, jøderne lider, Marlon Brando giver den som ondskabsfuld gejstlig - men med mindre tilskueren har en omfattende historisk indsigt, har denne ikke en chance for at gennemskue hvorfor disse scener overhovedet er med i filmen. Og lige så såre sørejsen er fuldbragt, får vi kun en lattervækkende og overfladisk beskrivelse af indianerne og deres samfund. Strengt taget lader det til, at indianerkvindernes nøgne bryster er det mest betydningsfulde aspekt af den lokale kultur. Og de få drab, der langt om længe finder sted, er kun en enkelt spaniers fejl - og han er allerede inden afrejsen blevet udpeget som et rådent æble. Vi har altså en hvidvaskning, der resulterer i, at den spanske imperialisme undslipper enhver form for skyld eller ansvar for destruktionen af den Ny Verden; rygter vil iøvrigt vide, at hvis ikke Marlon Brando, der er kendt som en aktiv forkæmper for indfødte amerikaneres rettigheder i Nordamerika, havde truet med at trække sig ud af projektet, ville drabssce-nen være blevet klippet helt ud af filmen. Eftersom Glens film faktisk fik økonomisk støttte fra Spanien, kan man jo spekulere over i hvor vid udstrækning, den er udtryk for censur.

Kulturudrensning

For spansk-amerikanere er 1492 et vigtigt år - ikke kun fordi det signalerer ankomsten af europæere på deres kyster, men også fordi det markerer slut-ningen af en århundreder lang epoke med et multikulturelt samfund på den iberiske halvø - et samfund, hvor kristne, maurere og jøder havde haft en nogenlunde gnidningsfri sameksistens. I 1492 blev Granada, det sidste mauretanske kongerige på halvøen, erobret; og samme år blev alle jøder, der nægtede at konvertere til kristendommen udvist. Disse to begivenheder var kulminationen af den kulturudrensnings-politik, som kong Ferdinand og dronning Isabella havde sat i værk og holdt gående ved hjælp af den spanske inkvisition. Den mexicanske forfatter og essayist, Carlos Fuentes, ser en parallel mellem det multikulturelle Spanien dengang og Spansk-amerika idag. I begge tilfælde finder han, at der fra en herskende klasses side - i kristendommens og den vestlige kulturs navn - er tale om undertrykkelse af kulturelt rige minoriteter. Tilintetgørelsen af maurerne og jøderne gjorde Columbus' rejser mulige, og var samtidig forbedelsen til udslettelsen af de oprindelige civilisationer i Amerika. Fuentes mener, at det, der kunne have været på den iberiske halvø, men aldrig nåede så vidt - altså et moderne pluralistisk samfund - stadig er muligt for Spansk-amerika. Dette er imidlertid kun muligt - mener han - hvis den bastante kulturindflydelse, der er indført af spanierne og den dag idag holdt i live hovedsaglig af hvide spansk-amerikanere fra den herskende klasse, bliver erstattet af ægte kulturel pluralisme, som tilgodeser og respekterer samtlige værdinormer - både indianeres, sortes og europæeres.

Politisk 'korrekt'

Ridley Scott er tydeligvis bevidst om parallellerne mellem den spanske undertrykkelse på hjemmefronten og i den Ny Verden; og om den fortsatte intolerante kulturpolitik Spanien førte. Allerede i filmens første minutter bliver dette ganske klart: Forteksterne er monteret på en blodrød baggrund, hvor tegninger af europæer-nes drab og tortur på indianere udgør en uhyggelig dekoration. Kort efter er vi vidner til en offentlig henrettelse af kættere - heriblandt jøder - der brændes på bålet. Maurerne ses også som ofre for spanierne, da det mauretanske kongerige Granada bliver indtaget. En bemærkning, som Santangel - den finansfyrste, der skal præsentere Columbus for dronningen - kommer med, da de to rider gennem det faldne Granada, afslører Scotts vilje til det politisk 'korrekte' standpunkt: Santangel siger, at Spanien -ved at indtage Granada, faktisk mister en storslået kultur. Heri finder vi således et svagt ekko af, hvad Fuentes og andre har sagt om 1492-begivenhederne.

At Ridley Scott er talsmand for den 'politisk korrekte' tænkemåde, der især har været fremherskende i USA i de senere år, kommer ikke som nogen overraskelse - han er jo, når alt kommer til alt, instruktøren der lavede *Thelma og Louise*. Filmen, der forsøgte - men ikke formåede - at beskæftige sig med umyndiggørelse af kvinder i en mandsdomineret kultur. Scott lader til at tro, at problemet kan løses ved at give kvinderne chancen for at kaste sig ud i den samme lovløshed og voldelige adfærd, som karakteriserer deres mandlige modparter.

I 1492: *Conquest of Paradise* opfinder han en idealistisk og demokratisk Columbus, som - fordi han er så sensitiv i forhold til minoriteternes ve og vel - har det menneskelige potentiale til at forhindre katastrofen i at brede sig til den paradisiske Ny Verden... *Mr. Columbus goes to Castille!*

Outsider

Scott portrætterer Columbus som en 'underdog'. De aristokratiske og stolte spaniere, han møder ved hoffet - især den læderklædte Moxica - minder ham konstant om hans ydmyge baggrund. Som en 'outsider' er han istand til at forstå sårbarheden hos andre 'outsiderere' - først hos jøderne og siden indianerne. Og i den Ny Verden tror han på, at han nu har fundet en mulighed for at opbygge et nyt samfund baseret på egalitet og fred. Han er således imod brugen af tvang overfor de indfødte - selv da han finder, at en massakre har gjort det af med de sømænd, han lod tilbage efter den første rejse. Først da situationen for alvor løber fra ham - primært på grund af Moxicas grusomheder - lader Columbus sig trække med ind i voldshandlinger, og selv da ser vi ham lide svære samvittighedskvaler. Den utopiske idealisme leder ham også til at forsøge en revolutionerende omvæltning af det spanske kastesystem - men at tvinge spanske adelsmænd til at arbejde leder naturligvis kun til endnu mere vold, dennegang oveni købet spanier mod spanier. I slutningen ser vi Columbus frataget al sin autoritet, og vi ser hvorledes den spanske politik sejrer. Den visionære drømmer er blevet til et offer, fanget i et dilemma, hvor han må balancere med sin idealisme på den ene side og den magtfulde, spanske opbakning på den anden. Men filmen tøver ikke med til slut at gøre os opmærksomme på, at Columbus ikke vil blive glemt. Fremtiden vil - siger filmen - sætte mere pris på visionære mænd og huske hans indsats.

Det må nu retfærdigvis siges, at Ridley Scotts enøjede syn på Columbus bliver vejet noget op af den mere ligevægtige behandling af 1492. Denne opnår han ved at lade den oprindelige natur og de oprindelige mennesker i Amerika få nogle bemærkninger om deres syn på situationen indføjet. Naturen og de indfødte er ikke kun skildrede som passive ofre, men er - ligesom Columbus selv - aktive i en art modstandskamp. Naturen viser først sin utilfredshed: allerede da Columbus springer ud af båden for at vade i land første gang, ser vi vandet reflektere en rød farve, som et forvarsel om de blodsudgydelser der er under opsejling. Siden, da Columbus og hans mænd er taget til Cuba for at lede efter guld, oplever de nogle voldsomme regntidsbyger, og den første spanier dør under stort drama og med fråde om munden ligesom de garrotterede kættere tidligere i filmen, efter en giftig slange har bidt ham i halsen. Og da Columbus er kommet til den Ny Verden for anden gang, gør en orkan det af med den kirke, han med møje og besvær har fået bygget; symbolikken er tung og uomtvistelig, da lynet slår ned og sætter det store trækors i brand.

Indianerne er fra begyndelsen beskrevet som et fredsommeligt folkefærd, som lever i harmoni med naturomgivelserne. De byder spanierne velkommen, og morer sig sågar lidt over dem, så snart det står klart, at der ikke er fare på færde. De bliver imidlertid mistænksomme, da jagten på guld begynder at gribe om sig - og de bliver direkte voldelige, da Moxica hugger hånden af en indianer, der ikke har kunnet finde den portion guld, man har beordret ham til at bringe. Det kommer aldrig rigtig frem, hvem der er ansvarlige for den massakre, der forekommer umiddelbart efter den første rejse.

Juanito og Utapan

Som et udtryk for sin 'politiske korrekte' tilgang til 1492 går Scott langt for at give stemme og validitet til de indfødtes egne kulturelle værdier. For eksempel lader han ved en fælles jagtudflugt mellem sømændene og de indfødte en indianer skyde og ramme en fugl med bue og pil - den samme fugl havde en af sømændene skudt efter med sit gevær uden held; vi skal givet tolke denne scene som et udtryk for, at den vestlige teknologi ikke nødvendigvis altid er enhver anden overlegen. Den smukke natur er indianernes gud - ikke en tortureret mand på et kors.

Side 38: Gerhard Depardieu i 1492: Erobring af Paradis. Herover: Tom Selleck, Rachel Ward og George Corraface i Christopher Columbus – den store eventyrer.

Scotts vigtigste kulturelle kritik finder vi ved at sammenligne de to personer, der overskrider egne kulturelle grænser: Den af hareskår plagede Juanito og den indianske kriger Utapan. Juanito bliver på trods af sin van-siring godt modtaget af de indfødte; han lader sig kronrage og lader sit ansigt male, som den lokale skik dikterer. Dette skal vi forstå som et tegn på solidaritet mellem potentielle ofre for diskrimination blandt de, der er 'anderledes' set udfra de dominerende kulturelle normer. Som kontrast hertil har vi Utapan - han bliver aldrig rigtig accepteret, trods det at han har lært sig europæernes sprog og skikke (han har oveni købet været en tur med Columbus i Spanien). Han vælger derfor at vende tilbage til sin egen kultur. Da orkanen raser om ørerne på dem, kronrager han sig atter, sætter sin næsering på plads og gør sig klar til at forsvinde ind i junglen. Columbus opdager det og forlanger en forklaring - Utapan nøjes blot med at gøre opmærksom på, at europæerne aldrig gjorde sig den umage at lære hans sprog. Det er således klart, at Ridley Scott har en hel del til overs for de mennesker, for hvem 1492 er ensbetydende med en lang, pinefuld undertrykkelsesproces, der hurtigt kom til at betyde, at de oprindelige stemmer i den Ny Verden blev gjort tavse.

Hvis man skal se filmene som bidrag til den omsiggribende, kulturelle debat i Spansk-amerika, kan man lige så godt afskrive John Glens med det samme - den er i en sådan sammenhæng fuldkommen værdiløs. Ridley Scotts film får imidlertid en blandet modtagelse, idet han faktisk forsøger at sige noget. Selvom hans anakronistiske portræt af Columbus gør meget lidt for at forklare 'manden', der startede det hele, så er hans behandling af forholdet mellem spanierne og indianerne tydeligvis tænkt som et forsøg på at få publikum til at sætte spørgsmålstegn ved den gængse udlægning af 1492-begivenhederne, som udelukkende reflekterer europæiske værdier. Dog, når alt dette er sagt, er det nokså vigtigt at fremhæve, at begge film er lavet af 'outsidere' - folk, der har styr på de store økonomiske ressourcer, det kræver at levere et budskab til masse-publikummet, men som på den anden side ikke kan se Spansk-amerika indefra. Hvis man vil forstå, hvordan spansk-amerikanere selv opfatter Columbus og hans eftermæle, må man stadig ty til det skrevne ord - til værker af romanforfattere og essayister.

Oversættelse: Maren Pust

Christopher Columbus – den store eventyrer (Christopher Columbus – The Discovery) 1492. I: John Glen. M: John Briley, Vary Bates, Mario Puzo. Medv.: George Corraface, Rachel Ward, Tom Selleck, Marlon Brando.
1492: Erobring af Paradis (1492: Conquest of Paradise) 1992. I&P: Ridley Scott. M: Roselyne Bosch. Medv.: Gerard Depardieu, Sigourney Weaver, Armand Assante. Michael Wincott.

At skabe et univers

Manuskriptet er udgangspunktet. Her skabes reglerne og fastlægges karaktertræk.

af Vinca Wiedemann

Twin Peaks har en stil, der er meget personlig og konse-kvent gennemført hele vejen gennem serien. Og det til trods for, at der har været 13 instruktører ved roret. Der må derfor have været en slags regelsæt. I stil med det, der er opstillet for tilladelig opførsel i Anders And og Co.

Men ingenting var nedskrevet. Ikke ét ord om, hvordan for-tællestilen eller det visuelle og auditive koncept blev defi-neret og fastholdt. Det var ikke engang noget man talte med de nye folk om. Hverken instruktører, fotografer, lydfolk eller klippere. Man forventede blot, at de så de afsnit, der var lavet indtil da, og tilpassede sig derigennem.

Filmen selv, eller de greb der ligger i dens begyndelse, indeholder altså regelsættet. Man undersøgte filmen. Ikke udfra tilskuerens synsvinkel, men ud fra filmskaberens. Hvad er hovedplottet. Hvem er hovedpersonen. Hvilke fortælleelementer og virkemidler benyttes. Hvilke spilleregler er der. Hvordan bruges de forskellige locations.

Når man betragter en film på den måde, bliver det, der til-syneladende er kompliceret og mystisk, ofte helt enkelt og banalt. Og denne enkelhed afspejler reglerne for, hvordan en given historie fortælles.

Café-konferencerne

Man kan se det for sig: Manuskriptforfatteren Mark Frost og David Lynch har siddet der på de små caféer og drukket kaffe og fået lyst til at lave en film sådan lidt i film noir stil med et væld af mystiske handlinger og hemmelige forbindelser. De har fundet ud af, at det skulle foregå i The Northwest, fordi der var så dejlig mange træer, og iøvrigt var kendt af Lynch fra hans barndom. Over kaffen har de siddet og lidt efter lidt fundet på alle personerne: "Så skal der være en tandlæge, ligesom min far, så kan han spille ham", har Mark Frost sagt til Lynch, og efterhånden har det udviklet sig. Og hele dette skabte univers, dette væld af personer, af hoved- og sidehandlinger, med en uendelighed af citater og referencer, har de skullet have form på, skabe orden og rækkefølge i.

David Lynch udviklede filmens koncept i et tæt samarbejde med Mark Frost, der var forfatter og story editor på TV-serien *Hill Street Blues*. Konceptet blev præsenteret på et 10 minutter langt møde med TV-selskabet ABC. Længere tid tog det ikke at beskrive idéen om den lille by, der blev rystet af mordet på en sød, ung pige med de forfærdeligste hemmeligheder. Det lykkedes dem at få accepteret historien og produktionen af pilotprojektet.

Denne film havde to formål. Den skulle overbevise TV-selskabet om, at her var stof til at producere en TV-serie i mindst 7 afsnit, som den i givet fald kunne fungere som optakten til. Hvis ABC derimod besluttede ikke at producere serien, skulle piloten kunne fungere som en selvstændig, afsluttet film.

Første afsnit foreligger derfor i to versioner, der er fuldstæn-dig identiske, bortset fra, at man i TV-versionen har klippet den sidste halve time ud af piloten. For at få noget at vide om hele serien, kan man altså se på pilotfilmen. Og skal man se på piloten, er det oplagt at starte med præsentationsakten, de første 25 minutter af filmen, hvor hele universet præsenteres med personer, handling, øvrige fortælleelementer og virkemidler.

Udgangspunktet for fortællingen er historien om fundet af et lig og mysteriet om, hvem der var morderen. Herudfra formedes præsenta-

tionsdelen af filmen. Som den naturlige historie hvorigennem alle personer, plots, fortælle-elementer osv. introduceres, valgte man de øjeblikke, hvor liget blev fundet, politiet indblandet, og beskeden om dødsfaldet overbragt til de berørte parter.

Regelsættet

Hvad er det så for regler, som giver *Twin Peaks* dens konsekvens og personlighed? Det er i hvert fald ikke den tekniske kvalitet af fotograferingen, lydsiden og klipningen. De enkelte scener er konstrueret helt traditionelt, og det hele er endda relativt sjusket udført. De har tydeligvis arbejdet under stort tidspres, som normalt med TV-produktioner. Men selvom den tekniske kvalitet ikke tilnærmelsesvis kan sammen-lignes med almindeligt spillefilmsniveau, må serien beundres for den store præcision i sin fortælling. Skønt panoreringerne er ujævne, ved kameraet præcist, hvor det skal se hen. Skønt de enkelte lydeffekter måske er taget fra arkiv eller som susende hundrede procent reallyd, så har de en funktion for fortællingen og er ikke blot påklistrede effekter. Og selvom klipningen ofte slavisk sakser sig derudaf og firkantet følger den talende person, er der en klar bevidsthed om, hvad den enkelte scene skal fortælle. Og denne klarhed er usædvanlig for TV.

For at skabe overskuelighed i de komplicerede plots og mange personer, måtte man også opstille nogle spilleregler, der kunne begrænse valgmulighederne, f.eks. for hvilke rum man vælger at se på savværket eller politistationen. Eller som begrænser de situationer, hvori man vil beskæftige sig med de forskellige personer og de bestemte dele af deres liv, som man vil fortælle deres historie igennem.

Der er personer, som for eksempel politisekretæren Lucy og betjenten Deputy Andy, vi aldrig ser i deres hjem. (Da jeg, efter at have set hele serien, fik fingre i totimers versionen af piloten, opdagede jeg, at man i den sidste halve time faktisk var hjemme hos Lucy og Andy. En location man altså har valgt at skære fra i forbindelse med tilblivelsen af den egentlige serie).

Der skal ikke mange streger til, før en person er tegnet. Sekretæren Lucy præsenteres f.eks. gennem sit manglende talent ved omstillingsbordet: Hun kan dårligt finde ud af at stille en samtale ind til sheriffen. Hendes vilje er ganske vist den effektiv sekretærs: at stille en samtale ind til sheriffen. Men denne vilje spændes op mod hendes iboende lidenskab, trangen til præcision, til at alt skal gøres fuldstændig korrekt. Derfor kan hun ikke stille samtalen ind, før hun er helt sikker på, hvilken af telefonapparaterne hun skal benytte. Og Deputy Andy karakteriseres præcist gennem sin vilje til diskret at tage fotos af liget i plastic. Men hans iboende lidenskab og enorme sensibilitet, gør det umuligt for ham, og han ender med at bryde hulkende sammen.

Karaktererne er altså i hver enkelt scene udstyret med en stærk vilje, der stødes op mod den indre lidenskab, og man har skabt et spændingsfelt for karakterens handlinger i scenen. Det er enkelt, det er stereotypt - og det er virkningsfuldt. Så lidt skal der faktisk til for at præsentere og karakterisere en person.

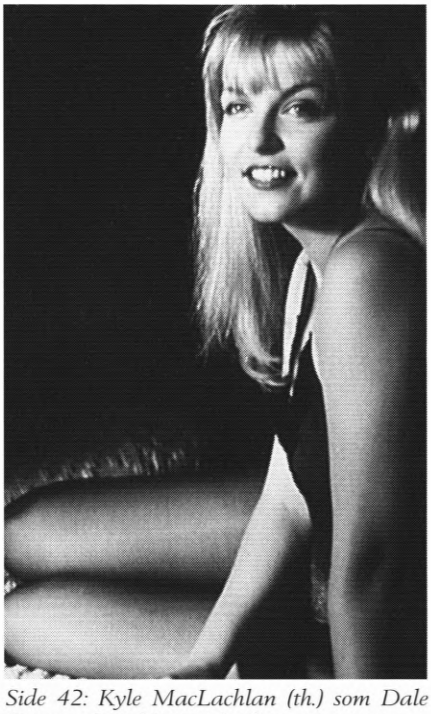
Når man sammenligner seriens sidste afsnit med pilotfilmen, kan man se, hvor gennemarbejdet fortællingens story line har været. Konflikterne og personerne er fra starten færdigskabte. Ikke sådan, at man ved alt om dem med det samme. Men fra første billede er de konflikter til stede, som skal udfoldes gennem historien. Personerne er fremmanet og gennemtænkt, deres vilje og lidenskaber bestemt. Og først derefter har man besluttet, hvorledes de bedst præsenteres. På samme måde med de steder, hvori handlingen udspilles og de elementer, hvormed der berettes.

Det er jo meget elementært: Når det univers, der i starten præsenteres, siden fastholdes, når kontrakten med publikum så at sige overholdes og ikke brydes, så har man skabt en fortælling med stil og konsekvens.

Således også med fotograferingen. Man kan mærke, at den visuel-le stil har haft et præcist afsæt i manuskriptet. I de scener, hvis hensigt var klart definerede, og hvori der foreligger rigeligt materiale som igangsætter af den visuelle fantasi.

Man kan blot opstille det tankeeksperiment at lade scenerne foregå i andre rum, og man vil opdage, hvor uhyre sjældent det kan lade sig gøre, fordi personerne udtrykker sig ved hjælp af de elementer, der optræder i et givet rum, og at rummet ofte i sig selv giver afsættet for den naturlige historie. F.eks. udtrykker Lucy sig i de enkelte scener gennem de telefoner, samtaleanlæg og doughnuts der findes på politistationen. Og den maniske Nadine er så uløseligt forbundet med sine lydløse gardinskinner, at selv hendes opgørsscene med rivalen, den smukke caféindehaver Norma, kommer til udtryk gennem en dialog om, at hun netop har købt vattamponer. Scenen må derfor finde sted, hvor man nu engang køber den slags.

Også det lydlige univers er udnyttet og brugen af telefoner, samtaleanlæg, diktafoner, højttaleranlæg er fuldstændig integreret i handlingen. Det giver mulighed for at skabe et varieret, righoldigt lydligt udtryk, som f.eks. i den scene i piloten, hvor Lauras mor første gang afhøres. For en overfladisk betragtning er scenen renset for lydeffekter. Den begynder med et nærbillede af Lauras mor, der får en beroligende indsprøjt-ning. Lydsiden består kun af hendes aftagende gråd og et tikkende ur. Urets tikken er stemningsmæssigt præciserende, idet den frem-hæver stilheden i rummet i de meget lange pauser, hvor moderen forsøger at tale uden at græde. Og afhøringen starter med en lydlig association til denne tikken, da sheriffen spørger moderen, hvornår hun sidst så Laura. Lidt efter høres pludselig trin og en dør, der lukkes. Moderen spørger forskrækket hvem det er og får at vide, at det er Leland og en politibetjent. Senere igen ringer



Side 42: Kyle MacLachlan (th.) som Dale Cooper i Lynch' mystiske drømme-univers. Herover: Sheryl Lee som Laura Palmer.

telefonen, Andy går ud for at tage den, og Truman spørger, om der var telefonopringninger aftenen i forvejen. I denne fortælling kan lyde være igangsættende for handlingen eller få dialogen til at tage en ny retning.

Det bemærkelsesværdige er altså ikke den måde lydene er optaget eller mixet på, men den måde, hvorpå det lydlige univers er tilstede allerede på idéplan.

Når lydene er betydningsbærende, får de også ofte en direkte indvirken på timingen af klippene i den enkelte scene. Som i af-slutningen af præsentationssekvensen, scenen på skolen, hvor eleverne over højttaleren får at vide, at Laura er død. Talen, gråden og musikken er her styrende elementer i opbygningen af rytme og tempo.

Timing og filmhistoriske referencer

I *Twin Peaks* har man ofte en fornemmelse af en mærkværdig timing. Der dvæles ofte uforholdsmæssigt længe ved tilsyneladende helt betydningsløse detaljer.

Scenen i starten, hvor Andy bryder grædende sammen, er et typisk eksempel. Hvorfor gøre så meget ud af, at Andy græder? Hvorfor bliver sheriffen så vred, og hvorfor holde det sidste, næsten foragtelige blik fra sheriffen til Andy så længe? Så vigtig er denne sidehistorie om sheriffens og Andys forhold vel ikke. Men hvis man nu tænker sig, at udgangspunktet for Lynch's instruktion har været et lystigt indfald om, at Andy er Gøg og sheriffen er Gokke, så ses scenen i et helt andet lys og timingen bliver helt selvfølgelig.

Andy er nemlig et næsten fuldkomment plagiat af Gøg. Det strittende hår, den pivende stemmeføring, de løftede øjenbryn og den nedadkrængede mund. Sheriffen ligner måske ikke Gokke af ydre, men er i sin vilje og lidenskab udstyret netop som ham: Han vil så gerne holde på formerne og foranstalte en saglig undersøgelse. Håndtere sagerne overlegent. Men hans lidenskab, hans had til Gøgs følelsesudbrud gør ham uvilkårligt til en endnu større bryder af formfuldendtheden, fordi han må nedgøre sin kollega - som en far, der får et raserianfald over sin flæbende søn.

Har man først fået øje på plagiatet - eller inspirationen - kan man ikke forstå, man først ser det nu. Inspirationen er åbenlys og strækker sig ikke bare til personinstruktionen, men altså helt ned i arrangementet af scenen og timingen i klipningen af den. Og siden ser man det samme flere andre steder - mest åbenlyst hos hotelejeren Ben Hornes datter Audrey, der er formet over Marilyn Monroe-figuren, mens pigernes helt James selvfølgelig er et sammensurium af alt, hvad vi kender fra James Dean.

Dette træk går igennem hele fortællingen, på alle planer, og har selvfølgelig været med til at give filmen dens kultstatus. Men publikums reaktioner har været ligeså varierede som referencerne selv. Mange har skuffet konstateret, filmen bare var et stort tyveri, og dermed ikke originalt. Andre har entusiastisk søgt - og fundet - skjulte meddelelser, budskaber, visioner, livssyn. Her skal vi nøjes med at konstatere, at Lynch og Frost har moret sig kosteligt ved at stjæle med arme og ben. Det har været deres ambition at spække filmens univers med citater, og de har gjort en dyd ud af at referere fra alle dele af deres omverden, både fra deres private historie, fra film, billedkunst, TV, opera - og fra virkelighedens verden. Altså både fra universer der for publikum er kendte og ukendte.

Men ved fra første færd, i manuskriptet og i pilotfilmen, at have fastlagt regelsættet for universet har man også gjort det muligt for de forskellige instruktører at udfylde det. Og ved at have fastlagt personernes karakterer, har man fra første billede sat historien på ret kurs.

Succes i en fart

Twin Peaks – instruktøren og klipperen Duwayne R. Dunham fortæller her om tilblivelsen af TV-serien og om sit samarbejde med David Lynch.

Hvordan kom du igang med Twin Peaks?

David ringede en dag og sagde, at han og hans partner, Mark Frost, havde skrevet et manuskript, som ABC havde været 'skøre' nok til at antage – 'lad os komme igang!' – Jeg sagde: 'Men David, det er jo TV, vi snakker om.' og David svarede: 'Det er jeg klar over - men vi dropper at lave den for TV. De giver os 4 mill.$, eller noget i den retning, så lad os lave den som film… hvem interesserer sig for en TV-version.' – Sådan startede *Twin Peaks.*

Ved du hvordan ideen til serien opstod?

Ja, det begyndte med et bestemt koncept – nemlig at skabe en fortælling, hvor der introduceres et mordoffer, og så derefter blive ved med at holde den gående, uden nogensinde at afsløre, hvem der har begået forbrydelsen. Da optagelserne til *Twin Peaks* i sin tid startede, vidste David Lynch og Mark Frost ikke hvem, der myrdede Laura Palmer. De første 7 episoder blev rent faktisk optaget uden den viden. Jeg tror nu, de havde en ret sikker fornemmelse; men udfordringen lå i at se, hvor længe den kunne køre, og hvor mange forskellige personer de kunne involvere i sagen.

Da vi sad og klippede *Wild at Heart* – det var i den første sæson af *Twin Peaks* – lagde vi allesammen hver vores gæt i en konvolut, som vi så forseglede, indtil David havde instrueret den sidste episode, hvor morderen blev afsløret. David var helt ude af den, fordi han troede, at jeg vidste – eller havde gættet – hvem det var.

Da vi var igang med de sidste optagelser til piloten, sad jeg en sen nat i klipperummet, og pludselig blev en hel stak film bragt ind. Jeg tænkte, at vi måtte have fået nogen andres optagelser; og da jeg kiggede på dem, var det denneher underlige fyr med kun en arm, der snakkede om at se Guds ansigt og 'Fire walk with me' – og den slags mærkelige ting. Jeg ringede til David kl. 3 om natten, og han forklarede, at ABC havde ringet og sagt, at hvis der ikke var en for-

ståelig slutning på *Twin Peaks*, ville de ikke udsende den. De ville med andre ord ikke have, at det stod åbent, hvem der myrdede Laura Palmer. Jeg sagde til ham, at jeg ikke rigtigt kunne se, hvad det havde med stakken af mystiske optagelser at gøre. Og han svarede: 'Det er min slutning!'... Så først klippede vi filmen med en slutning, der ikke afslørede morderens identitet; bagefter lavede vi et alternativ: 'den europæiske version' – men den kom altså udelukkende til som et appendiks.

Hvor lang tid tog det at producere piloten?

Det tog nøjagtigt 11 uger fra den dag, vi startede optagelserne, til vi afleverede den til selskabet. Med lyd og alting.

Var det fordi selskabet havde sat den tidsbegrænsning på projektet?

TV-selskaber har helt bestemte tidspunkter, hvor disse piloter bliver produceret. Den korte tid er lidt af en syreprøve for filmskaberen, men David er meget fortrolig med sit arbejde. Han er næsten aldrig i tvivl om noget, og det er hans styrke. Han går bare igang med at skabe sin vision. Han bruger ikke storyboard. Og jeg tror aldrig, at han begynder at optage med en forudfattet mening om, hvordan kameragangen skal være. Han elsker at følge de givne impulser og kreere udfra øjeblikksstemningen. Men han optager ikke uhæmmet løs på en scene. Han ved, hvor han vil hen og har altid udtænkt synsvinklen på det, han laver. Det er bare et problem, når man skal klippe hans ting, der er ikke ret meget materiale, kun få valgmuligheder. Han har desuden en tendens til at lade kameraet køre meget længe, hvilket ikke gør det mindre interessant at klippe hans produktioner.

Var der planer om at lave flere episoder efter piloten?

Nej, overhovedet ikke. Da vi havde lavet piloten, regnede vi ikke med, at det skulle blive til mere. Vi vidste selvfølgelig godt, at ABC ville se og siden vise den, og at de derefter måske ville beslutte at fortsætte med projektet. Vi afleverede den i slutningen af maj og i midten af juni fik David et 'OK' på 7 episoder mere. Men da var vi allerede igang med andre film.

Var det David Lynch, der bestemte, at du skulle lave første episode?

Ja, han bad mig instruere det første afsnit, da var jeg igang med at klippe *Wild at Heart*. Første og anden episode af *Twin Peaks* - David instruerede den anden – plus *Wild at Heart* blev faktisk klippet samtidig.

Diskuterede I det visuelle koncept, før du begyndte optagelserne?

Piloten, som David havde lavet, blev skabelon for de øvrige afsnit. Det var en fantastisk flot film – interessant persongalleri, ny visuel stil, anderledes musik og med tydeligt præg af David Lynch. Jeg havde jo arbejdet meget for ham – og iøvrigt klippet piloten – så derfor blev det mig, der skulle instruere det første afsnit.

Hvor mange mennesker var der med på 'Twin Peaks'-holdet?

Jeg vil gætte på omkring 70. Mindre kunne sikkert have gjort det, men der skulle mange til at bygge dekorationer – de blev hele tiden lavet om.

Hvor lang tid brugte I sædvanligvis på at klippe en enkelt episode?

Når man laver episoder efter den struktur, som *Twin Peaks* følger, har man 5 dage til at forberede, 7 dage til at optage og 7 dage til at klippe. Det går meget, meget stærkt.

Hvis nu der opstod et problem med klipningen, og I havde behov for at gå tilbage og ændre et eller andet, hvordan kunne det lade sig gøre på kun 7 dage?

Det var meget svært. På min første episode fyldte manuskriptet 55 sider - men da vi hen ad vejen fik pejlet os ind på den rigtige 'opskrift' for serien kom manuskripterne ned på 35-37 sider. Det blev det magiske sidetal for et afsnit på 1 time. 55 sider betød, at der skulle klippes 22-24 min. fra for at få tiden til at passe. I afsnit 2 og 3 arbejdede vi på at få gjort manuskrip-terne kortere netop af hensyn til tidsfaktoren. Manuskripterne blev skrevet i rækkefølge, så de lå klar til instruktør, klipper og videre i systemet. Man skal hele tiden passe meget på, hvad man gør – hvad man klipper fra – for det kan få konsekvenser for de følgende afsnit.

I Danmark verserer der et rygte om, at der findes et afsnit, der er klippet osv, men som aldrig er blevet vist, fordi det er forvirrende og ødelæggende for seriens udvikling – er det sandt?

Nej, det tror jeg ikke. I alt fald ikke hvad jeg ved af.

Hvad med lyden – havde I fx musikken, da I klippede piloten – og er der et overordnet koncept for det øvrige lydarbejde?

Nej, vi havde ikke musikken, da vi klippede piloten – men da de enkelte episoder blev til kunne man selvfølgelig drage fordel af den. Med hensyn til lydarbejdet iøvrigt – og konceptet for det – er det piloten, man skal studere, det hele er at finde i den. I episodemanuskripterne er der ikke lagt op til nogen særlige lydeffekter, og det hele går iøvrigt så hurtigt, når man arbejder med TV, at der ikke er tid til at ofre opmærksomhed på ret meget andet end selve optagelserne.

Interviewet er lavet af: Jacob Thuesen, Per Kirkegaard, Martha Podell – Dario Film. Oversat & bearbejdet af Charlotte Jacobsen & Maren Pust.

Fra venstre: Chris Isak, Kyle MacLachlan, David Lynch og David Bowie.

Den rejsende biograf

Den amerikanske filmhistoriker Jack Stevenson, der har specialiseret sig i at indsamle, bevare, beskrive og vise 'sære' og sjældne, korte film, besøger i forbindelse med sin Europa-tourne også Danmark. Her har vi på Filmmuseet og i biografer i København og provinsen kunnet stifte bekendtskab med både propaganda og såkaldt exploitation film. Selvom exploitation-fænomenet er relativt uudforsket herhjemme, strømmede mange til forestillingerne, der kunne byde på et bredt spektrum af 'skæv' underholdning – lige fra årgangsporno til narkotika-oplysning. Kosmorama bad Stevenson give en nærmere forklaring af 'exploitation'-begrebet:

af Jack Stevenson

Exploitation filmen er den logiske forlængelse af det omrejsende gøgler- og fidusnummer, som vi kender fra 1800-tallets 'vilde vesten'. Bortset fra saloons, danse-buler og bordeller havde de fleste amerikanske vestlige og midt-vestlige byer dengang ingen permanente underholdnings-etablissementer, og de omrejsende show-folk kunne således udnytte det udækkede forlystelsesbehov. Numrene kunne være demonstrationer af umådeligt håndelag eller skandaløse sensationer; skydefærdighed, knivkastning – eller udstilling af en eller anden notorisk personage, fx en berømt eller berygtet indianerhøvding, der på grund af tidernes ugunst havde brug for at tjene en skilling. Buffalo Bill og Annie Oakly var to af denne æras mere berømte entertainere. De lidt mere lyssky foretagender gik ikke af vejen for – ifølge eget udsagn – at udstille balsamerede menneskehoveder, afhuggede forbryderhænder og andre rariteter.

De omrejsende 'medicine shows' fra denne periode var ikke så særligt meget forskellige fra de senere 'movie roadshows' i 1920'erne, 30'erne og 40'erne. De emsige wild-west fupmagere, der prakkede folk flasker med 'alt-helbredende' vidundermidler på, fik siden pendanter i shows som 'The Eminent Hygiene Commentators', der bragte sexhygiejnefilm rundt i 1940'ernes USA; og efter forestillingen brugte man så filmen som salgsfremstød for småbøger, der kunne 'helbrede' al uvidenhed om erotik og sex – løfte sløret for frygt og fortrængning!

Den 'magiske mixtur' blev solgt i biografer så sent som i 1970'erne, hvor pornografiske hæfter, super-8 film og siden videobånd blev solgt 'by the management only' i lobbyen efter forestillingerne.

Louis Sonney – en italiensk immigrant, der først arbejdede som kulminearbejder og siden blev sherif i Centralia, Washington – blev i begyndelsen af 1900-tallet nærmest ved et tilfælde opfinderen af 'the movie roadshow': En dag fangede Sonney den berygtede og eftersøgte togrøver, Roy Gardner, hvis til ukendelighed forbundne ansigt havde vakt hans mistanke. Pludselig var Sonney selv berømt, og det skulle udnyttes. Han begyndte at turnere med et 'forbrydelse betaler sig ikke'-show, hvor han optrådte med foredrag, fremviste en elektrisk stol og som skræk-og-advarsel dokumentation kørte en forslidt kopi af den italienske filmatisering af Dantes Helvede *(Inferno,* 1909), så alle og enhver med egne øjne kunne se, hvordan en udåd ville blive belønnet i det hinsides. Og det var dette koncept, hvor 'live'-optræden blev kombineret med filmforevisning, der årtier fremover skulle kendetegne exploitation-filmens rammer. Louis Sonney grundlagde sit eget filmselskab i 1921 – og fra den ene dag til den anden ændrede han 'forbrydelse betaler sig ikke'-showet til et endnu mere profitabelt sex-show; efter hans død i 1949 overtog hans søn forretningen, og han indgik siden partnerskab med David Friedman. Selskabet eksisterer den dag idag.

Sensationer sælger

Princippet med en 'ekspert' eller berømthed, der personligt anbefalede og solgte et produkt i forbindelse med filmforevisningen, var både økonomisk og konceptuelt grundlæggende for exploitation-fænomenet: I 1940'erne kunne man på scener landet over se Amerikas mest berømte atlet, Jesse Owens, sælge sex-oplysnings hæfter umiddelbart efter filmen *Mom and Dad* var blevet vist.

Exploitation-filmene fungerede som medium for og udnytter af øjeblikkets sensationer og nyheder – et klassisk eksempel er sagen om Robert Mitchum: Han blev som ung skuespiller i 1948 arresteret som følge af en marihuana-sigtelse, og med ham var en ung, smuk blondine ved navn Lila Leeds. Mitchum skandalen kørte længe og var på alles læber. Miss Leeds, der kort efter anholdelsen var blevet løsladt igen, så således sit snit til at slå mønt af historien ved få uger efter at optræde i en lille, billig 'sandheden-om-marihuana'-film med titlen *Wild Weed.* Marihuana var i forvejen et yndet emne for exploitation-filmfolkene, idet Hays Office havde forbudt de store studier at komme ind på dette område. Wild Weed var så dårlig, at den faktisk blev en fiasko i første omgang, men da man fandt på at ændre titlen til det mere sexuelt ladede *She Shoulda Said No!* gik den som varmt brød. Nogle år tidligere havde en af exploitation-genrens frontfigurer, Dwain Esper, på tilsvarende måde haft succes med at give en film kunstigt åndedræt ved at ændre dens titel fra *Maniac* til *Sex Maniac.*

Dwain Esper dækkede egenhændigt hele exploitation-fænomenet – lige fra selv at producere film til at rejse rundt og vise både sine egne og andres i fantasifuldt iscenesatte shows. Disse shows var nok det allervigtigste element i hele konceptet: Under depressionen var det især 'med-livet-som-indsats' stunts, der

blev brugt til at lokke folk ind til filmene; fx var 'begravelses-tricket' meget populært. Det gik ud på, at man begravede en mand 6 fod under jorden foran biografen, 6 dage før forestillingen skulle løbe af stablen – så kunne folk, der kom forbi, smide mønter ned til ham gennem et lille hul og derefter tale med ham i en dertil indrettet 'telefon'.

Esper rejste i slutningen af 40'erne rundt med Todd Browning filmen *Freaks* – men brugte titlen *Nature's Mistakes,* og siden *Forbidden Love.* Og som 'live-show' havde han allieret sig med en gruppe ægte freaks, der optrådte i en lille savsmulds-manege i biografens lobby.

Exploitation-konceptet fortsatte helt op i 60'erne, hvor man fx under fremvisningen af horror-film lod spøgelser og monstre komme frem fra lærredets sider for at skræmme publikum – uddannede sygeplejesker stod med dramatisk effekt parat til at yde assistance til de bangebukse, der kunne tænkes at kollapse af bar skræk og rædsel. Eller man kunne lade mænd, der var klædt ud som politifolk, gå rundt og checke publikums ID-kort for derpå at smide dem ud, der var for unge til at se film som *Poor White Trash* m.v. – normalt var disse påfund den mest underholdende del af hele forestillingen, thi filmene var der ikke meget spræl i.

Waters og Linkletter

Så sent som i 1970'erne rejste en ældgammel Dwain Esper rundt i USA med et kvalmende show, han kaldte *Attrocities of War.* Og selv den siden så berømte John Waters havde i 1970 en flirt med exploitation-genren: Da han skulle afprøve sit udstyr, fik han fat i tre af sine faste skuespillere og lod dem opføre en lille 10-minutters scene hjemme i hans dagligstue. De valgte en af den selvsamme dags store avisnyheder som emne for filmen. Nyheden drejede sig om den berømte TV-vært Art Linkletters datter, Diane, der i en LSD-rus havde kastet sig ud af et vindue øverst i et højhus. Filmen skulle angiveligt forestille at være optakten til hendes dødbringende spring – Waters kaldte den *The Diane Linkletter Story,* han lod den uden videre distribuere og tjente pænt på den.

Oversættelse: Maren Pust.

Animationsfilm og politik

Ved Odensefilmfestivalen i 1989 var vi nogle, der kunne forudsige kommunismens snarlige fald i Østeuropa udfra de deltagende kortfilm. Både Sovjet, Tjekkoslovakiet og Ungarn havde sluppet film gennem censuren, – film med mer' eller mindre skjulte budskaber.

Den ungarske instruktør Sandor Reichenbüchlers nyeste (1989) film *Farvel lille ø (Isten Véled, Kis Sziget)* var et højaktuelt angreb på det problematiske dæmningsbyggeri, som Ungarn og Tjekkoslovakiet planlagde i Donau.

Filmen skildrer livet på en lille paradisisk ø med vilde dyr og nydelige små landsbyer. Befolkningen tvangsevakueres, og militærets bulldozere og helikoptere ødelægger alt – selv naturens mest imponerende repræsentant – det store ældgamle træ. Tilskueren berøres voldsomt følelsesmæssigt ved denne demonstration af magt i fremskridtets navn.

I september måned 1989 opgav Ungarn og Tjekkoslovakiets raseri Nagamareshdæmningsprojektet, som dels ville have oversvømmet adskillige beboede øer i Donau og dels ville have eksporteret en del af Tjekkoslovakiets miljøproblemer til Ungarn; folket krævede nemlig, at projektet blev opgivet.

Sandor Reischenbüchlers sociale og politiske budskab gik ind på højeste sted; censuren slap vel hans budskab igennem for at støtte et holdningsskift, og Ungarn var jo også det første af de østeuropæiske stater, der indså, at kommunismens dage var slut.

Tjekkoslovakiet har længe haft andet at tænke på, og man troede

naivt, at Nagamareshdæmningen var opgivet, MEN nu, hvor landet står foran en deling, har Slovakiets regering gravet projektet frem og agter at presse det igennem uden hensyn til Prags eller Ungarns mening. Men det berørte slovakiske område var intet Trianon – fredsaftalen i 1920 en del af det ungarske rige! – og Slovakiets mange ungarere vil gerne hjem igen. Eksplosionsfare forude?!

Karen Hammer

Kærlighedens smerte

Fire år er gået siden Nils Malmros' ikke udelt vellykkede, men alligevel jævnt underholdende, delvist selvbiografiske komedie *Århus By Night.* Hans nye film, *Kærlighedens smerte,* der således ganske typisk for Malmros har været længe undervejs, markerer den filmskabende læges hidtil største produktionsmæssige og økonomiske satsning.

Den tragiske historie bringer os ikke uventet tilbage i ægte uforfalsket Nils Malmros-territory, d.v.s. Århus med nærmeste omegn, og til ingens overraskelse er her endnu engang tale om en periode-film: Handlingen udspiller sig i al væsentlighed, må man formode, fra ca. 1968 (Procol Harums *A Whiter Shade of Pale* spilles til klassefesten) og så til engang midt i 70erne.

I denne årrække følger vi pigen Kirsten (Anne Louise Hassing) fra hun som smaskforkælet og overbeskyttet 17-årigt enebarn kaster sig ud i livet til hun ca. 5-6 år senere vælger selvmordet som løsning på sin manglende evne til at give og modtage kærligheden og lykken. Muligheden for at det kunne ende så galt er allerede blevet luftet i en kort indledende sekvens, hvor Kirstens mor fortæller sin 7-8 årige datter, at hendes morfar begik selvmord.

Den unge maniodepresive Kirsten har det svært med kærligheden, hvis altså ikke hun får lov at bestemme farten. Forældrene, der bærer Kirsten på hænder og fødder, er glade for hendes faste kæreste, Anders (Peder Dahlgaard), en ung fyr af den solide ingeniør-studerende, pibe-rygende type. Kirsten forelsker sig imidlertid voldsomt i sin gymnasielærer, Søren (Søren Østergaard), en ældre fyr af man-kan-vel-ikke-gøre-for-at-man-har-charme-typen, der absolut ikke er uimodtagelig overfor Kirstens interesse. Hendes noget ensidige kærlighedsaffære forbliver dog ufuldbyrdet i fem år, hvor hun bl.a., efter en one-night-stand, gennemlever en traumatisk graviditet og sit første selvmordsforsøg.

Da Sørens forhold til en stramtandet, jævnaldrende kollega, musiklærerinden Inge-Lise (Anni Bjørn), går i stykker, griber Kirsten chancen, og snart er hun og hendes lille datter flyttet ind hos Søren. Men lykken er lunefuld, og snart giver Kirstens sindslidelse sig udslag i sygelig jalousi, hvor hun får søvnløse nætter over endnu en ung studines tilbedelse af den populære Søren. Kirsten gribes pany af en depression – denegang med fatale følger.

Tidsbilledet i *Kærlighed og smerte* er gjort med omhu og nænsomhed, og Malmros' faste fotograf Jan Weincke har igen leveret nogle smukke billeder, behørigt understøttet af Gunner Møller Pedersens traurige filmmusik.

Malmros' højt besungne filmsprog, udviklet fra *Kundskabens træ* og frem, fornægter sig således ikke. Scener som Kirstens første selvmordsforsøg og hendes afvisning af sit nyfødte barn besidder en vis effekt, men alligevel formår denne dybt tragiske film ikke at bevæge i det omfang, som den tårevædede beretning ellers lægger op til. Problemet er hovedpersonen og manuskriptet (skrevet af Malmros og John Mogensen). Den kønne amatør-skuespillerinde Anne Louise Hassing spiller bestemt med brask og bram både under op- og nedturene. Men i hendes skikkelse bliver Kirstens angiveligt vindende og charmerende væsen alt for pågående og støjende, og hun svigtes i disse sekvenser også af manuskriptet, der ikke lægger hende replikker i munden, som kan godtgøre at alle omkring hende må slå sig på lårene af grin. Falder man således ikke uddelt for Kirsten-figuren er det følgeligt svært for alvor at gribes af hendes kranke skæbne.

Blandt de voksne, der som et andet græsk kor, ser så godt som passivt til på Kirstens sjælekvaler, spilles de spidsborgerlige forældre fortrinligt af Waage Sandø og Birthe Neumann. Som Søren undgår Søren Østergaard klædeligt alle tilløb til de for ham så karakteristiske klovnerier, men man bliver ikke rigtigt klog på denne mand, der samtidig med at han velvilligt øser til højre og venstre med sine følelser og altid er god for en platitude, der lyder rigtig, dog synes at holde af Kirsten. Finn Nielsen, type-casted som Kirstens forfører for en nat, udstråler vanlig professionalisme.

Er man i det hjørne kan *Kærlighedens smerte* fremstå som en tilfredsstillende weeper af den mere ambitiøse skuffe, men det ville være forfriskende, hvis Malmros i kommende film, ville lade Århus' skolesøgende ungdom fra anno dazumal ligge, og så i stedet afsøge nye horisonter.

Peter Risby Hansen

Kærlighedens smerte. Danmark 1992. I.: Nils Malmros. Medv.: Anne Louise Hassing, Søren Østergaard, Birthe Neumann, Waage Sandø, Peder Dahlgaard, Anni Hjørn, Finn Nielsen.

'Traberg' – virkeligheden der ville fortælles

'I didn't know where it would lead me. It was this thing about old friend Traberg. I wanted to tell a simple story. But it was harder than I thought'.

Sådan begynder Jørgen Leths seneste filmværk *Traberg* med at definere sit projekt. Men det særlige ved filmen er netop, at projektet ændrer karakter undervejs, fordi virkeligheden griber ind og og insisterer på at *blive fortalt.*

Jørgen Leth er i de senere år blevet mest kendt for sin rolle som TV2s cykelekspert og medkommentator på reportager fra de store cykelløb, og nogle vil stadig huske ham som en af den danske systemdigtnings repræsentanter. Men det er glædeligt, at TV2-jobbet og hans status som udlandsdansker i store dele af året ikke forhindrer ham i stadig at lave det han er bedst til, nemlig film. Leths nye værk får nu premiere, og der er endnu engang tale om et dybt personligt værk, en film der ikke just ligner noget af det vi er vant til at se på de danske lærreder.

Filmen følger Jørgen Leths ven, journalisten, poeten m.m. Ebbe Traberg som en fiktiv person, der dog bærer samme navn, på en rejse gennem det nordlige Spanien, til Haiti, til Miami og tilbage til Haiti igen, hvor filmen slutter. Han er tydeligvis involveret i et foretagende af lyssky karakter, han fører fordækte telefonsamtaler, tæller penge, afleverer lusket kuverter hist og her, og bevæger sig ensomt, eftertænksomt omkring eller hviler blot på sine enkle hotelværelser uden at et ord bliver mælet. Hoveddelen af filmen foregår på Haiti. Fortællerstemmen, der i denne film for én gangs skyld ikke er Jørgen Leths egen, men skuespilleren Erik Mørks, taler om sin ven Traberg, beskriver ham som nær og konkluderer, at hans veje er uransagelige. Fortælleren er selv på Haiti for at søge Traberg, men han kan ikke finde ham. Og så griber virkeligheden ind i billedet. Den folkevalgte præsident Jean-Bertrand Aristide indsættes den 7. februar 1991 i sit embede (som den første i sit land), men allerede inden det har der været tumulter, da rygterne svirrer om, at kræften arbejder på at forhindre ham i at komme til magten. Tiltrædelsen fejres og sætter sine præg, især på hovedstaden Port-au-Prince, mens Traberg, der glider lidt ud af billedet, i en afkrog af landet kan skue ud over havet i ro og mag eller ryge en smøg på hotelværelset. Den 30. september væltes Aristide ved et kup og en general tager magten og indsætter en ny regering; *Everything started all over again',* meddeler fortælleren os. Filmen bliver her et dokument om et stykke af vor tids historie, og fortælleren interesserer sig altså i lange perioder mere for Haitis politiske situation end for hovedpersonen Traberg.

Der er også andre ting, der fanger fortællerens opmærksomhed og finder vej til lærredet: Der er små dagligdags scener fra Port-au-Prince, der er dansende folkemængder i natten, der er en karakteristik af det sagnomspundne Hotel Oloffson (der blandt andet kendes fra Graham Greenes univers), der er lokale, som fremsiger mundheld og ordsprog foran kameraet, og der er scener så umiddelbart intetsigende som den hvor en pige dansende bringer en bakke med drinks i retning af kameraet – der blændes ned og op, og hun danser væk igen med den tomme bakke – er det filmholdet der får kolde drinks? Der er mange spørgsmål i filmen, og meget få svar…

Fortælleren leder en smule efter Traberg, men koncentrerer sig altså mere om den politiske udvikling. Traberg arresteres på et tidspunkt af militærpolitiet, men i slutningen af filmen er han tilsyneladende enten undsluppet eller blevet løsladt, og vi ser ham forsvinde ud af landet; i smukke morgengrysbilleder løber han over en mark mod en ventende flyvemaskine, billedet fryser og fortælleren afrunder *I had a feeling that it was over…*

Mellem dokument og fiktion

Som det turde fremgå af ovenstående refererende afsnit er *Traberg* ikke nogen helt almindelig film, ej heller noget let film for tilskueren. *Traberg* peger naturligvis i nogen grad tilbage på Leths øvrige produktion, selvom den også som Leth-film er *anderledes.* Først og fremmest i kraft af formen, hvor den blander flere gængse fortællemåder: den er en fiktionsfilm om en vis Traberg, der har sine ligheder med virkelighedens Ebbe Traberg (der imidlertid næppe er indblandet i illegale forretninger), og den er en dokumentarisk fremstilling af virkelige begivenheder, hvilket selvfølgelig ikke betyder, at den i den forbindelse skal ses som ren fakta – hvis det da overhovedet findes – men som et dokument af personlig karakter fra Leths hånd. Den er også en kærlig beskrivelse af landet Haiti og dets folkeliv, hvorved den kommer til at ligne Leths øvrige antropolitisk-etnografiske produktion en del, altså film som den spøjse *Livet i Danmark,* det statiske, stilfulde studium *66 scener fra Amerika,* rejsefilmen *Notater fra Kina* og andre. Denne sammenblanding af fremstillingsformer skaber naturligvis nogle helt særlige fortælleforhold, der gør at man som tilskuer hele tiden vågent må engagere sig i flere perceptions- og oplevelsesprocesser. Fortællingen om Traberg og hans forehavende provokerer først og fremmest tilskueren til at søge at skabe mening i historien. Den almindelige tilskuer vil kende til nogle filmsproglige koder, der søges aktiveret for at finde ud af filmens diegetiske forhold. Og i denne situation vil man jo nok blive lidt skuffet og frustreret, da der ikke er nogen udvikling i historien; der er ingen forviklinger, ingenting, næsten ingen oplysninger gives, og tilskueren efterlades med en rudimentær historie eller bare en fornemmelse at arbejde med selv.

I denne fiktion optræder fortælleren som den eneste kilde til information, udover hvad vi måtte se på billederne – og her er Traberg som sagt en fåmælt figur. Men det er heller ikke meget fortælleren giver os. Han skaber et billede af Traberg, som tilskueren må søge at identificere med den tavse figur, og i den forbindelse er det nok værd at dvæle ved begrebet *myte* – et begreb Leth gennem årene har dyrket til stadighed, for eksempel i cykelfilmene, *Stjernerne og vandbærerne* og *En forårsdag i helvede,* eller i det lille mesterværk *Pelota* om baskernes næsten sagnomspundne spil af samme navn. Traberg er en *mytisk* figur og ikke en almindelig person, som man på nogen måde kan identificere sig med. Fortælleren tildeler Traberg-figuren nogle egenskaber, som ganske enkelt må accepteres som sande.

Fortælleren er samtidig meget levende og engageret og forsøger energisk at komme til at bestemme, hvordan tingene skal fortælles – hvordan filmen skal tage sig ud. Men samtidig presser der sig altså ting på, som fortælleren *ikke* har styr på. Tilskueren må i den forbindelse lade

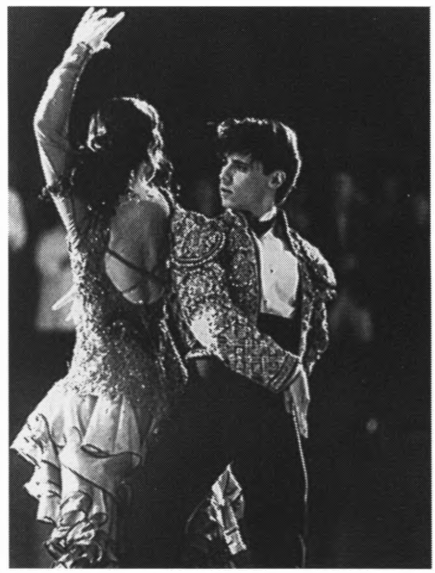
sig *guide,* og acceptere, at det næste der sker nok ikke er det man umiddelbart skulle tro. Fortælleren bliver som nævnt grebet af den politiske udvikling i Haiti, og filmen får karakter af levende dokumentarisme fra åstedet. Pludselig må tilskueren aktivere et helt anderledes sæt koder; dels viden om politiske forhold i Latinamerika, der en en stærk militær tradition... etc., dels kulturelle koder for, hvordan man aflæser formidlingen af virkelige begivenheder. Der er ikke tale om, at Jørgen Leth bruger filmen til at score billige points – den skal ikke ligne amerikanske docudrama'er. Virkeligheden er barsk og stærkt i evidens, hvor fortællerens projekt jo ellers var, med Haiti som ramme, fordi Traberg nu engang opholdt sig der, at fortælle historien om myten Traberg. *Meningen var at fortælle en simpel historie, men virkeligheden kom bare og slugte opmærksomheden, det må I undskylde!,* synes filmen at forklare.

Som nævnt er der også reminiscener fra Leths etnografisk engagerede produktion, da han uværgerligt lader sig fascinere af hverdagens små historier og giver sig til at beskrive dem i sin meget enkle stil, der i høj grad tillader tilskueren selv at danne billedet af en helhed og *fornemme* Haitis miljøer, på godt og ondt. Således er der ingen som helst motivation i fortællingen, hverken i fiktionen eller i den dokumentariske fortælling, til at lade indstillingen af en betjent der dirigerer trafik stå og tale for sig selv i et stykke tid, ligesom de meget morsomme mundheld, foretalt af forskellige lokale, savner resonans i filmens helhed, eksempelvis where a frog pees in the river, the water rises; ikke at meningen med dette mundheld er uklar, men dets optræden virker som en lille bombe, en forstyrrelse, en forrykkelse af filmens meningsdannelse. Pointen skulle imidlertid her være, at filmens helhed naturligvis er en anden end blot en afrundet fiktion og/eller et historisk, politisk dokument. Filmen er ekstremt åben og tilskueren er på herrens mark, hvis han eller hun søger enkle meninger og forklaringer. Filmens oplevelsespotentiale er stærkt projektivt.

Udover opbygningen over flere forskellige diskurser, den mytiske, den etnografiske og den dokumentaristiske, hvilket naturligvis må forvirre tilskueren, så bidrager en række løsrevne, *excessive* elementer i *Traberg* altså til dens helt særlige karakter. Man kunne jo kalde det den Leth-sindige diskurs... Her kan som sagt nævnes Leths pludselige interesse i trafikmylderet i Port-au-Prince og de lokale lommefilosoffer med deres mundheld, men også fokuseringen på de andre gæster på Hotel Oloffson, der ikke har det fjerneste med historien at gøre, og mange andre detaljer i filmen henhører under disse modfortællende elementer. Leth kommer også med et par kærlige hilsener til sine tidligere film, hvilket vel også må bemærkes i denne skuffe: Første gang vi møder Traberg, er vi på en baskisk pelotafrontón, og senere i filmen, da Traberg er hos barberen, er det måske en hilsen til Leths tidlige *Se frem til en tryg tid,* der til dels blev optaget hos en barber i Spanien. Og med det måske bedste, mest stemningsskabende eksempel skal oplevelsen af *Traberg* sluttelig karakteriseres: Som begyndelse og afrunding i filmen ser vi i dragende nattebilleder en menneskemængde danse til lokale trommerytmer. Hensigten er at give tilskueren mulighed for at *mærke* Haiti, det har ikke med filmens fortællemæssige projekter at gøre – motivationen er udelukkende oplevelsesrettet... Det er vel netop dette, der er særligt ved Jørgen Leths univers. Om han tager os med cykelrytterne på et mystisk eventyr i cykelfilmene eller i TV2s reportager fra forårsklassikerne, eller om han placerer os stort set midt i skudlinien i det borgerkrigshærgede Haiti, så er der altid plads til en indlevelse, der ikke er betinget af et plot. Leth tør stadig give os filmoplevelser der ligger lysår fra Danmarks øvrige filmproduktion. Og Traberg er en sådan fængslende oplevelse, en spændende og meget personlig cocktail af dokumentarisme, fiktion og myte.

Ander Leifer

Traberg. DK 1992. I&M: Jørgen Leth. Foto: Dan Holmberg. Medv.: Ebbe Traberg, Erik Mørk (fortæller).



Melbourne goes Hollywood

Den sidste aften i Paris var mørk og regnfuld, forkølelsen rasede og feberen nærmede sig de 39. Valget stod mellem en engelsk film med Vanessa Redgrave (i øvrigt en stor favorit), og en for mig ukendt australsk film, som af en eller anden grund var meget omtalt. Mobiliteten var begrænset, hvorfor valget faldt på *Strictly Ballroom* – eller *Ballroom Dancing,* som den hedder på fransk.

Det skulle vise sig at blive en af de oplevelser man kun får i biografen. Fra første billede var vi indfanget, og efter kun et minut gjaldede latteren. Inden filmen var færdig, havde vi leet og grædt, og det var vi ikke alene om. Selv de pæne parisere lod sig rive med, og var lige ved at grine flere gange!

Den australske instruktør Baz Luhrmann har skabt en dansefilm i den gamle tradition, men med alle klicheerne støvet af og med en humoristisk drejning. *Strictly Ballroom* foregår i det mest usandsynlige af miljøer – nemlig sportdansens. Et miljø, som inviterer til parodier, med dets sminkede livsglæde og smagløse kostumer. Der er da også nogle grumme karakterklicheer – med moderen som den bedste (I'm wearing my happy face!) – men serveret med kærlighed. Alle skuespilpræstationer er sublime, og Luhrmann giver os med stilsikkerhed en moderne historie – serveret med gamle klicheer, og dog med tungen i øjet. Amerikanske *Flash Dance* og TV's *Fame*-serie kan godt pakke sammen, med deres gymnastik-opvisninger og papfigurer. Her er dans med hjerte og underliv, og midt i klicheerne to

virkelige, levende, varme, unge mennesker. Filmen er lavet af kærlighed til dels musical- og dansegenren, men behandler også temaer som konservatisme, fordomme, fremmedarbejdere, sportslivets konkurrenceræs og kærlighed – og så indeholder den en morale, nemlig at A life Lived in Fear is a Life Half Lived, som den fortælles i den genrerigtige historie i historien.

Filmens kulører er af en sådan karakter, at selv undertegnede – som er farveblind – kunne se farverne, og da biografens døre åbnedes valsede og tangoede en 200 mennesker ud i natten, og bragte minder om Bastille-dage. Jeg vil ikke påstå, at forkølelsen var væk, men den var glemt i nogle timer! *Strictly Ballroom* blev af Australien film Institut tildelt 8 ud af 13 priser og vandt Prix des la Jeunesse i Cannes.

Filmen har dansk premiere 1. juledag – og lyt til mit råd: *se den* – i biografen!

Claus Kjær

Møl mod lys

Den engelske dramatiker Stephen Poliakoff har både skrevet for film og efterhånden også instrueret et par stykker. Hans *Hidden City* fra 87 har aldrig været herhjemme. Det var med hans egne ord en film 'vort samfunds hemmelighedskræmmeri' og i øvrigt også 'en film om London'. Hans nye film *Med lukkede øjne* handler på sæt og vis også om London, men især om et søskendeforhold, der udvikler sig incestuøst - altså hemmelighedskræmmeriet.

Richard og Natalie et vokset op hver for sig og har kun sporadisk kontakt. Da hun er i en depressiv periode og kontakter ham for støtte, investerer han ikke megen energi i hendes problemer: kommer for sent, vil helst ikke møde op og har, hvis han kommer, kun venstrehånds fraser til nødtørftig trøst. Og sådan går årene: Hun er ensom og med triste rutinejobs, han frivillig ungkarl med en lovende arkitektkarriere. Men forholdet skifter da han har kvittet sit job for at arbejde for en miljøorganisation der forsøger af bløde op på de store arkitekt-projekter der er ved at smadre Londons Dockland, mens hun bliver gift med den rige, arrogante og ironiske finansrådgiver Sinclair og bor luksuriøst og mageligt på overklassens side af floden.

Søskenderelationen bliver til sex, eftertragtet af begge. Men mens han hengiver sig totalt, plages hun af det forbudte i forholdet og prøver at bryde det.

Efter optakten der i korte scener lader adskillige år gå, koncentrerer filmen sin hovedhistorie omkring en varm, solfyldt sommer, i en historisk epoke hvor Thatchers England forgyldte folk som Sinclair, mens Richards miljøorganisation får mere og mere at kæmpe imod. Sinclairs og Natalies hjem, der får Richard til at føle, at han 'træder ind i et blads farvetillæg', kontrasteres med det stadig tomme, futuristisk postmoderne byggeri af glødende glasfacader og kølige, dunkle kontorer med monstrøst prangende detaljer der udstiller overflade-overfloden.

Mens rigdommen udstilles skjules de forbudte følelser, der i Poliakoffs instruktion og i Clive Owens og Saskia Reeves spil får en ægte, men befriende usensationalistisk, følelsesintensitet. Deres første sexuelle kontakt opleves som et brændpunkt de begge har søgt mod som møllet mod lyset, og da hun kræver af ham, at han får en kæreste, der kan gøre hans besættelse mindre farlig og krævende, må han tvinge sig til at interessere sig for andre end den forbudte søster. Uden held. Hans forvirrede følelser og desperation bliver rørende og bevægende, udtryk for ægte kærlighed, der blot er forbudt.

Witold Stok står for de farvemættede, glødende og underfuldt smukke billeder, fra den lange varme sommer, der ender i efterårets melankolske farver med de tre vandrende reflekterende mod floden. Er besætttelsen forbi, er følelserne ikke afklaret, er 80erne fordi, er regnskabet ikke gjort op. *Dan Nissen*

Med lukkede øjne (Close My Eyes). England 1991. I & M.: Stephen Poliakoff. F.: Witold Stok. P-design.: Luciana Arrighi. Med Alan Rickman, Clive Owen, Saskia Reeves.

Sofie. Danmark 1992. I: Liv Ullmann. Medv.: Karen Lise Mynster, Ghita Nørby, Erland Josephson.

For et par år siden lavede Danmark socialrealistiske film om integrationsproblemet. I 90erne har der været et par uproblematiske film om jøderne i Danmark. Denne gang blev det Nathansens tur.

Sofie fremmaner på mange måder i besætning og stemninger – spændende fra 1887 til perioden efter 1. Verdenskrig – mindelser om Ingmar Bergmans afskedsfilm *Fanny og Alexander.* I *Sofie* kan man ligefrem opleve erindringer om en 'den gode vilje'-tematik. Men det er irriterende at vi hele tiden i Norden skal trækkes med det skide Bergman-spøgelse. Bortset fra at det bekræfter den rene reaktion, har Liv Ullmann været modig i sin debutinstruktion ved at lade stemningen dvæle i filmens tre kontrasterende miljøer – undertiden tangerende voksmannequinstadiet. Det er pæne, men traditionelle skuespillertraditioner, der håndhæves og er udtænkt med traditionelle filmiske virkemidler. Det hele er pænt og professionelt og lumsk, prætentiøst kedeligt. Filmen vil gøre sig godt i udlandet, hvis den lanceres ordentligt, for den ligner en rigtig elegisk festivalfilm. Miljøerne er nydeligt gennemarbejdede og kan kun desorientere inkarnerede københavnere og musikelskere, der vil undre sig såre over brugen af Carl Nielsens Festpolonaise. Schuberts 'Du bist die Ruh' er det helt rigtige. *CN*

Skønheden og Udyret (Beauty and the Beast). USA 1991. I: Gary Trousdale & Kirk Wise. M: Linda Woolverton.

Efter *Junglebogen* i 1967 har Disneykoncernens produktioner lidt under at være stilet til en yngre aldersgruppe (tænk på *Bernhard og Bianca* eller *Oliver & Co.*). Det har drejet sig om en række morsomme og søde udviklingshistorier, som kun i ringe grad opfordrer til tolk-ning i dybere aspekter. Denne tendens blev grundlagt i Disneys egen tid med film som *Hund og hund imellem*, og ved at fastholde denne genre har Disney-folkene forsaget den pondus, som filmatiseringerne af eventyrene kan have.

Skønheden og Udyret rækker, som sin forgænger *Den lille Havfrue*, tilbage mod gamle klassikere som *Snehvide, Pinocchio* og *Tornerose*. Gudskelov.

Forlægget er et gammelt fransk folkeeventyr. Selvom filmen har gjort meget ud af, at handlingen er lagt i Frankrig, er personerne alligevel blevet amerikaniserede efter den gode, gamle Disney-model. Der synes at være en bevidst betoning af moralen: en pige må forlade sin far for at leve med sin ægtemand. Filmen gør meget ud af, at det er den viljestærke heltinde Belles eget valg. Dette falder godt i hak med, at den amerikanske kulturideologi altid har været antihierarki i miniformat. Hos Disney er familien altid ufuldbyrdet; forældrene er erstattede af onkler eller tanter, eller, hvis forældrene er der, er de børnene jævnbyrdige eller underlegne. Belles far er et gammelt, godmodigt fæ. I Udyrets slot finder vi Mrs. Potts (hun er en te-kande), som har en søn - Chip - men ingen mand. Gaston, filmens skurk, er ude efter Belle som mor til et projekteret væld af børn, men som sagt - han er også filmens skurk, og det bliver heldigvis ikke til noget med ham og Belle.

Belle har fået en tidssvarende ansigtsløftning; hun er den Disney-heltinde med den største mund og de fyldigste læber (lige for tiden får hver anden skuespillerinde i Hollywood foretaget en kosmetisk operation med netop dette sigte). Hun er også belæst, fordi det i 1990'erne virker seksuelt tiltrækkende at 'have nogen hjemme'. Men at Belle skulle være mere seksuelt pågående end tidligere Disney-heltinder, kan man ikke sige - thi enhver Disney-heltinde fra Snehvide til Tornerose har været udrustet med sin tids seksual-attributter. Men Belle er alligevel livligere, kvikkere og mindre kedelige end sine forgængere.

LK

THE LITTLE COMPANY WITH THE NEW IDEAS

HALLMARK

Home Offices
HALLMARK BLDG.
WILMINGTON, OHIO, U.S.A.

Exhibitors Have Taken In Over $18,000,000.00 WITH OUR FIRST TWO PICTURES.

THERE'S NOTHING WRONG WITH OUR GROSSES

BOOK IT! PLAY IT! REPLAY IT! THE PICTURE THAT HOLDS ALL RECORDS!

KROGER BABB and J. S. JOSSEY — Those Buckeye Showmen Are Still Proud, Happy and Pleased to Present

The World's Most Amazing Attraction

'MOM and DAD'

AN EDUCATIONAL SEX-HYGIENE ATTRACTION PRAISED BY 40,000,000 PEOPLE

BRAND NEW! RELEASED IN APRIL JUST STARTING TO ROLL! BOOK IT NOW!

ALL-STAR HOLLYWOOD CAST

"the DEVIL'S WEED"

The Story Of LILA LEEDS AND HER EXPOSE OF THE MARIHUANA RACKET

STARRING LILA LEEDS

The Screen's New BLONDE BOMB!

NOW IN PREPARATION READY FOR SHOOTING • OR SOON TO COME!

The Screen's only True Story of Alcoholism!

'one too many'

Now in the Making Ready for Release this Year

The Most Delightful Comedy of All Time!

"Father BINGO"

When You Win . Yet You Lose—You'll Roar!

The Story of America's Greatest Woman Jurist

'DELINQUENT ANGELS'

Based on Cleo Dawsons Book of Judge Camille Kelley's Life

All there is to Know About Cancer.

"the BEST IS YET TO COME"

An Entirely New Idea in Screen Stories

Hallmark Agents Are America's Top Show-men! Put Them to Work for You!

The Company with the Product That Packs 'Em In.

. . . . . **if** YOUR BUSINESS IS GOOD—YOUR PROFITS ARE NORMAL —AND YOU STILL HATE SHOWMANSHIP AND EXPLOITATION then THROW OUR AGENT OUT!

HALLMARK

Home Offices
HALLMARK BLDG WILMINGTON OHIO
Exchange Offices
throughout THE WORLD

How To Make your Box Office 'Tick' . . .