KOSMORAMA

203 * FORÅR 1993 * 39. ÅRGANG * KR. 45

DET DANSKE FILMMUSEUM
Biblioteket

WOODY ALLEN * ORSON WELLES * GABRIELE SALVATORES
FRANCIS FORD COPPOLA * LENI RIEFENSTAHL
LOCATIONSJAGT * AVANT-GARDE

I N D H O L D

Kamma Kaspersen
Hjertet er en meget spændstig muskel
– om Pygmaliontemaet i Woody Allens film, bl.a. den seneste Mænd og Koner 4

Ole Rasmussen & Keld Reincke
Den store mands projekter *– om færdiggørelse og restaurering af Orson Welle's mange filmprojekter* 11

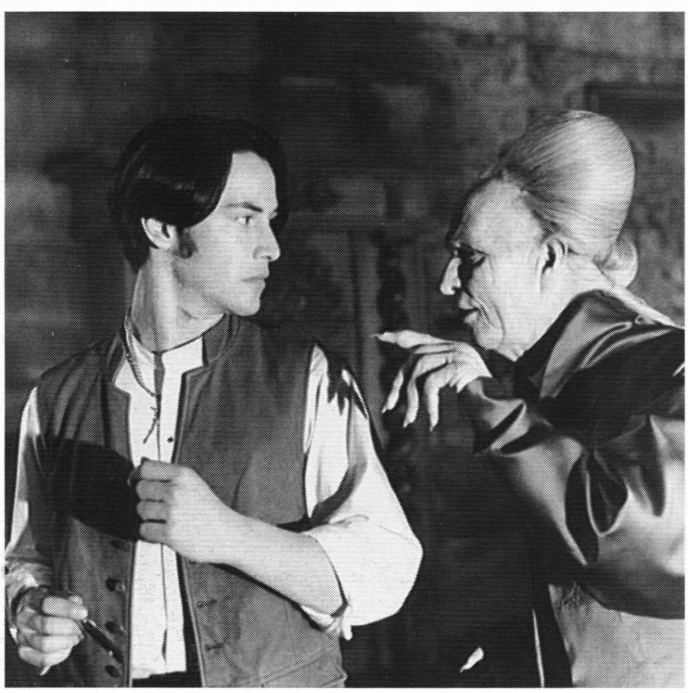
Susanne Fabricius
Udødelige billeder. *Orson Welles' Othello har repremiere, anmeldelse* 16

Niels-Aage Nielsen
Magten: et spørgsmål om tid *– om Welles' filmatisering af Kafkas Processen* 18

Maren Pust
En implosiv figur. *'Stjerne-hjørnet' har denne gang focus på Jeremy Irons i filmen Kafka* 27

Kaare Schmidt
Kærlighed og hvidløg *– om Coppola og Dracula, både i særdeleshed og almindelighed* 28

DET DANSKE FILMMUSEUM
Biblioteket



Nina Rosenstand
At være der selv... *Planlæg en filmferie med Kosmorama. Læs om 'location-jagt' som hobby* 33

Kim Foss
Det Tredje Riges faldne engel *– om skuespilleren, instruktøren, fotografen og mennesket Leni Riefenstahl* 40

Ole Steen Nilsson
Generationsskifte i italiensk film. *Med udgangspunkt i den Oscar-belønnede Jeg elsker soldater af Gabriele Salvatores fortælles der om nye tendenser i det italienske filmmiljø* 45

Carl Nørrested
Amerikansk eksperimentalfilms stagnation. *Nørrested filosoferer over sine oplevelser ved Filmmuseets avantgarde serie i november* 52

Charlotte Jacobsen, Ole Steen Nilsson
Værd at se. *Anmeldelser af The Crying Game og Den russiske sangerinde* 54

Forsiden: *Leni Riefenstahl.*
Side 2: *Jeremy Irons og Juliette Binoche i Louis Malles nye film Misbrugt.*
Denne side (øverst): *Plakaten til Orson Welles' Othello.*
Denne side (nederst): *Keanu Reeves og Gary Oldman som henholdsvis Jonathan Harker og Dracula i Coppolas filmatisering af Bram Stokers roman.*

KOSMORAMA
203 *Forår 1993 * 39. 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.

Hjertet er en meget spændstig muskel

– Om Woody Allens uforenelige hjerne og hjerte skildret i bl. a. pygmaliontemaet

af Kamma Kaspersen

Med en vis undren, har man i efteråret 92 været vidne til, hvordan Woody Allen og Mia Farrow, med uofficiel konge-dronningestatus i det intellektuelle New York, har brudt alle skranker ned omkring deres ellers meget private privatliv. Alt imens Allens senste opus 22 *Husbands And Wives* meget apropos beskæftiger sig med ægteskabskrise hos filmens hovedpersoner, der spilles af Allen og Farrow. Perfekt timing, virkelighed og fiktion synes endelig at smelte sammen hos Allen, der ellers altid har insisteret på at holde liv og kunst adskilt, selvom publikum altid har haft svært ved at affinde sig med denne adskillelse.

Samtidig varsles en ny Allen-epoke, da rygter forlyder, at Farrow efter denne (13'ende) Allen-film, fremover hverken privat eller på lærredet vil danne par med Allen. Den kvindelige hovedrolle i hans kommende film *Manhattan Murder Mystery* skal i stedet besættes af ex-kæresten Diane Keaton. Og den unge forfatterinde, Allen i filmen skulle have haft et romantisk forhold til bliver ændret til en mere moden kvinde, med besættelsen af rollen til Anjelica Huston. Så her har virkeligheden reelt sat sit præg på kunsten.

Med kendskab til Allens virkelighed, hvor han nu officielt danner par med den 21-årige Soon-Yi (Farrows ældste adoptivdatter) forekommer et sådant ældre mand/ung kvinde-forhold det trofaste Allen-publikum bekendt fra de film, der beskæftiger

sig med dette temas mange variationer: Pygmalionforhold, forskellige udnyttelsesforhold, selvrealisering, faderkomplekser og midalderkrise hos mænd. Det indgår som en del af en problematik, som den nu 56-årgie instruktør evigt er optaget af, nemlig kampen mellem hjerte/hjerne eller lyst/intellekt.

En personlighed skabes

Det kunne være fristende at forveksle filmkunstneren Allen med den person, han fremviser på lærredet, men dette ville imidlertid være en fejltagelse.

Den person vi ser ham spille, er skabt helt tilbage i begyndelsen af hans karriere i 60'erne som stand up-komiker. Det er som sådan af afgørende betydning at få skabt sig et image; en genkendelig scene-person med sin helt unikke stil og idiosynkrasier, som publikum efterhånden lærer at kende. Allens person blev den jødiske shlemiel. Den lille antihelt der retter skytset mod sig selv og trods gode intellektuelle og retoriske evner har store tilpasningsproblemer bl.a. med kvinder og moderne livsstil. Han er evigt analyserende, selvoptaget og filosofisk anlagt, men har samtidig en lyst efter kvinder, som må dele pladsen med de existentielle og moralske spørgsmål. Hjerte/hjerne-problematikken er en af de helt store modsætninger, der optager den jødiske shlemiel. Det er denne shlemiel-model, der stadig ligger til grund for de personer Allen (eller hvor han ikke selv medvirker, en anden skuespiller) fremstiller, omend den har gennemgået en modning og udvikling undervejs, og er blevet langt mere sofistikeret end i de tidlige slap-stick-inspirerede film.

Scener fra et ægteskab

Når publikum så alligevel forledes til at tro, de er vidne til at overvære 'scener fra et ægteskab' hver gang de ser en Woody Allen-film hænger det til dels sammen med, at hans kvindelige med- og modspillere på film også oftest har været det på hjemmefronten. I de tidlige film sås Louise Lasser, der var gift med Allen, herefter dannede han par med Diane Keaton i 70'erne, og de sidste 12 år med Mia Farrow. Og hvor virkelighed og fiktion synes at smelte sammen for publikum, må det også hos Allen, som hos enhver kunstner, være en blanding af selvoplevede episoder, reflektion og fri tildigtning der ses i det endelige resultat. Men for de specielt biografinteresserede vides aldrig præcis, hvad der er hvad. Allen selv har indtil nærværende skandale været usædvanlig tilbageholdende med oplysninger af privat karakter, og har altid understreget på det kraftigste, at hans film ikke har noget til fælles med hans private virkelighed.

Pygmalionforhold – at skabe sig en kvinde

Pygmaliontemaet ses skildret med åbenlys aldersforskel mellem mand og kvinde i et lærer/elevlignende forhold i *Manhatten* (1979), *Hannah Og Hendes Søstre* (1986) og *Husbands And Wives* (1992).

Men hvad der er mindst lige så interessant er, at udover den synlige aldersforskel, findes i en lang række film Pygmalion-lignende forhold spillet af Allen/Keaton og Allen/Farrow. Her er ingen fysisk slående aldersforskel, men en psykisk ulighed. Kvinderne fremstiller ofte en usikker 'lillepige', der skal hjælpes på vej af den intellektuelt overlegne mand, der sætter skred i den udvikling hos dem, der til sidst overflødiggør ham og fjerner parterne fra hinanden.

Hvis man ser på Allens jødiske kulturelle baggrund, kan man her finde en forklaring på denne interesse for disse Pygmalionlignende forhold. Dels er der i jødisk kultur en tradition for uddannelse og lærdom, der er højt værdsat og respekteret, og som man gerne videregiver, men der er også eksempler på, hvordan den opvakte jødedreng tiltrækkes af den formfuldendte blonde shiksa (ikke-jødisk pige), der er fristende, fordi hun er forbuden frugt, og samtidig et omvandrende eksempel på den amerikanske drøm, som hun er fremstillet af Hollywood, eksempelvis personificeret af Marilyn Monroe, eller WASP-skønhederne (white aglosaxian protestant) Garbo og Bergman. Men hvad denne 'gudinde' har i ydre statur, mangler hun til gengæld i indre sikkerhed, som form uden indhold. Her er det den jødiske mand kan gøre en indsats og bidrage til indholdsidens spændvidde og selvstændighed. Temaet er velkendt hos mange moderne, jødiske amerikanske forfattere især hos Philip Roth, Bernhard Malamud og Saul Bellow, der kunstnerisk er i slægtskab med Woody Allen.

Men beklageligvis medfører den udvikling, der bliver sat i gang hos den 'dumme' shiksa som regel, at udviklingen fortsætter ud over hvad den oplagte jødedreng har brug for, eller overhovedet ønsker. Han ønsker sig en fysisk smuk kvinde, der kan bevise hun er klog ved at tilegne sig hans livsanskuelser – og ikke gå videre.

Når gudinden vågner

I *Mig og Fremtiden* (1973) får Miles (Allen) 'vækket' Luna (Keaton) af hendes 'dopede' og tankeløse tilværelse, takket være ham bliver hun bevidstgjort og aktiv i undergrundsbevægelsen, hvorefter hun forelsker sig i oprørslederen, der udover at være intelligent også er en høj, lys, smuk maskulin mand.

Nogenlunde det samme gør sig gældende for Sonia (Keaton) i *Kærlighed og Død* (1975), hvor Boris (Allen) lærer den tomhjernede Sonia selvstændighed og følelser, hvorefter hun straks frustreres over at være ude af stand til at finde sin drømmemand, der både skal være fysisk, sensuel og åndelig, hvor Boris desværre kun er i stand til at opfylde sidstnævnte.

I begge film mister læreren tilsyneladende sin elev, fordi han ikke fysisk kan leve op til hendes mere og mere krævende ønsker.

I *Mig og Annie* (1977) er forholdet langt mere komplekst end dette. Da Annie (Keaton) til slut forlader Alvy (Allen) er det ikke for en fysisk mere attraktiv mand, Tony (Paul Simon) er langt fra nogen græsk gud, men han er på alle andre måder alt det, som Alvy ikke er, bl.a. i stand til at nyde. (Filmens arbejdstitel var 'Anhedonia', der betyder, den der ikke er i stand til at nyde). Annie er fra filmens begyndelse langt mere interesseret i Alvy end de tidligere Keaton-piger, men hun trænger også til hjælp. Hun er neurotisk, uden selvtillid og ensom. Når Alvy går i boghandlen for at orientere sig indenfor sin hovedinteresse: bøger om døden, kigger Annie efter kattebøger, da hun havde tænkt sig at anskaffe sig en kat som værn mod ensomheden. Men Alvy får snart sat en proces igang hos hende, neuroserne betaler han en dygtig psykiater til at klare, selvtilliden styrker han ved at opfordre hende til at dygtiggøre sig på aftenskole og udvikle sin sangkarriere, og ensomheden hjælper han hende også, dog noget modvilligt, af med ved at lade hende flytte ind hos sig. I begyndelsen står han stærkt, han har en mission at udføre, og har fået en

smuk kvinde som beundrende publikum. Men hun begynder snart at slå sig i tøjret. Aftenskolen fører til en flirt med en lærer, hvorefter Alvy straks nedgør alle former for aftenskolevæsen. Sangkarrieren glider stødt og pænt fremad, og hun opdages af en pladeproducer, Tony, som tilbyder hende at komme til Californien. Og det 'åbne forhold' som Alvy har insisteret på, da han modvilligt lod hende bo hos sig, synes nu at passe hende fint. Den proces han startede hos hende er nu eskaleret og han mister hende endeligt, da hun flytter sammen med Tony i Californien, netop den stat der er offer for Alvys største afsky med dens solbeskinnede, overfladiske nydelsessyge livsstil. Hans baggrund er New Yorks kulturelle, nærmest europæiske miljø, hvor han kan dyrke sin lidenskab for lidelse ved at se lange dokumentarfilm om nazi-tiden og købe bøger om død. Alligevel forlader Alvy for en kort stund sit bagland for at mødes med Annie på en helserestaurant, der meget symbolsk hedder 'Addios' og ligger på Sunset Boulevard. Han tilbyder hende nu ægteskab, og vil sandsynligvis ikke indse, at han er ved enden af en proces han selv har sat igang, og har overflødiggjort sig selv. Den tid der var for ægteskab med Annie er for længst forpasset. Den ligger tilbage fra før hun opfattede hans ønske om et åbent forhold som en manglende evne til at elske hende, fordi hun ikke var klog nok til ham, og måske havde hun ret, måske kan han kun elske hende nu, hvor hun er uopnåelig og har fundet sig selv og evnen til nydelse, for dermed kan han elske hvad han er ekspert i: lidelsen.

I *Manhattan* spiller Isac (Allen) mod hele to shiksas Mary (Keaton) og Tracy (Mariel Hemingway). Mary er her en intellektuel New Yorker med rod i sit privatliv. Hun er langt den mest selvstændige og uafhængige kvindefigur Keaton har fremstillet, men det er også hendes sidste rolle som medspiller med Allen på lærredet og privat gik de fra hinanden efter *Annie Hall*. Denne shiksa er vokset forbi sin opvakte jødiske læremester og han har mistet sin beundrende, naive ikke-jødiske elev. I stedet får han Ernest Hemingways 17-årige barnebarn, der kommer fra en familie med generationer af økonomisk og social sikkerhed, med værdighed og kølig selvbeherskelse. Alle beundringsværdige egenskaber for den neurotiske jødiske mand

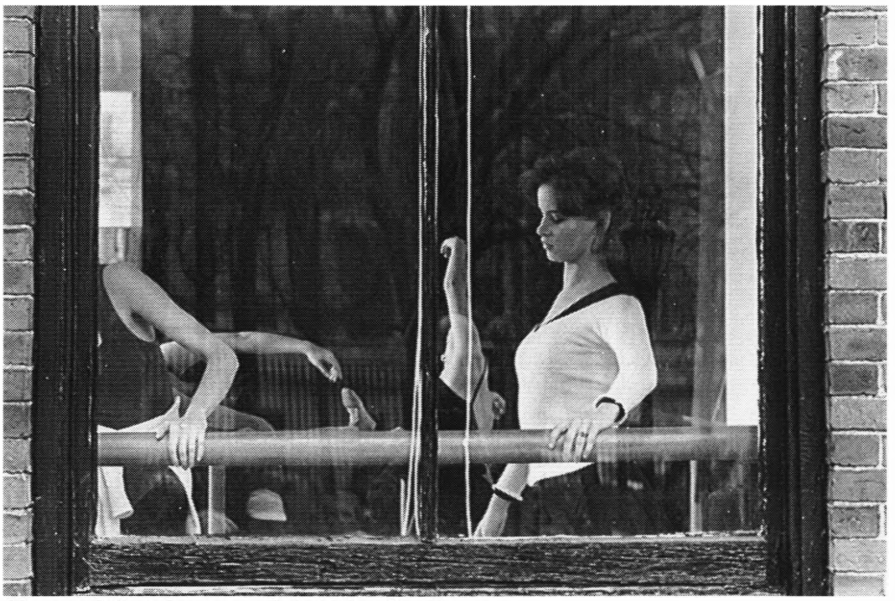
Side 4: Gabe (Woody Allen) i samtale med Rain (Juliette Lewis). Herover: Woody Allen udarbejder i samarbejde med fotografen, Carlo Di Palma, en scene i Mænd og Koner.

med en traumatisk lidelseshistorie og en nylig og fattig immigranttilværelse.

Aldersforskellen mellem Isac og Tracy gør ham igen i stand til at spille Pygmalionrollen, hun opmuntres i sine skuespillerambitioner og han lærer hende filmhistorie. Samtidig laver han vittigheder om deres aldersforskel både sammen med hende og vennerne, hvormed han distancerer sig fra et jævnbyrdigt forhold. Men trods Tracys unge alder er hun ikke så modtagelig for den lærdom, Isac har set det som sin opgave at tilføre hende. Hun besidder tro nok på sig selv, og ønsker kun at give og modtage kærlighed. Ydermere virker hun på visse punkter langt mere moden og afklaret end Isac, der intellektualiserer sig bort fra oprigtige følelser i sine ordkaskader af ironiserende og desillusionerende bemærkninger. Følelsesmæssigt er hun ham langt overlegen med sine oprigtige følelser, hvad der både tiltrækker og afskrækker ham. Ligesom Annie forlod Alvy, der ikke tillod sig at elske hende før det var for sent, forlader Tracy nu Isac, og viser ham sin modenhed, da hun afviser hans forsøg på at vinde hende tilbage.

I *Hannah Og Hendes Søstre* (1986) møder vi en kvinde Lee (Barbara Hershey) der tiltrækkes af mænd, der kan udvikle hende åndeligt. Hun bor sammen med Frederick (Max von Südow) en misantropisk kunstner, der lever en eneboertilværelse, men har en betydelig intellektuel kapacitet. Men hans rolle som den store læremester er ved at være forbi, Lee er på udkig efter andre indfaldsvinkler til kulturel indsigt, som hun bl.a. finder hos svogeren Elliot (Michael Caine) der også har ren fysisk appeal. Men Frederick er sig situationen bevidst, og er klar over, at Lee er på vej videre, og siger i et forsøg på at holde på hende, at han er i færd med at fuldføre den uddannelse han begyndte på for fem år siden (altså uddannelse af Lee). I et opgør siger hun til ham, at hun ikke længere er hans elev. Hun var, men er det ikke mere. Men han mener endnu ikke, at hun er flyveklar og siger: 'When you leave the nest, I just want you to be ready to face the real world.' Også han er ved at miste hende, og som i de tidligere Pygmalion-personer spillet af Allen selv, tilbyder han hende nu ægteskab, som en sidste desperat udvej, for at fastholde hende, og siger: 'God! I should have married you years ago when you wanted to! I should have agreed.' Men Lee er på vej videre til sin næste åndelige vejleder, efter den lille fysisk tiltrængte forfriskning med svogeren, synes hun endelig at have fundet næste Pygmalion-mand i sin professor på universitetet.

Det er interessant at Allen ikke har valgt rollen selv som Frederick, (som i øvrigt spilles formidabelt af Max von Südow) hans person Mickey, har faktisk været gift med filmens stærkeste kvinde Hannah (Farrow). Men ved at løsgøre sig fra rollen som den store læremester kan han rigtig folde sig ud i nogle af de



Herover: Juliette Lewis som Rain i Mænd og Koner.

mange andre facetter hans schlemiel-person betår af, nemlig den utilpassede, hypokondriske evigt søgende sjæl. At han til sidst ender i et forhold til Holly (Dianne Wiest), som er hans første kones søster, og forbavses over, at 'hjertet er sådan en spændstig lille muskel' når det først ser sig i stand til at elske én søster, og flere år efter en anden, er helt i tråd med den mand/kvinde problematik han på flere forskellige vinkler forsøger at belyse.

Kampen mellem hjerne og hjerte

Stardust Memories (1980) opererer med to kvindetyper: de mørke neurotiske barnekvinder Dorrie (Charlotte Rampling) og Daisy (Jessica Harper), der har en sexuel interesse for Sandy Bates (Allen) og den lyse, modne og moderlige kvinde Isobel (Marie-Christine Barrault), der står for det trygge og kammeratlige familieliv. Splittelsen mellem disse to typer kvinder er frustrerende for Sandy, der som en anden Dr. Frankenstein ønsketænker sig til at 'operere' det fornuftsmæssige (hjernen) over i den mere attråværdige krop (hjerte/lyst), men paradoksalt ender han på Woody Allensk vis med at forelske sig i den person han fjernede de mest ønskede egenskaber fra!

Begge de neurotiske kvinder har faderbindinger. Hos Dorrie antydes flere gange incestlignende forhold til faderen, hun beskylder bl.a. Sandy for at flirte med hendes 13-årige kusine, da hun ved, hvad hun taler om, hun kender det fra sin far. Daisy, der er en forvirrret violinistinde, har et platonisk forhold til en skuespiller, som hun føler sig tryg hos. Det antydes også at hun har haft en affære med sin engelskprofessor i Mexico. Disse to kvinder glider ud af hans tilværelse, Sandy er ingen Pygmalionmand, han er kun rent instiktivt voldsomt tiltrukket af disse eksotiske, erotiske neurosekvinder. Og der er grænser for, hvor mange problemer han er interesseret i. Ved at vælge Isobel, viser han hvordan han overvinder sin drift og lader fornuften sejre. Alligevel har Isobel en sidegevinst til den shiksa-fixerede Sandy, hun har en vis eksotisk udstråling i kraft af sin europæiske baggrund og franske accent. Valget af den moderlige Isobel (der udmærket kunne være spillet af Farrow) kan ses som et varsel om Mia Farrows komme, hvor det synes som om, Allen privat de næste 12 år vil forsøge at lade det 'fornuftige' forhold til Farrow dominere over sine drifter.

Farrow i Allens univers

Da Mia Farrow i 1982 gør sin entre i den første af en lang række Allenfilm, har de allerede dannet par privat siden indspildningen af *Stardust Memories* et par år tidligere. Farrow virker uskyldsren og humorforladt sammenlignet med Keatons flagrende, neurotiske og farverige personlighed, men alligevel spiller hun lille-pige-rollerne forbløffende lig Keaton (efter Allens instruktion formodentlig!), hun stammer, når hun skal afslutte sætninger og der er et neurotisk touch og en hjælpeløshed over de kvinder, hun fremstiller som 'lillepige'. Filmen der introducerer Farrow i Allens filmunivers er *En midsommernats sex komedie* (1982), hvor hun spiller Ariel, en ung, smuk og klog kvinde, der netop er i færd med at gifte sig med den aldrende professor Leopold (Jose Ferrer) der er en kulturel mand, med viden der spænder fra politik over filosofi til musik. Da Ariel bliver spurgt, hvorfor hun dog gifter sig med en mand så meget ældre end hende selv, begrunder hun dette med, at han er begavet og et geni, samt at han har lært hende at lytte til Mozart. Ingen taler om kærlighed, heller ikke Leopolds kolleger, der omtaler hende som 'the final jewel in your crown', samt at hun har 'a face like an angel' hvortil Leopold tilføjer: 'and the disposition as one as well'. Selv om Leopold fremtræder som et stykke civiliseret kultur in persona, har han en primitiv natur, som da han forfører den frigjorte sygeplejerske Dulcy (Julie Hagerty), og hun beskriver ham 'like an animal, like a sauvage'. Det er også den primitive side, der kommer frem, da han forstår, at han har mistet Ariel til Andrew (Allen), hvor han udrustet med de allerværste superlativer samt et ladt gevær forsøger at overmande sin nye rival. Et alternativ til de tidligere anvendte metoder hos Allens Pygmalionmænd, der er ved at miste deres protegé, men Leopold er også udelukket fra at forsøge at holde på hende ved at tilbyde hende ægteskab, eftersom hun forlader ham på selve dagen, hvor deres bryllup skulle stå. Hvorfor Ariel pludselig skifter mening med hensyn til Leopold, forstås af vennen Maxwell (Tony Roberts), der siger, at med Andrew vil hun få det morsommere!

Rollen som lillepige og protegé hos aldrende mænd er ikke den rolle Farrow spiller i *Zelig* (1983), *Broadway Danny Rose* (1984) og *Hannah og hendes søstre* (1986), hvor hun alle steder skildrer stærke, selvstændige kvinder. Men i *Radio Days* (1987) er hun som cigaretsælgersken Sally tilbage i rollen, som den unge kvinde, der tilbyder sig på bagsædet af biler, i elevatorer eller hotelværelser til den aldrende og succesfulde Roger (David Warrilow), der bedyrer, at han elsker hende, men desværre ikke kan gifte sig med hende, og for-

lade sin kone, da han har for høje lyttertal! Men til gengæld vil han forsøge at skaffe hende forbindelser til en agent, så hun kan få sin drøm som skuespiller opfyldt. Opmuntret af dette løfte snakker Sally løs om denne agent og sine fremtidsdrømme, mens Roger distræt og uinteresseret mumler ja og nej, og er optaget af at udnytte hende sexuelt, og det synes som om den eneste rolle hun vil blive tildelt, er rollen som sengekammerat. Denne variation af forholdet ældre mand/ung kvinde, tenderer mod prostitution, fordi fraværet af kærlighed og den gensidige udnyttelse er så åbenlys her. Og det er ikke åndelig, kulturel rigdom der tilbydes og efterstræbes, men 'forbindelser' som handelsvare.

Når Farrow spiller rollen som usikker, søgende lillepige, har hun fra naturens hånd det lidt uskyldige, skræmte, anæmiske udtryk, som hun blev kendt på i sin debutfilm *Rosemarys baby* (1967) af Roman Polanski. Hendes frisure er oftest løsthængende eller flettet 'englehår', og hendes tøjkollektion minder om en afslappet udgave af en skolepigeuniform.

I *Den røde rose fra Cairo* (1985) spiller hun også en underkuet og stakkels kvinde, der flygter fra den barske virkelighed til fantasiens verden, hvor hun oplever al den kærlighed og glamour, livet ikke kan tilbyde hende, men Allens ærinde er her at vise, hvordan vi bedrager os selv ved hjælp af fantasien, når vi drømmer om en idealpartner, jvf. Sonia og Luna fra de tidligere Diane Keaton-film.

Også i *September* (1987) og *En anden kvinde* (1988) har Farrow roller som psykisk plagede kvinder med alvorlige traumatiske oplevelser bag sig.

I *Ødipus vrag* (1989) er Allen og Farrow tilbage i den klassiske shlemiel/shiksa-problematik, hvor den skyldplagede jødiske mand Sheldon Mills (Allen) lader sin dominerende JAM (jewish american mother) ødelægge forholdet til hans veninde Lisa (Farrow), som ikke har jødisk baggrund. Men den eneste aldersforskel mellem kønnene her er mellem søn og mor, hvor sangen til filmens titel ironisk lyder: 'I want a girl just like the girl that married dear old dad'.

Hjælpen til selvhjælp

I *Alice* (1990) har Farrow hovedrollen som den kvinde, der materielt set er tilfredsstillet, men mangler indhold i tilværelsen. Som hjælp til at finde et sådant opsøger hun Dr. Yang (Keye Luke), der må siges at være yderst alternativ med sin behandling, bl.a. kan han lave trylledrikke, der giver Alice et meget nærværende og livagtig indblik i både fortid og fantasi, begge dele nødvendige for at hun gennem en langvarig og søgende proces kan lære at kultivere sig selv, og finde sit indhold. Men hun er en moden kvinde, og hendes forhold til dr. Yang er ikke et kærlighedsforhold, det er et læge/patientforhold, hvor han bliver rigeligt betalt for sine evner. Han er en gammel, vis mand, der ved mystikkens hjælp kan præsentere hende for betydningesfulde elementer i hendes tilværelse, men hun må selv finde svarene. Bemærkelsesværdigt er det også, at det ikke er en mand, hun beslutter sig for at vie sin nyfundne tilværelse til, men en selvopofrende mission. Med kendskab til Farrows ungdomsdrøm, om at gå i kloster, samt hendes nuværende status som mor og adoptivmor til 11 børn (Mama Mia, lyder hendes øgenavn) kan man jo kun gisne, hvorfra Allen er blevet inspireret til filmens i øvrigt besynderlige slutning.

Selv om man som garvet Woody Allen-fan efterhånden har vænnet sig til at se Farrow optræde i den ene plagede kvindeskikkelse efter den anden, har det aldrig syntes helt tilfredsstillende. Faktisk ligger hendes bedste præstationer i de roller, hun fremstiller i *Zelig, Broadway Danny Rose, Radio Days* og hvor hendes lidt musegrå tristhed er forsvundet bag mere sprælske og udadvendte personligheder.

Udnyttelse og forfængelighed

I *Små og store synder* (1989) møder vi også et ældre ægtemand/yngre elskerinde-forhold. Dolores (Anjelica Huston) en neurotisk og 'følelsesmæssig sulten' stewardesse har for et par år tilbage indledt et forhold til den midaldrende, succesfulde øjenlæge Judah (Martin Landau). Han der i nogle år har følt sig forynget og smigret gennem sin unge elskerindes beundring, begynder nu at føle sig presset, da hun vil afsløre deres forhold til hustruen, i håb om at få ham for sig selv. At de også udover det erotiske har haft et lærer/elevlignende forhold tyder en ordveksling om Schubert/Schuman om, hvor Dolores tilsyneladende ikke forstår at skelne de to fra hinanden, og siger: 'Teach me that, I'm so ignorant'. Det er også hende, der ikke kan undvære Judah, og nu vil konfrontere ham og se resultater af al hans søde elskovssnak, som han selv helst ville lade forsvinde i glemslen. Han har nemlig ingenlunde til sinds at lade sit gode renommé og sin trygge tilværelse med hustruen ødelægge af en neurotisk kvinde. Og da Dolores bliver for plagsom, vælger han at lade hende skaffe af vejen. Den tragiske ende på forholdet ville have været udelukket, hvis Judah havde været en pygmalionmand, fra de tidligere Allen-film, der både var ugifte og havde et stort behov for at forme og præge deres kvinde. Men Judah har egne voksne børn, og fra hans side er forholdet til Dolores sexuelt med den sidegevinst, at han kan sole sig i den yngre kvindes kærlighed og smiger, der bl.a. kan bekræfte ham i, at han både elsker og løber som en ung mand. Denne forfængelige ungdomsdyrkelse er det eneste hun kan tilbyde en midaldrende mand, der ellers har alt. Til gengæld håber hun på at få tryghed og kærlighed. Den ubalance der er i deres forhold, bliver således skæbnesvanger for den svageste part.

En anden pygmalionlignende situation i filmen finder sted mellem Cliff (Allen) og hans ca. 13-årige, faderløse niece, som han har fået til opgave at opdrage og kultivere. Dette foregår oftest ved biografbesøg, selv om han ind imellem også føler sig forpligtet til at vejlede hende lidt udi livet i al almindelighed, bl.a. med råd som, tro ikke på, hvad de (lærerne) fortæller dig, men se hvordan de ser ud! Nok mest et udtryk for Allens egen mistillid overfor etablerede skolesystemer, som han selv i ungdommen mere end gerne forlod for en kulturel oplevelse i biografens mørke. Udover hans opdragerfunktion som stedfortræder for pigens far, er der ikke tale om noget kærlighedsforhold. Og ligesom i *Hannah og hendes søstre* kan Allen her igen boltre sig i shlemielrollen med kvindeproblemer, både i sit stivnede ægteskab og i sin ulykkelige forelskelse: 'It's very hard to get your heart and head together in life. In my case, they're not even friendly.' Hvor alle andre omkring ham, synes at opnå noget, er han med sin oprigtighed, filmens eneste virkelige taber.

Også i *Husbands and Wives* (1992) reserverer Allen den mest triste udgang til sig selv. Filmen er et komedie-drama med romantiske problemstillinger i stil med: *Annie Hall,*

Woody Allens film handler om parforhold. Herover illustreres temaet med en havefest, hvor gæsterne fortrinsvis konverserer parvis. I forgrunden Mia Farrow og Woody Allen som Judy og Gabe. Alle fotos i denne artikel er af Brian Hamill.

Manhattan, og *Hannah og hendes søstre*. Gabe (Allen) er en midaldrende engelskprofessor, der oplever hvordan lidenskaben gradvist har forladt hans og Judys (Farrow) ægteskab gennem 10 år. Judy beskyldes af sin tidligere mand for at være 'passivt aggressiv', og hun falder også fint ind i den rolle, hun åbenbart har tildelt sig selv i ægteskabet, som Gabes 'kedelige' kone. Gabe har en fortid med 'kamikaze-kvinder': voldsomt lidenskabelige, med stor sexuel appetit, men umulige at leve sammen med, hvis de da ikke ligefrem er reelt sindsyge. En af Gabes venner forklarer, hvorfor han altid falder for de forkerte med, at han dels må have et behov for at lide, og dels er vokset op med film, der hovedsageligt fokuserer på ulykkelig kærlighed. Den 20-årige Rain (Juliette Lewis) er en sådan 'kamikaze-kvinde', charmerende uberegnelig og med stor appetit på ældre mænd, hvoraf hun sin unge alder til trods allerede har efterladt flere nedbrudt af hjertesorg. Hun er nu parat til at indlede et forhold til Gabe, der er hendes universitetslærer. Han komplimenterer hende for hendes skrivestil, men selv om Gabe føler sig endog meget tiltrukket af hende, foretrækker han at

lade sin fantasi dagdrømme om hende, og lade sin fornuft få overtaget, så han kan bakke ud af forholdet, inden det rigtigt når at komme igang.

Det forstås, at han har gået i langvarig psykoterapi for sin dragning mod disse 'umulige' kvinder, og hjernen har igennem denne langvarige proces lært sig at beherske hjertet.

Rain romantiseres ikke, som f.eks. Mariel Hemingway blev det i *Manhattan,* her er den unge kvinde den manipulerende part. Gabe siger om Rain, at han finder det attraktivt, at hun ikke er hans passive, beundrende elev. Så selv om han i virkeligheden er hendes lærer, og dermed i stand til at forme hende kulturelt, giver Rain et billede af en elev, der allerede tidligt vil igang med at konkurrere med sin læremester. Hun mister hans eneste kopi af et bogmanuskript, som hun ydermere kritiserer i et væk, og indrømmer at hendes forglemmelse kunne være 'a Freudian slip', da hun er meget konkurrencelysten.

Gabe og Judy er ikke det eneste par der har mistet lidenskaben i årenes løb, deres venner Jack (Sydney Pollack) og Sally (Judy Davis) skal skilles, og også Jack har anskaffet sig en ung veninde (Lysette Anthony) en småskør, astrologiinteresseret aerobic-instruktør, som han forestiller sig skal ændre hans tilværelse radikalt. Men dette selvbedrag afsløres, da han reagerer i vrede og afsky over sin nye veninde, der har gjort sig selv (og ham) til grin ved at falde helt igennem i hans intellektuelle miljø. Da han og konen i filmens slutning atter har fundet sammen konkluderer de samstemmende, at et forhold ikke drejer sig om lidenskab og sex, men fællesskab og værnet mod ensomheden er det vigtigste.

Filmen synes at indeholde ligheder med de mere dystre Bergmaninspirerede melodramaer: *Interiors, September* og *Another Woman,* ved sit fravær af den pjattede, letsindige, vittige stemning som sås i de tidligere romantiske komedier. Det er første gang Allen selv spiller med i en film, hvor han er gennemført alvorlig. Filmens budskab synes også temmelig dystert. Den illusion om romantik og spontaneitet, som mændene i deres midalderkrise forsøger at finde hos de unge kvinder som de (mis)bruger (og her især Jack), er ikke holdbar. Valget står mellem et kedeligt, trygt ægteskab eller en kortvarig erotisk og uholdbar romantisk forbindelse: 'It did not deter me. My heart doesn't know from logic' siger Gabe, da han reflekterer over sine tidligere forhold. Det mere optimistiske budskab *fra Hannah og hendes søstre,* hvor hjertet var sådan en spændstig lille muskel, synes at være gået over i et mere pessimistisk, hvor hjertet skubbes ud i kulden af den mere dominerende hjerne.

Forhold med forskelle

Igennem den udvikling Allens produktion har gennemgået fra 70'erne og ind i 90'erne har forholdene fået mere bredde. Pygmalionforholdet er det oftest skildrede, og sat op imod de mere udnyttelsesprægede forhold vel også det mest sympatiske. Selv om den usikre kvinde, der formes af sin Pygmalionmand i Allens film ofte forlader ham, når hun har opnået større sikkerhed gennem sin personlige udvikling, og dermed har brugt/udnyttet ham, har de begge i deres stiltiende alliance haft noget ud af situationen. Han blevet bekræftet i sit intellekt, og føler han har bidraget til en bedre verden, ved at skabe en mere tænksom og sikker kvinde, hvad der ikke mindst er vigtigt for den jødiske mand med stort behov for at viderebringe kundskaber og indsigt. Samtidig føler han sig som mand smigret over, at have en ung og smuk kvinde ved sin side. For kvinden er der den indlysende fordel, at hun kan bringes til at udnytte sine gemte potentialer, men der opstår en lyst til at komme ud og prøve disse nyerhvervede evner af. Det er denne situation vi finder i Allen/Keaton-filmene: *Mig og fremtiden, Kærlighed og død, Mig og Annie, Manhattan* og *Hannah og hendes søstre.* Det er påfaldende, hvor ofte disse ældre mænd har en høj profession: professorer er gengangere, men også andre undervisere eller selvstændige kunstnere er repræsenteret. *Stardust Memories* og *Husbands and Wives* viser Allens (og mænds) hovedproblem: hvordan forene den sexuelle tiltrækning med den trygge dagligdag? Og svaret bliver her, som i alle variationerne af samme dilemma: umuligt, der må vælges.

Hos Allen synes det at være nærmest en naturlov at mænd og kvinder ønsker vidt forskellige ting af et forhold, og at disse ønsker ikke kan mødes. Men fælles for mænd og kvinder er ønsket om både tryghed og lyst, to i sig selv uforenelige størrelser hos Allen.

Det mere materielt- og tryghedsprægede forhold er rimeligt blottet for romantik, og minder om en udveksling af varer: sex og ungdom tilbydes mod tryghed og velstand. Dette findes ofte i forbindelse med mandens midalderkrise, hvor kvinden trækker det korte strå, som i *En midsommernats sex komedie, Radio Days, Små og store synder* og *Husbands and Wives* (Jack og Sam).

I *Alice* har en moden kvinde brug for hjælp til at komme væk fra det materielle og trygge forhold, som både Ariel, Sally og Dolores efterstræber. Men modsat pygmalionkvinderne ønsker hun ikke at finde nydelse og ny mand, men uselvisk at give til andre.

Husbands and Wives byder på endnu en variant, foruden den midaldrende mands krise. Her er den unge kvinde den udfarende. Udadtil er hun i et Pygmalionforhold i elev/lærer- og ung kvinde/ældre mandrollen, men med femme fatale-agtig appetit på ældre mænd efterlades de som hendes offer, og selv om Gabe er tiltrukket af hende, indser han faren i selv at blive fortæret af denne edderkoppekvindes uophørlige appetit for ældre mænd. Han overvinder fristelsen, og lader fornuften sejre.

Bemærkelsesværdigt er det, at Allen sideløbende med indspilningen af *Husbands and Wivews* i sit privatliv ikke lyttede til fornuften, og overlod fantasiens frie, løsslupne tøjler til lærredet. Virkeligheden er ikke så nem at kontrollere som fiktionen, hvor der efterhånden er blevet styr på følelserne. Hans eget hjerte er tilsyneladende stadig en meget spændstig muskel, hvis elasticitet rækker fra mor til datter.

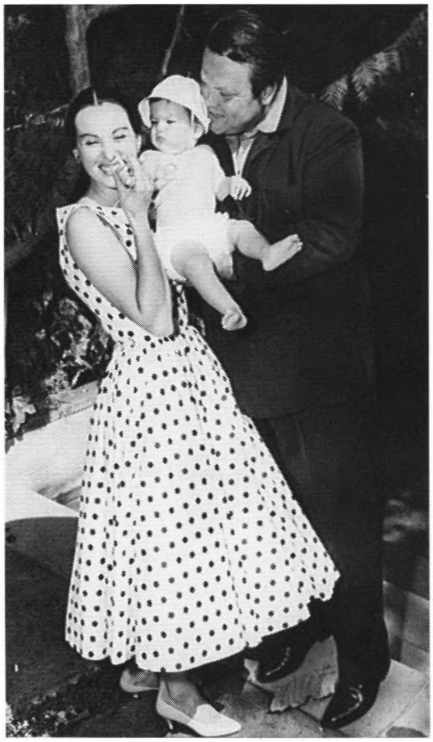
Men selv de der måtte føle sig som voyeur under fremvisningen af *Husbands and Wives* må indse: Woody Allen er fuld af overraskelser, og han ER ikke den person, han fremstiller i sine film, selv om han bevæger sig i grænselandet mellem fakta og fiktion.

Mænd og Koner (Husbands and Wives), USA 1992. I&M: Woody Allen. P: Robert Greenhut. F: Carlo Di Palma. Kl: Susan E. Morse. Medv.: Woody Allen, Mia Farrow, Sydney Pollack, Judy Davis, Liam Neeson, Juliette Lewis. Længde: 1 t. 48 min.

DEN STORE MANDS PROJEKTER

Orson Welles Shakespeare-filmatisering Othello havde premiere på filmfestivalen i Cannes i 1952, hvor den vandt de Gyldne Palmer for bedste film. For at fejre dens 40 års jubilæum blev filmen relanceret i en restaureret kopi ved sidste års Cannes-festival. Orson Welles' datter, Beatrice Welles-Smith har været en af initiativtagerne til restaureringen og var også i Cannes, hvor vi talte med hende og den nu 63-årige Suzanne Cloutier, der spillede Desdemona. Også Orson Welles ufuldendte Don Quixote blev vist i en spansk version.

af Ole Rasmussen & Keld Reinicke



Side 11: Orson Welles studerer film. Til venstre: Welles med sin kone Paola og deres 9 mdr. gamle datter.

Orson Welles medvirkede i knap 100 spillefilm og fuldendte selv som instruktør omkring 14 film. Fuldende er et nøgleord for Orson Welles. Udover de 14 færdige film, påbegyndte han mindst lige så mange som aldrig blev fuldendt. For slet ikke at nævne de talrige projekter han havde under overvejelse. Beatrice Welles-Smith siger: 'Min far havde tonsvis af projekter, som han overvejede, men aldrig påbegyndte. Han arbejdede altid, og aldrig kun på et projekt ad gangen. Han var altid i gang med 4 eller 5 projekter samtidig. Han var 'workaholic', han designede altid sine egne kulisser og kostumer, selvom han havde ansat folk til det. Det var ikke nok for ham, bare at instruere.'

To urealiserede projekter fra før den moderate succes med Welles første spillefilm *Citizen Kane*, var filmatiseringerne af Joseph Conrads 'Heart of Darkness' og 'The Smiler with a Knife'. Efter færdiggørelsen af *The Magnificient Ambersons*, sendte filmselskabet RKO ham til Rio i februar 1942, for at optage filmen *It's All True*. Den indeholdt 4 korte historier, hvoraf én beskriver karnevalet i Rio. Handlingen blev senere centreret omkring denne historie, og de andre blev droppet. Projektet konfronteredes fra starten med store problemer; bl.a. skulle dele af filmen optages i Technicolor, hvilket i 1942 var yderst besværligt. Dertil var der problemer med udstyr og de medvirkende, og endelig et altoverskyggende problem med en budgetoverskridelse på over 100% p.g.a. alt for lange og mange optagelser. I juni 1942 droppede RKO projektet og kaldte Welles hjem til USA, hvor han senere blev fyret. Problemerne med *It's All True* gjorde Welles berygtet for tids-og budgetoverskridelser, som hele resten af hans karriere gjorde det næsten umuligt for ham, at få finansieret film i Hollywood.[1].

Beatrice Welles-Smith siger: 'Min far var ulykkelig over finansieringsproblemerne, men samtidig fik han lavet de film han *ville* lave. Men han spillede ikke altid med i de film han ville. Han sagde 'The cameo roles - those are the ones we don't talk about.' Hollywood afviste ham, som en institution afviser noget, som er anderledes og ukendt. Beatrice Welles-Smith nævner nogle enkelte projekter, som optog hendes far meget, men som heller ikke blev realiseret: 'Min far ville gerne filmatisere Bibelen - det ville have været lidt af en opgave! 'Skatteøen' (Treasure Island) var en anden film som han virkelig gerne ville lave, men kun fik lov til at medvirke i. [*Skatteøen* blev instrueret af John Hough i 1972 med Orson Welles som Long John Silver]. Han havde opført *Jorden rundt på 80 dage* (Around the World in 80 Days) som teaterstykke og ville filmatisere stykket sammen med Mike Todd, men Mike Todd gik bare i gang og lavede filmen alene.

Der var tre projekter, som ikke kunne afsluttes p.g.a. finansieringsproblemer. *The Deep*, *The Other Side of the Wind* og *The Cradle will Rock*.

The Deep bygger på Charles Williams' roman *Dead Calm* fra 1965. Welles begyndte optagelserne i august 1968 i Jugoslavien med Jeanne Moreau og Laurence Harvey i hovedrollerne. Filmoptagelserne var plaget af den dårlige økonomi og Harveys alvorlige sygdom. Store problemer med såvel redigering som eftersynkronisering fik Welles til at give op selvom der forelå materiale nok til en færdig film. Filmens fotograf Willy Kurant og Jeanne Moreau - som er vores eneste vidner - udtalte senere, at filmen lod meget tilbage at ønske.[2] I direkte fortsættelse heraf optog Welles i 1969 40 min. film, som skulle være blevet til *The Merchant from Venice*. Det var et projekt han allerede havde prøvefilmet til 28 år tidligere under optagelserne til *Othello* i Marokko. [3].

Ideen til *The Other Side of the Wind* var allerede kommet i 1963, hvor Welles kaldte den 'The Sacred Beasts'. Han startede på filmen i 1970 med bl.a. John Huston og Peter Bogdanowich i hovedrollerne. Filmen har som hovedperson en filminstruktør som efter flere år i eksil i Europa vender tilbage til Hollywood for at rehabilitere sig. Filmen blev støtte af tysk TV, et schweizisk og et iransk selskab med shahens svigersøn i spidsen. Optagelserne til filmen trak ud alt imens at skuespillerne blev ældre, hvilket specielt var et problem for den aldrende John Huston . I 1975 lavede Welles sideløbende filmen *F for Fake*. Endelig i 1979 forelå der en 2 1/2 times arbejdskopi. Suzanne Cloutier som var med til at skaffe penge til filmen siger: 'Filmmaterialet er der, men det er uredigeret, det er kun få ting som mangler. Vi havde pengene til at færdiggøre den, da [den iranske] revolutionen kom.'

Beatrice Welles-Smith forsætter: 'Han var involveret med mennesker som gjorde det meget svært for ham. Der var store problemer med *The Other Side of The Wind*, p.g.a. revolutionen da den jo var iransk produceret. Vi leder efter penge til at færdiggøre den, jeg ved ikke hvad der vil ske med den. Den er ikke færdig, men Peter Bogdanowich vil gerne lave den færdig.

Det tredje ufuldendte projekt som Beatrice Welles-Smith nævnte, *The Cradle will Rock*, blev påbegyndt i sommeren 1984 og var baseret på et teaterstykker af Welles fra 1937 som kritisk beskrev ægteskabet med hans første kone Virginia. Som illustration af New York 1937 ville Welles bruge Sergio Leones kulisser fra *Once Upon a Time in America*, som på det tidspunkt stod ubrugte hen i Rom. Men som så ofte før løb Welles ind i finansieringsproblemer, og samtidig tvivlede flere af investorerne på om Welles helbred kunne klare instruktørjobbet.

Welles kastede sig i stedet over et nyt projekt. I starten af 1985 rejste han efter invitation fra den franske regering til Paris. Den franske kulturminister, Jack Lang, ville have Welles til at lave en film baseret på William Shakespeares *King Lear*. Den franske regering havde dog en betingelse,

nemlig at Welles først ville blive betalt for instruktørjobbet når han havde fuldendt filmen. Sikkert en fornuftig disposition fra franskmændenes side, når man ser tilbage på de talrige strandede projekter. Welles opfattede det dog som en fornærmelse og afslog at lave filmen.[4]

Beatrice Welles-Smith sagde at 'Han ville lave *King Lear* inden han døde - han havde altid ønsket at lave den. Han følte sig ikke bitter - kun svigtet og skuffet. Min far efterlod 'a scattered treasure'.'

Kort før sin død, begyndte Welles i sommeren 1985 på filmen *Da Capo*, som var en filmatisering af Karen Blixens novelle 'Drømmerne' med Oja Kadar i den kvindelige hovedrolle. Welles havde en livslang beundring for Karen Blixens værker. Han nåede dog kun at færdiggøre 20 minutter af filmen, inden han døde d. 10 oktober 1985.[5]

Restaurering

'Den eneste virkelig selvstændige kunst vi har i USA er filmen, og jeg synes, vi skulle passe bedre på den', mener Beatrice Welles-Smith, der fortsætter med at argumentere for, hvorfor det er så vigtigt at restaurere gamle klassikere og glemte mesterværker. 'Den amerikanske opfattelse af film har altid været at film mere er en levevej og en forretning. Man har aldrig opfattet sig selv som del af en kunstart. Derfor er det først nu, det begynder at gå op for folk, hvor vigtigt det er, at genfinde og restaurere de forsvundne skatte.'

Beatrice Welles-Smith fortæller, at restaurering af gamle film ikke altid er lige let. Det kræver mange penge, og ofte et utroligt detektivarbejde i filmarkiver verden over, at finde originaler der er i god nok stand. Derefter kræves der tålmodighed under den meget lange restaureringsperiode, der ikke altid er lige spændende, mens man renser og reparerer billede for billede.

For *Othello*s vedkommende kostede restaureringen ca. en halv million dollars - 'mere end filmen kostede at lave', fremhæver Beatrice Welles-Smith, der fortæller at 'pengene blev skaffet fra private fonde og personer, der samtidig får del i et eventuelt overskud af repremieren verden over. Men de som støttede *Othello*-projektet, gjorde det ikke for pengenes skyld. En af de vigtigste fortalere for hele denne restaureringsproces er Martin Scorsese. Hans promotion og ry i filmbranchen har virkelig hjulpet meget. Scorseses forsøg på at starte en restaureringsbevægelse, gav *Othello*-projektet vind i sejlene', understreger Beatrice Welles-Smith flere gange gennem interviewet.

Restaureringen af *Othello*, har primært været en restaurering af den meget dårlige lyd. Da man havde fundet et 37 år gammelt nitrat-negativ af filmen i et filmarkiv i New Jersey, viste det sig, at især dialogscenerne var yderst svære at forstå. Orson Welles optog nemlig filmen uden direkte dialog. Skuespillerne eftersynkroniserede så senere stemmerne. Dette gav ham mulighed for at få den diktion frem han lige præcis ønskede. Endvidere gav det ham mulighed for at få stemmer fra skuespillere, som ikke var tilstede under optagelserne, der næsten altid var plaget af dårlig økonomi. I den restaurerede udgave finder man derfor et digitaliseret Hifi-stereolydspor. Bl.a. har man splittet mono dialoglydsporet op i stereo vha. kompliceret computerteknik, indlagt nye lydeffekter, samt genindspillet originalmusikken med Chicago Symphony Orchestra og Chicago Lyric Opera.

Othello har dog ikke som mange af de andre ny-restaurerede film som f.eks *Lawrence of Arabia*, fået indlagt ekstra scener. *Othello* er som da Orson Welles selv lagde sidste hånd på sit værk i klipperummet. Derved undgår *Othello* det ellers meget vigtige dilemma som enhver filmrestaurering kommer i. Hvad er den originale version af filmen?. Må man ændre filmen med 'nye' scener , efter at instruktøren er død ? Og hvem skal beslutte hvilken version, der skal gemmes for eftertiden?

Spørgsmål som disse bliver måske endnu vigtigere, hvis man for alvor begynder at gennemrestaurere den amerikanske filmskat. Beatrice Welles-Smith fortæller med rædsel i stemmen om, hvordan Ted Turner og Turner Home Entertaiment ville farvelægge *Citizen Kane*, men stoppede i sidste øjeblik, pga. Orson Welles' spidsfindige kontrakt på filmen. Men *The Magnificient Ambersons* kunne man intet gøre for. Ted Turner har en lav stjerne hos Beatrice Welles-Smith, der i øvrigt mener, at hvis restaurering af gamle film skal tages alvorligt må The Academy of Motion Pictures til at give en speciel Oscar for bedste restaurering. Folk vil have noget igen for deres store arbejde, slutter Beatrice Welles-Smith, der personligt er ligeglad, men gør det for sin fars skyld.

Othello

Othello er fra 1952, og er en af de mindre sete Orson Welles film. Specielt i instruktørens hjemland, hvor amerikansk presse og publikum ikke

brød sig om filmen ved premieren i 55. På det tidspunkt ville man hellere se farver og CinemaScope, end en sort/hvid Shakespeare-filmatisering. Og det hjalp ikke, at *Othello* havde fået de Gyldne Palmer i Cannes for bedste film 3 år tidligere. Derfor var det vigtigt for Beatrice Welles-Smith, at den fik repremiere i amerikanske biografer.

Othello er på mange måder en typisk Orson Welles-film, et af de mange projekter, som han selv skrev, producerede, instruerede og spillede hovedrollen i. Desuden finansierede han også selv hele filmen, der på mange måder er et af de mest autonome værker, man kan tænke sig. Og derfor sørgede Orson Welles også for at håndplukke sine skuespillere med den yderste perfektionisme. De var alle hans gode venner, som ofte arbejdede gratis og uden nogen faste tidsplaner. Mange af skuespillerne havde Welles lært af kende på teateret, som f.eks Micheál Mac Liammóir, der spiller Iago. Han blev valgt efter at to andre skuespillere, havde givet op, trætte af de lange ventetider og usikre produktionsforhold. For at finde den rigtige Desdemona, måtte Orson Welles igennem 11 forsøg før han fandt den dengang 20-årige Suzanne Cloutier. Af vragede Desdemona'er var bl.a. andet Lea Padovani, Betsy Blair og Cecile Aubry.

Optagelsesstederne er også nøje fundet af Orson Welles selv, og strakte sig rundt om Middelhavet fra specielt Marokko til Rom og Venedig. Hvilket selvfølgelig ikke formindskede filmens udgifter.

Orson Welles vaklende økonomi gav filmen svære betingelser. Fra de første optagelser i 1948, måtte filmhold og skuespillere pakke sammen hver eneste gang pengene slap op. Welles måtte derefter ud og tjene penge igen ved at spille i andre film som *Den Tredie mand* (The Third Man), *Prince of Foxes* og *The Black Rose*. Hver gang vendte han tilbage med nye penge og *Othello* kunne fortsætte. Denne proces gentog sig flere gange i de 3 år optagelserne varede. Det betød også, at flere ting undervejs blev ændret og improviseret for at tilpasse sig de økonomiske forhold, fortæller Orson Welles' datter.

Side 13: Welles og Suzanne Cloutier under arbejdet med Othello. Herover: Orson Welles som Othello og Suzanne Cloutier som Desdemona i en situation fra filmen.

Et godt eksempel er mordscenen i badstuen, hvor alle de mandlige hovedpersoner skulle være tilstede på én gang, og da dette kneb gevaldigt, valgte Orson Welles i stedet for at lade denne scene være mærkelig, fragmenteret og filmet i damp. Alle personer har lagener på, som dækker hovedet, så man ikke kan se deres ansigter. Samtidig krydsklippes der voldsomt for at undgå at ansigterne ses i længere tid ad gangen. Og Roderigos mordscene kommer derfor til at fremstå som den mest spændende og uhyggelige i filmen. Mangel på penge stillede krav om et endnu mere kreativt filmsprog, konstaterer Beatrice Welles-Smith.

De manglende penge gjorde *Othello* til en anderledes film end

Orson Welles' andre mesterværker som *Citizen Kane* og *The Magnificient Ambersons*. De meget lange kamerakørsler, og de klassiske deep focus-scener, som gør disse film interessante, er i *Othello* udskiftet med korte, fragmenterede krydsklipninger. Beatrice Welles-Smith mener, at *Othello* i dag fremstår som moderne i sit filmsprog. Den har ikke det lidt langsomme tempo der godt kan være svært at acceptere for et ungt publikum, siger Welles-Smith, der nævner *Citizen Kane* som et godt eksempel på en film, der i dag kun har historisk interesse. *Othello*s stilistiske aktualitet, skyldes til en vis grad 80'ernes musikvideoboom med MTV i spidsen, forklarer Beatrice Welles- Smith: 'Da *Othello* kom ud skulle alle film være i farver. Musikvideoerne i 80erne gjore sort/hvid til kunst igen og fik folk at se på sort/hvid med andre øjne..'

Den sort/hvide stil er så overbevisende udnyttet i hver scene, at det er svært at forestille sig en Shakespeare-filmatisering, hvor det onde og gode er så visuelt illustreret i sort og hvidt som i *Othello*.

I et interview med André Bazin[6], sagde Orson Welles at 'uden at sammenligne mig selv med Verdi, tror jeg han gav mig den bedste begrundelse for filmen'. Og han mente, at selv om Verdi's 'Othello' ikke kunne være skrevet uden Shakespeare, var det først og fremmest en opera. '*Othello*, the movie, I hope, is first and foremost a motion picture'. Hans datter fortsætter i samme spor: '*Othello* er et 3 timers skuespil, og filmen er på 91 min., men jeg synes ikke, der mangler noget. Man får essensen af *Othello*. Men det er den gave Shakespeare giver en instruktør, at du kan gøre så meget med ham.'

Orson Welles var aldrig selv tilfreds med *Othello*, han kunne ikke se bort fra, hvordan filmen ville have været, hvis han havde haft flere penge til den. Derfor kaldte han det et mangelfuldt mesterværk, forklarer Beatrice Welles-Smith.

Mangelfuld eller ej, Orson Welles' *Othello* er en af hans bedste film og viser, hvordan økonomien fremmer kreativiteten og får nye sider frem af en af filmhistoriens store instruktører.

Don Quixote

Don Quixote er den kendeste af Orson Welles ufuldendte film. Et projekt han filmende på gennem 14 år, og lige indtil sin død håbede at færdiggøre. Welles startede på prøveoptagelserne til *Don Quixote* allerede i 1954 efter at han var færdig med *Mr. Arkadin* (Confidential Report) i Spanien. I august 1957 begyndte de første egentlige optagelser i Mexico. Welles fortsatte med at filme op gennem 60'erne i såvel Spanien som Italien. Og fortsatte selv efter at filmens Don Quixote, Francisco Regiuera, døde i 1969, 81 år gammel. Han prøvede at finde en ny Don Quixote og færdigredigere filmen.

I 1970 forlod Welles Italien, hvor de sidste optagelser havde fundet sted, og efterlod den delvist redigerede film hos klippeassistenten Mauro Bonanni. Der forelå på det tidspunkt en halvanden time lang film uden musik og lydeffekter. Kopien er i dag stadig i Bonannis besiddelse. Så sent som juni 1985 kontaktede Welles Bonanni for at diskutere færdigredigeringen af *Don Quixote*.[7] Indtil for nylig forelå der kun en 40 minutters lang version redigeret af Costa Gavras, men ved verdensudstillingen i Sevilla i år, og senere også i Cannes, præsenterede Spanien en 116 minutters lang version. Udgaven var redigeret af Jess Franco, som tidligere havde været med til at arbejde på *Don Quixote*. Filmen blev oprindeligt optaget i både 16 og 35 mm. og meget af filmen var endnu ikke færdigfremkaldt i 1989, da Jess Franco påbegyndte restaureringen.

Man har bl.a. forsøgt at restaurere filmen med avanceret videoteknik. Først har man overspillet filmen til video, hvorefter man har digitaliseret billedet for senere at kunne forvrænge eller fryse det. I scenen hvor Don Quixote angriber vindmøllerne, har man f.eks. digitalt forvrænget originalbilledet så vindmøllevingerne strækker sig ud efter Don Quixote. En flot effekt som først de senere års teknik har muliggjort, altså bestemt ikke en effekt der var tænkt på fra Welles side. Andre steder har man også brugt videoteknikken til at mixe to billeder sammen eller fryse billedet, hvorved man skaber helt 'nye' scener og i værste fald 'jump cuts', antageligt p.g.a. manglende filmmateriale. Den restaurede *Don Quixote* fremstår mest af alt som en kuriøsitet. Det er svært at være uforbeholden kritisk overfor det spanske initativ. Selvom det er uforståligt at der forekommer continuety fejl, billedmateriale der bliver brugt flere gange, og endelig også er en ringe eftersynkronisering. Oprindeligt havde Welles selv synkroniseret filmen, men i den spanske version har man brugt spanske skuespillere. Spanierne hævder at de kun mangler en enkelt scene i deres version, hvor Don Quixotos angriber et biografflærred. Det lyder dog usandsynligt når man sammenholder det med at der skulle foreligge en næsten komplet film hos Mauro Bonanni, og med Beatrice Welles-Smiths udtalelse om 'Der er en italiensk klipper [Bonanni] som arbejdede med min far, som har meget mere og bedre film af *Don Quixote*. Jeg har talt med ham og jeg tager til Rom for at prøve på at overbevise spanierne og italienerne om at samarbejde og lave en bedre *Don Quixote*. De [spanierne] havde virkelig ikke penge nok. Men der bliver svært fordi det kun er små bidder som er redigerede. Det er en fantastisk film, hele min barndom var at lave den film.' Beatrice Welles-Smith medvirkede selv i filmen ligesom hun også senere medvirkede i *Chimes of Midnight*.

De to slags restaureringer der er blevet præsenteret i Cannes er vidt forskellige. Othello fremstår som en tro kopi af Welles oprindelige oplæg, hvorimod *Don Quixote* er skabt uden at kende Welles virkelige intentioner med hensyn til redigeringen. Det er specielt problematisk, da netop Welles er citeret for at have sagt, at 'In the editing room, this is where pictures are made'. Beatrice Welles-Smith mener i hvert fald ikke Orson Welles ville have tilsluttet sig: 'Han ville aldrig selv have gjort det. Han sagde 'when something is done - it's done. If there is somebody with money - let's go do something new.'

Noter:

1. Richard B. Jewell: Orson Welles, George Schaefer, and It's All True: A Cursed Production. Side 325-335.
2. Charles Higham: Orson Welles The Rise and Fall of an American Genius. Side 390, 392-393.
3. Richard Corliss, Time Magazine, 20 april 1992.
4. Charles Higham: Orson Welles The Rise and Fall of an American Genius. Side 411-412.
5. Charles Higham: Orson Welles The Rise and Fall of an American Genius. Side 405, 412.
6. V.Canby: Welles's 'Othello', Crowned in Glory. The New York Times, 06.03.1992.
7. Audrey Stainton: Orson Welles' secret. Side 253-260.

Udødelige billeder

Orson Welles' Othello viser, at vejen til at blive en udødelig figur i vores kultur og fælles bevidsthed går over døden...

Af Susanne Fabricius

Orson Welles' produktion omfatter en række filmatiseringer af litterære klassikere, heriblandt tre af Shakespeare, ud over *'Othello'* (1951), *'Macbeth'* (1948) og *'Chimes at Midnight'* (1966). Den sidste er dog en slags kompilationsfilm over temaer og scener fra *'Richard II, Henry IV'* og *'The Merry Wives of Windsor'*. Andre store litterære forlæg er Franz Kafkas *'Processen'* (filmen fra 1962) og Karen Blixens *'Den udødelige Historie'* (filmen fra 1968). Selv har Welles digtet et af filmhistoriens notorisk udødelige mesterværker *'Citizen Cane'* (1941), og lagt krop og atmosfære til et andet, Carol Reeds *'Den tredje mand'* (1949).

Welles er både som instruktør og skuespiller blevet udødelig. Selv var han i levende live fascineret af historier, der havde bevist deres uforgængelighed. Historien i *'Othello'* viser, at vejen til at blive en udødelig figur i vores kultur og fælles bevidsthed går over døden. Udødeligheden forudsætter død – helst en dramatisk. *'Othello'* er en tragedie og som så mange andre af Shakespeares stykker et storladent dødsepos.

En sløret dømmekraft

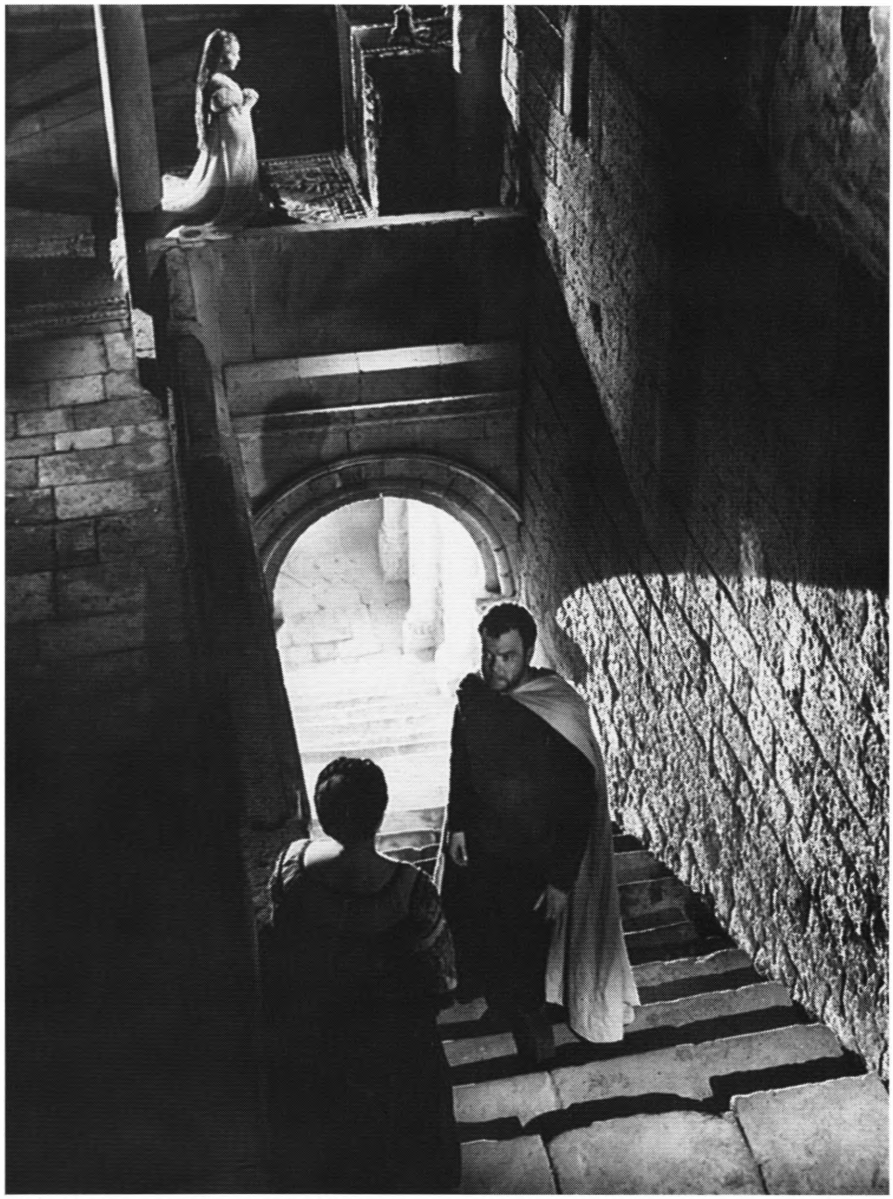
Det understreger Welles i sin udgave ved at lade filmen begynde med et flash forward til slutningen, det dystre begravelsesoptog, der anslår en ildevarslende tone fra starten. Åbningsbilledet af Welles' eget skulpturelle ansigt på dødsbåren toner over i et billede, som omfatter hele opto-

get i silhouet mod himlen. Den tapre, elskende mand er faldet for sin egen naivitet og mistro. Sin naivitet over for 'det onde', spytslikkeren og giftdrypperen Iago, og sin mistro over for det rene, den oprigtigt elskende Desdemona. Han er død af sin egen manglende evne til at skelne, mellem løgn og sandhed, mellem ven og fjende. Om sig selv siger Iago: 'I am not what I am', og om Othello: 'He is that he is'. Men også Iago bliver indhentet af sin 'natur', af sin egen ondskab og hænger i et bur over processionen, som vi på et tidspunkt ser fra hans skæve, dinglende synsvinkel.

Skæbnens og forvirringens billede

Det bur svæver senere i filmen som en trussel over Iago, et varsel, som han i sin blinde hævntørst over en forbigåelse i den militære rangorden ikke ænser. Tremmer, gitre og søjler er ligesom skygger og silhouetter gennemgåemnde træk i filmens billedsprog. Betydningen af indholdssiden skulle være overflødig at udpensle. Filmens spillen på kontraster, på lysets og perspektivets love, er af stor virkning og meget passende i en renæssancetragedie, ligesom brugen af arkitekturen, de elegante venzianske pladser og paladser og den massive marrokanske borg, som er skueplads for de mest dramatiske optrin. Ligesom de konvekse spejle, som med deres forvrængende virkelighedsgengivelse spiller Othellos indre tilstand, er disse billedeffekter senere blevet benyttet i lange baner, men på dette tidspunkt må de have været originale. I hvert fald ser man dem sjældent brugt så konsekvent og smukt som her.

I sine sort-hvide, på en gang kontrastrige og nuancerede, billeder arbejder denne grafiske billedstil med stor dybde, med en næsten teatralsk brug af forgrund, mellemgrund og baggrund, og ofte med en indramning af det menneskelige ansigt og drama, som understreger det forudbestemte i forløbet. Samtidig benytter filmen – også på en meget moderne måde – helt afskrællede nærbilleder, hvor ansigterne blotter sig i deres renhed eller rene ondskab for tilskueren, men ikke for den stakkels Othello, hvis blik og dømmekraft sløres mere og mere af Iagos træske tale og tilrettelæggelse af forvirrende, løsrevne optrin. Det fremgår også af nogle sekvenser, hvor filmen benytter subjektivt kamera fra Othellos synsvinkel.



Side 16: Orson Welles som Othello. Herover: En situation fra filmen – i baggrunden ses Suzanne Cloutier.

Filmens brug af vand, havet omkring borgen, vandet i mordscenen i badeanstalten og i den vandfyldte krypt, giver et diffust reflekterende lys, der bidrager til indtrykket af forvirring og manglende orienteringssans, ligesom de skæve vinkler kameraet undertiden anlægger. Det sidste kunne jeg godt undvære, men det hindrer ikke Welles' *'Othello'* – også i mine øjne – i at være et udødeligt billedværk, hvor hver teknik og effekt har sin berettigelse i den enkelte scene og i foløbets helhed. Det er ekspressivt, men det er ikke overtydeliggørende (undtagen måske når kameraet kammer for meget over).

Historien og billedet

For Welles var hans store evne til at spotte eller digte udødelige historier kombineret med en evne til ikke blot at fortælle dem i billeder, men til at undfange dem i billeder. Historien, personen, er synet, ikke en genklang af dem i billeder. Film er for Welles ikke at fortælle ved hjælp af billeder, at hægte billede efter billede, scene efter scene, i en rækkefølge, der svarer til manuskriptets. Billedet *er* historien, som fra første færd er en set, visuel proces. Det er vel målet for de fleste filmkunstnere, men få har formået at realisere det i en grad som Welles. Intet under at han fik ry som dæmon. Han var – er stadig – en troldmand med billeder.

Magten: et spørgsmål om tid

Hvad er det Kafka's *Processen* og Welles' filmatisering *The Trial* (1962) beskriver? En mand, der vågner og bliver arresteret i sit soveværelse, hvorefter sagen begynder at rulle og forbinder sig med hans arbejdsforhold, retsmaskineriet, kvinder, en maler, en præst o.a. Læseren er sikkert bekendt med de mærkelige episoder denne mand ved navn Josef K. kommer ud for, og har måske selv erfaret noget tilsvarende en eller anden gang.

Sådanne begivenheder virker som mareridt, og til at begynde med tror man på grund af deres drømmeagtige karakter, at man sikkert stadigvæk befinder sig i en dyb søvn. Desværre tit en helt forkert antagelse. Begivenhederne har også noget dybt komisk over sig, især bagefter. Det fortælles, at Kafka hele tiden var ved at bryde sammen af grin, mens han læste højt for vennerne af romanens første kapitel.

Når omgivelserne manifesterer uvante sammenhænge, og den sociale verden viser sig som et fremmed objekt for forstanden, indebærer det naturligvis ikke altid, at man sover, eller at der er tale om en practical joke. Man skal heller ikke være specielt filosofisk anlagt eller i en tilstand af vanvittigt klarsyn for at kunne opfatte en sådan beretning som et udsagn om virkeligheden. Det er frem for alt et svært beskriveligt objekt, der gemmer sig i sådanne oplevelser.

Hvad handler *Processen* om? Den blev påbegyndt samtidig med første verdenskrig og handler om en mand, der henrettes uden at have fået sin ubestemmelige sag for en højere ret. Den 1. juni 1914 blev Kafka forlovet, men halvanden måned efter blev forlovelsen hævet igen ved det, han har kaldt 'tribunalet' på Hotel Askanische Hof. Forfatteren E. Canetti

har redegjort for parallellerne mellem den forlovelsesaffære og de ting, der beskrives i *Processen.*

Dette er kun et eksempel på de mange fortolkninger, man kan give af romanen. Det letteste vil være at betragte den som en lignelse eller en allegori.

Efter min mening er der dog stadigvæk tale om et eksplicit statement i romanen, der refererer til den umiddelbare virkelighed. Denne artikel beskæftiger sig med dette statement eller udsagn, – vel at mærke igennem en analyse af Welles' film. Udsagnet er der også, selv om vi ikke kan afgøre om begivenhederne udspiller sig eksempelvis på Hotel Askanische Hof eller måske den arbejdsulykkeanstalt, hvor Kafka fik så mange timer og år af sit korte liv til at gå. Jeg tænker her på udsagnet om magt i romanen og hans værk som helhed. 'Macht' og 'mächtig' er ord der hyppigt optræder. E. Canetti anser blandt alle forfattere Kafka for den største ekspert i magt. Han erfarede alle magtens aspekter og gav form til denne erfaring.

Welles er ligeledes blandt filminstruktører en stor ekspert i magt, så mit udgangspunkt er naturligvis, at filmatiseringen af *Processen* nærmest ikke kan undgå at rumme interessante beskrivelser af magtfænomenet.

Læseren vil sikkert ikke være så uenig i, at romanens og filmens beskrivelse af magtprocessen er et relevant udgangspunkt, men hvad for en beskrivelse er det, vi taler om? Eftersom magt er et temmeligt uklart begreb, er det derfor også svært at udpege et objekt, som alle kan være enige i, er begrebets indhold. Der må nødvendigvis i det mindste en provisorisk definition på bordet.

Her skal det tilføjes, at artiklen ikke er ment som en analyse af filmatiseringen som sådan, altså forholdet mellem roman og film. Dertil er der for store vanskeligheder med at lokalisere centrale betydningsniveauer og definere sammenlignelige sproglige størrelser. Artiklen beskæftiger sig stort set kun med filmen, og jeg vil endog ikke komme særlig meget ind på de steder, hvor Welles helt åbenbart afviger fra romanforlægget.

Et sted imod slutningen af filmen redegør advokaten over for Josef K., hvad der er sådanne processers dybere visdom. Til det formål viser advokaten lysbilleder og konstaterer, at visuelle hjælpemidler er særlig nyttige. Primært er meningen med denne artikel blot at tænke efter, hvad denne bemærkning har på sig. Er det muligt, at det filmiske udtryk i kraft af sit bevægelsessprog kan simulere kafkaske magtprocesser? Måske er det kun godt, at vi på vej ud i et sådant teoretisk eventyr ikke lægger os alt for fast på en definition af det magtfænomen, der spøger i romenen og filmen.

Men hvad kan man sige om magt til en start? F.eks. kat og mus. Hvis katten straks griber musen for at dræbe den, kalder vi det vold. Men når katten giver sig til at lege med den, opstår magtfænomenet. Tidshorisonten og rummet udvikler sig. De chancer katten tager med sit bytte samt musens forhåbninger og skuffelser, må vi betragte som en del af magtbevidstheden. Til definitionen af magt hører der frem for alt, som Canetti skriver: ...mehr Raun und auch etwas mehr Zeit. (Masse und Macht. Frankfurt/M 1980, s. 313.

Magt er altså noget med tidsrum. F.eks. hører ikke mindst fremtiden til tidsrummet, bl.a. eftersom ordet Macht er afledt af et gammelt ord for 'at kunne'; altså en idé om det potentielle.

Nu er spørgsmålet så, om tidsrummet er for katten, for musen eller for husejeren? Hvis det er for den iagttagende tredjepart, er det næppe interessant for os, for han kan jo bare vente til bagefter med at afgrænse, hvor længe episoden varede. Hvis det derimod er et spørgsmål om kattens perspektiv over for mussens, er det en spændende problematik, især hvis vi kan sætte os selv ind i modellen. Personligt har jeg erfaret, at magt for det meste hører sammen med dumhed. Hvis jeg har en større horisont end den M/K, der vil styre mig, synes jeg vedkommende er dum. Af og til viser det sig bagefter, at det forholdt sig helt omvendt, og så har jeg kun lovord til overs for den andens mægtighed.

Man kan ikke forestille sig samfundet uden magt i den betydning, jeg her taler om. Men om årsagen er perspektivismen, ved jeg ikke. I hvert fald ligner det på flere måder noget rent funktionelt. Magt er derfor mere et 'hvordan' end et 'hvad', og dette 'hvordan' er især om magtens tid og rum. Altså egentlig et 'hvor' og et 'hvornår' magt gør sig gældende.

Den franske historiker Michel Foucault taler derfor om magtens analyrik og ikke om magtens teori. Magt er konkrete relationer mellem forskellige praktikker i hverdagslivet og institutionerne. De teorier vi tilskriver disse praktikker er ofte noget helt andet end det, der faktisk går for sig på gulvet. En almen teori om magten har vi derfor ikke til rådighed. Har man tilstrækkeligt længe pendlet mellem alle de små (taktiske) undertrykkelser og ydmygelser og så intuitionen om en anonym overordnet bio-strategi i ens samtidshistorie, vil man kunne give Foucault ret i, at magt er det navn, vi giver til en sådan strategisk situation.

Processen er Josef K.'s stategiske tidsrum. En magtbegivenhed. Men er det ikke bare noget, han drømmer eller forestiller sig? Kan magt i virkeligheden kun beskrives som en fiktion? og afhænger den kun af en overspændt sjæl? Lad os lede efter billeder af magtens tids-rum i Welles' film.

Overvågning og straf

Hvor der bidrages til magtdiskussionen med en påvisning af, at lokal stupiditet kan forklare abstrakte sammenhænge.

En tidlig morgen rækker lovens lange arm helt ind i Josef K.'s soveværelse. Betjentene kan dog ikke oplyse, hvad det er, man anklager ham for. Han bliver ganske vist arresteret, men alligevel er han fri til at gå på arbejde. Man kan ikke andet end undre sig over, hvad det er for en abstrakt sag, og hvilken øvrighed, der har sendt betjentene. Endnu mere mærkeligt er det, at tre af hans arbejdskammerater også er mødt op. Hvad bestiller Rabenstein, Kublick og Kaminer i forbindelse med arrestationen? Ligesom betjentene er udtryk for en ret abstrakt sammenhæng til den dømmende magt, tyder de tre kontoristers tilstedeværelse på en tilsvarende abstrakt sammenhæng til Josef K.'s arbejdsplads.

Hvad er det for nogle abstrakte sammenhænge? Man konstaterer en konkret begivenhed (betjente og kolleger dukker op en tidlig morgen), men det er noget abstrakt, vi undrer os over. Det er som om vi selv vil have en sag om fortolkninger på halsen, og læseren frygter måske, at artiklen skal udvikle sig til et helt lille tribunal, hvor abstrakte påstande vil afløse hinanden i en uendelighed som mulige forklaringer på disse

konkrete begivenheder. Men her i artiklen vil vi principielt gå den anden vej. For det er det abstrakte, der trænger til at blive forklaret ved hjælp af det konkrete. Denne verden består faktisk kun af betjente og personer, der hedder Rabenstein, Kublick og Kaminer samt uendeligt mange andre konkrete ting. Der tales i filmen om, at der står en vogter foran loven og bag ham endnu en o.s.v. På samme måde står det konkrete foran det abstrakte i uendelige serier.

Selvfølgelig kan det være svært at skelne skarpt mellem det abstrakte og det konkrete. Normalt er der næsten uløseligt knyttet noget abstrakt til personer og ting. Eksempelvis en politimand. Hvem blandt læserne vil benægte at have oplevet, hvorledes en politimand frembringer en følelse af mulig skyld. Og den der har truffet politifolk privat, vil vide, at det er meget svært at slippe følelsen af, at man kan komme til at sige noget, der senere vil kunne blive brugt imod en.

Men i princippet må vi fastholde en skelnen. Der findes konkrete ting og personer, og der findes abstraktioner. Der er en politimand og der er en skyldfølelse, men vi kan ikke antage en kausalitet mellem dem. Lad os tværtimod holde serierne ude fra hinanden til en start.

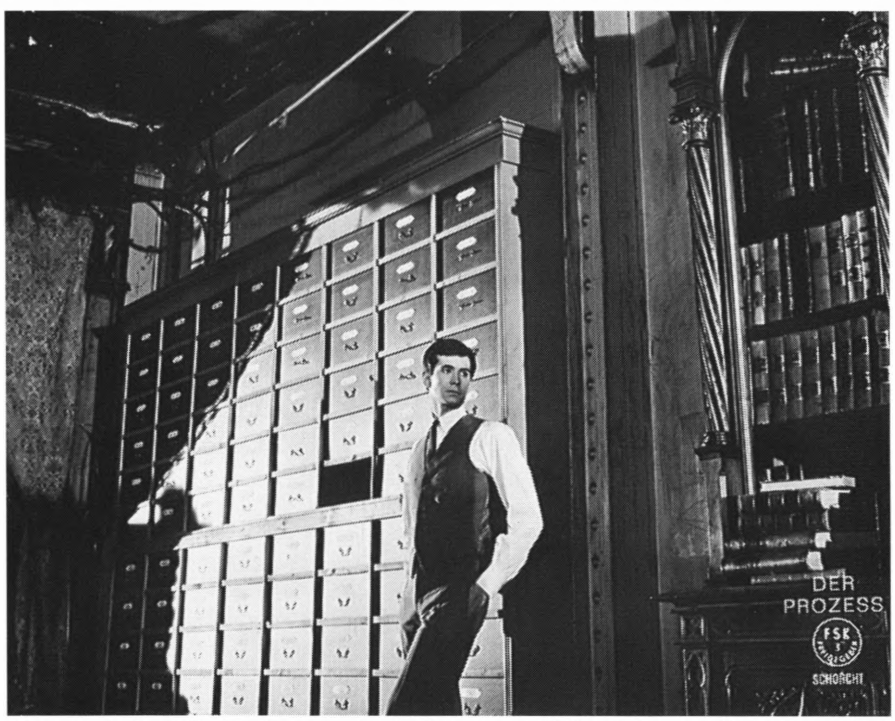
Lad os se lidt kritisk på, hvad de omtalte abstrakte sammenhænge egentlig konkret har på sig. Lad os følge Josef K. på arbejde, og foreløbig springe de detaljerede begivenheder på fru Grubachs pensionat over.

Det fremgår for det første ikke, hvad hans arbejde går ud på, men det involverer en hel del kontorarbejde. Tilsyneladende består virksomheden kun af kontorarbejde, for udover kontoristerne ser man af produktionsenheder kun en stor computer. Det er altså en arbejdsplads, hvor der formodentlig styres og holdes orden. Arbejdet foregår i en stor hal, hvor hundredvis af kontorister sidder i uendelige række ved hvert sit lille bord. Langs hallens sider er der foroven åbne gallerier, hvor der også arbejdes. Desuden findes der tværs over hallen løbegange der sparer omveje i arbejdsgangen og samtidig tjener overvågningshensyn. Forskellige steder i hallen er der ganske lave podier beregnet til mellemlederne og deres sekretærer. Josef K. har selv sin plads på et sådant lavt podium.

Hallens tidsgrænsende område er svære at beskrive. Til den ene side findes en stor glasvæg ud til en bred korridor, hvor forskellige mennesker opholder sig. Her er det Irmie, Josef K.'s 15-årige kusine, dukker op og gør tegn til ham. Desuden sidder der en række aldrende mænd på bænke. De rejser sig og tager hatten af, når direktøren viser sig på den anden side af glasvæggen. (Systemet svarer iøvrigt til Kafkas beskrivelse af kancelliets to-delte opbygning i Slottet. I den ene afdeling sidder embedsmanden Klamm sammen med andre embedsmænd og skrivere. I den anden afdeling befinder der sig bude og tilskuere, som blot ser til.)

Til den anden side af hallen er der tilsyneladende nedgang til et dårligt vedligeholdt kælderområde. Heropmærksomhed, når man passerer, – på samme måde som med kontorhallens løbegange. Dels de bare jordområder mellem lejlighedskomplekserne, der minder om kælderområdet lige op til kontorhallen.

Imidlertid er disse bygningsmæssige forhold ikke af betydning i sig selv. Det afgørende er, hvordan de fungerer som magtsystem. Man kan skelne mellem en centralkerne og en periferi. F.eks. er kontorhallen det centrale, og kælderområdet og gangen med tilskuere er periferi. Men endvidere gentager dette system sig endnu en gang inden for hver af disse. F.eks. er kontorhallen opdelt i et område for menige kontorister og lave podier for mellemledere. Ligeledes kælderområdet. I et perifert anliggende som det at gemme en fød-



Herover: Anthony Perkins i en situation fra Processen. Alle fotos i denne artikel er iøvrigt hentet fra filmen. På side 24 ser vi skyggen af Orson Welles.

nede findes bl.a. et lille rum, hvor Josef K. anbringer den store fødselsdagskage, som han har taget med på arbejde, men som han ikke kan have stående ved sit bord på det lave podium. Besynderligt nok er det her direktøren træffer på ham.

Arbejdspladsens arkitektur minder på sin vis om det boligområde, hvor fru Grubach holder pensionat. Dels de uendelige rækker af vinduer, der blot adskiller sig fra hinanden på samme måde som kontoristernes individuelle skriveborde. Dels balkonerne, hvorfra man kan tiltrække sig selsdagskage af vejen konfronteres han pludselig med centralkernen i form af direktøren. Magten er altså segmenteret på en yderst kompliceret måde, eftersom centralkernen i det ene system kan optræde i periferien af et andet system.

Hvordan fungerer så overvågningen sådan et sted? Kan det sammenlignes med Benthams panoptiske overvågningsmaskine, som Michel Foucault gør så meget ud af i Overvågning og straf. Det pågældende Panoptikon fungerer i korte træk således, at der midt på en plads står et

tårn, og rundt om pladsen ligger der en lang bygning opdelt i etager og celler. Hver celle har såvel et vindue bagud som et, der vender imod tårnet, hvorved cellerne bliver gennemsigtige samtidig med, at der ikke er nogen mulighed for kontakt imellem cellerne indbyrdes. Tårnet har naturligvis også vinduer hele vejen rundt. Dette overvågningssystem er særdeles smart på grund af den maskinagtige karakter. De, der befinder sig i cellerne, kan aldrig være sikre på, hvornår de overvåges, og bliver med tiden ovenikøbet deres egne vogtere. De, der overvåger fra tårnet, bliver også selv overvåget, således at maskinen omfatter både dem, magten udøves imod såvel som dem, der lokalt udøver den fra tårnet.

Fiffet er, at denne magtautomat er effektiv som ren fiktion, eftersom alle i princippet altid føler sig overvåget. Den funker bare i kraft af sin fuldkomment gennemsigtige opdeling af rummet.

Umiddelbart ligner overvågningen på Josef K.'s arbejdsplads ikke denne opfindelse. I det panoptiske system overvåges der centralt over periferiske celler, men på Josef K.'s arbejde kan man løbe ind i direktøren nede i kælderen, mærke kollegernes blik på sig de mærkeligste steder, ja, selv i soveværelset dukker de op. I forhold til Benthams harmoniske maskine virker det hele kortsluttet på Josef K.'s arbejde. Det er ikke pan-optisk, men snarere vidvinkel-agtigt. I forgrunden ligger alting spredt, men i baggrunden løber det sammen. Andre steder i filmen ser vi, hvorledes kontorer, instanser, døre og bygninger ligger langt fra hinanden i forgrundsplanet, men det viser sig, at de hænger sammen i baggrunden, – ud imod gården. Alligevel har de to systemer en del til fælles. Der er eksempelvis tale om en maskine, hvor alle overvåger alle, og hvor man aldrig kan vide, hvornår man er overvåget.

Optisk set er forskellen faktisk kun et spørgsmål om perspektivet. I filmen oplever vi det indefra ligesom Josef K., og ikke sådan som Bentham tegnede diagrammet ovenfra. Indefra vil man altid opleve overvågeren ubehageligt nær. Systemet fornemmes uendeligt, men i praksis standser det hele tiden ved det nærmeste sted, hvor magt udøves konkret. Ved den første vogter af loven med Josef K.'s sprogbrug; ved den lokale kynisme i Foucaults sprogbrug.

Hvordan så med strafsystemet på Josef K.'s arbejdsplads. På den ene side indgår der f.eks. i arbejdsprocessen en uendelig række disciplinære belønninger og straffe, som alle har til formål at ensrette og normalisere de arbejdende individer under hensyn til deres placering og specifikke evner.

Altså et permanent lille tribunal, hvor reglerne har at gøre med forhold, der direkte kan observeres i den daglige arbejdsproces. Altså et tribunal, der adskiller sig fra den måde, hvorpå det egentlige retssystem straffer. Her straffes der under henvisning til relativt eviggyldige tekstsamlinger, ud fra hvilke der kan skelnes skarpt mellem, hvad der er tilladt, og hvad der er forbudt.

I det forløbne af filmen, vi her koncentrerer os om, ser vi såvel det lille som det store tribunal i funktion. Det store tribunal er naturligvis forundersøgelsesdomstolen. Det lille tribunal er eksempelvis Josef K.'s ubehag ved kusinen Irmie's og onkel Max' tilstedeværelse på arbejdspladsen, og hans angst for at have fødselsdagspakken stående ved sit skrivebord. Alle disse ting kaster et uheldigt lys over karrieremulighederne, og direktøren undlader iøvrigt heller ikke med et blik og en bemærkning at påpege det uheldige i hans kontakt med den mindreårige pige.

Det centrale ligger imidlertid ikke i denne skelnen mellem det lille og det store tribunal som to forskellige strafsystemer, men derimod i den tilsyneladende kortslutning af dem. Således er der under forhøret ved domstolen en række uregelmæssigheder såsom publikums klappen og mishagsytringer, der kunne antyde en normaliserende praksis snarere end en streng retspraksis er gældende.

Kortslutningen viser sig omvendt i afstraffelsen af betjentene nede i kælderrummet. Fordi Josef K. har anklaget dem for at ville tage hans skjorter og dermed være bestikkelige, befaler inspektøren betjentene at tage tøjet af, så han ordentlig kan piske dem. De får klisterbånd på munden, så man ikke skal kunne høre dem. Det er naturligvis helt ureglmæssigt, omend man ikke kan udelukke, at disciplinær spanking også i den tids politikorps kan have erstattet retssager mod korrupte embedsmænd. Men hvor megen kortslutning er der i det hele taget tale om, for egentlig er der vel ingen, der nøjagtigt ved, hvorfor der straffes. Der er i bedste fald en historisk tradition, der hen ad vejen har indoptaget nye argumenter og hensyn. Hvis det disciplinære samfunds udvikling har influeret retssystemet i retning af at straffe for at normalisere, kan det vel egentlig være ligemeget, om det sker ved det lille eller ved det store tribunal, bortset fra at eksempelvis en fjernsynstransmission vil være umulig i det sidste tilfælde.

Disse tilsyneladende kortslutninger er egentlig det moderne magtsystems segmentering. Magten beror ikke på stat og øvrighed, men disse er tværtimod blot resonanskasse for uendelig mange dynamiske segmenteringer. Ethvert segment består af en hård kerne i en molekylær mangfoldighed. Det er, som om den oplyste kontorhal eller de arkitekttegnede lejlighedskomplekser er den hårde centralkerne i molekylære områder af uistandsatte kælderrum og boligmiljøernes granatlandskaber. Magten er molekylær og består kun af konkrete magtudøvelser. Disse indgår imidlertid i komplicerede sammenhænge, der let kan bringe ens tanker ind i abstrakte baner. Men man skal tænke på, at det er det abstrakte, der forklares af det konkrete og ikke omvendt.

Det begynder altid hos den nærmeste lokale korporalsvilje. Det er den dumme magt, der får ofret til at føle sig som en hund. F.eks. viser det sig senere i filmen, at købmand Block bor i advokatens pigeværelse og lader sig hundse med af den lunefulde advokat. Den sidste sætning i romanen lyder iøvrigt: Wie ein Hund! sagte er, es war als sollte die Scham ihn überleben. Det er derfor bemærkelsesværdigt, at Josef K. har noget for med en hund på arbejdspladsen. Han mener, at kunne høre den piber et eller andet sted. I virkeligheden er det vist nok betjentene, der græder nede i kælderrummet.

Det konkrete og sproget

Om en mand, der vågner op til magtens mareridt, hvor ord og ting passer forkert sammen.

En tidlig morgen vågner Josef K. som allerede nævnt. Han vågner på en usædvanlig og dog en helt normal måde. Han vågner på grund af det, der statistisk set nok er den hyppigste grund til at vågne i befolkningen, nemlig en lyd. Altså ikke som andre af verdenslitteraturens store skikkelser, fordi hele verden bryder ind i

dem i form af kaotiske tanker, men fordi han mener at have hørt en lille lyd.

Han åbner øjnene, rynker brynene, er stille et øjeblik og spørger ud i rummet, om det er frøken Bürstner? Lyden er muligvis kommet fra døren ind til naboværelset, hvor det viser sig, denne frøken Bürstner logerer. På en måde er det imidlertid underligt at vågne op om morgenen og spørge efter en frøken. Kvinder, man siger frøken til, står sjældent inde i ens soveværelse uden klart varsel.

Vi er naturligvis i vores gode ret til at forestille os, at Josef K. måske har drømt om denne kvindelige tilstedeværelse på den anden side af dobbeltdøren, lige før han vågnede. Det er også muligt, at han tænker på hendes ankomst så ofte i dagens løb, at han netop her i bevidsthedens passage til vågen tilstand et sekund troede, at det virkelig var sket. Der er selvfølgelig mange muligheder.

Senere får vi at vide, at frøken Bürstner arbejder om natten og først kommer hjem hen på morgenstunden. Josef K. har muligvis vænnet sig til at sove fra de tidlige morgenlyde i naboværelset, uden dog helt at opgive et beredskab i retning af, at hun kunne tænkes at henvende sig på grund af et mindre uheld eller måske for at låne et tæppe. Verden består af forskellige kausalsammenhænge, som det kan være nyttigt at holde adskilte. Soveværelse – lyd – naboværelse, en begivenhed af ren kropslig karakter. Ung mand vågner og spørger, om der er en frøken i hans soveværelse. En begivenhed af en helt anden art, en talehandling som hører til de sproglige meningers univers. Man kan indvende, at disse kropslige og talehandlende begivenheder normalt optræder sammen. Men denne morgen er der imidlertid en underlig støj på ledningen. Frøkenordet er kædet sammen med en masse bibetydninger i sproget, som angår hvad man kan forvente sig af en frøken i soveværelset. En lyd fra naboværelset har på den anden side i sig selv intet at gøre med frøkenordet og dets bibetydninger. Tilsammen giver det et tredje univers. Ideen om et eller andet som både knytter sig til lyden fra naboværelset og de sproglige betydninger af frøkenordet. En idé om noget muligt, usynligt, uendeligt.

Men det var ikke frøken Bürstner, der kom ind i værelset. Derimod en mand i frakke og med flad hat, som begynder at forhøre Josef K. endnu inden han helt er vågnet. Ventede De på frøken Bürstner, forhører manden sig. Vender op og ned på ordene med en forhørsmæssig brøsig tone. Josef K. svarer forurettet igen, og indtager efterhånden en naturlig forsvarsposition. Det er klart, at hvis den andens talehandling er aggressiv, vil det begrænse modpartens mulighed. Men hvorfor skulle Josef K. forsvare sig over for denne fremmede mand. Han kommer selv fra frøken Bürstners værelse. Han kunne være en gæst fra natklubben, der havde sovet hos frøknen, og nu på vej hjem var gået ind i Josef K.'s værelse ved en fejltagelse. Han burde være den, der skulle undskylde. Men fordi manden er brøsig, anser Josef K. at han er/må være politibetjent.

På denne måde kæder interferenserne sig nu – som proces – sammen i stadigt mere komplicerede kæder filmen igennem. Josef K. kalder sin grammofon for en pornofon. Et stykke af gulvet, hvor der har stået en tandlægestol, benægter han, man kan kalde ovular. Ordene vendes imod, og han fremstår efterhånden nærmest som kompulsivt vrøvlehovede. Herigennem forandres han fra at være en mulig lovovertræder til at personificere en almen kriminalsag.

Tidsrum og betydning

Magt er en aktuel begivenhed, der er svær at afgrænse, for det kommer helt an på den horisont, man har.

Noget bevæger sig altså imellem ordene og tingene den morgen i Josef K.'s soveværelse. Ingen kan se det eller være helt bevidst om det. Man ser noget, man siger noget, – det passer ikke sammen. Noget passerer underneden. Det er magtens system, som styrer både det sete og det sagte. En forfærdelig situation at vågne op til. Lad os gå på opdagelse i denne mærkelige begivenhed.

I løbet af den pågældende morgen kommer der en hel proces ud af Josef K's skyldfølelse. Det starter med at han må forsvare overfor politimanden, hvorfor han spurgte efter frøken Bürstner. Senere forklarer han hende, hvorledes man kan føle skyld helt abstrakt. Nu vil det nok være forkert at opfatte denne skyldfølelse som et konstant karaktertræk ved Josef K. Der har sikkert været andre dage før, hvor han ikke følte den mindste skyld over for noget som helst.

Hans skyldfølelse denne morgen er en mikroproces, der vokser på samme måde som hovedpine. Den bliver værre og værre, hver gang han tænker på den. Det er en banal konstatering, at hans skyldfølelse vokser, så at han tilsidst undskylder til både højre og venstre for alting. Det er derimod mere interessant, at overveje den måde, den vokser på.

Der er tale om skyldfølelse i et tidsrum, en kontinuerlig skyldfølelse. Men det er ikke ligegyldigt, hvordan vi formulerer denne tilbliven af skyld. Det er nemlig ikke skyldfølelsens vækst, der er kontinuerlig. Derimod er det kontinuiteten selv, der bliver til momentant, i hvert øjeblik kan man sige.

Lad os antage, at Josef K. har en grund til at føle sig skyldig. I så fald er det ikke en statisk grund, selv om han hele tiden opfatter det sådan. Grunden skal derimod betragtes som et bevægeligt punkt i tiden, hvorfra fortidens gerninger og fremtidens drømme systematiseres. Altså det punkt, hvori kontinuiteten bliver til. Og dette punkt forandrer sig uophørligt. Hvilken kontinuitet han følte før, bliver til del af det, han nu føler. Fortid og fremtid fordeler sig i næste øjeblik helt anderledes i ham.

Hvem jeg er, afhænger i hvert øjeblik af det, jeg er i færd med. Det hører også til min identitet, hvad der fik mig til at gøre det, og hvilke konsekvenser det vil få. Men denne udstrækning er naturligvis meget variabel og kan række fra det mindste bevidsthedsglimt og til det uendelige. Et senere sted i filmen skelner maleren Titorelli mellem tre forskellige måder, hvorpå man som Josef K. kan blive genstand for en sag. For det første er den den virkelige frikendelse, for det andet den tilsyneladende frikendelse og for det tredje forhalingen.

Jeg mener, at disse begreber handler om den variable udstrækning, inden for hvilken personen opfatter sin sag. Hvis ingen udstrækning, ingen sag. Hvis stor udstrækning, uendelig forhaling. Hvis Josef K.'s identitet blot havde bestået i det sekund, hvor der kom en lyd fra døren ind til frk. Bürstners værelse, ville der ikke have været nogen sag. Når vi siger, at hans skyldfølelse vokser, vil det altså sige, at i hvert vilkårligt øjeblik består hans skyldfølelse i en vis varighed, et kvantum tid. Og dette kvantum tid definerer skyldfølelsens karakter.

Strengt taget står det ham frit for at føle denne skyld, eftersom han

selv er herre over, hvordan han i det enkelte øjeblik vil give udstrækning til sin følelse. Josef K.'s skyldfølelse vokser, efterhånden som politimændene stiller ham barske spørgsmål. Men det meste af det, de spørger om, er det rene nonsens. Hvorfor han tager tøj på, hvorfor han går i bad, o.s.v. Enkeltvis er spørgsmålene noget vrøvl. Men betragtet som elementer i tidsrum bliver de funktionelle.

Verden er faktisk atomisk, og består af kontingente enkeltbestande. Men den opleves som varighed af større eller mindre udstrækning. Tingene perciperes derfor altid som elementer i aktuelle begivenheder, og derved får de deres betydning.

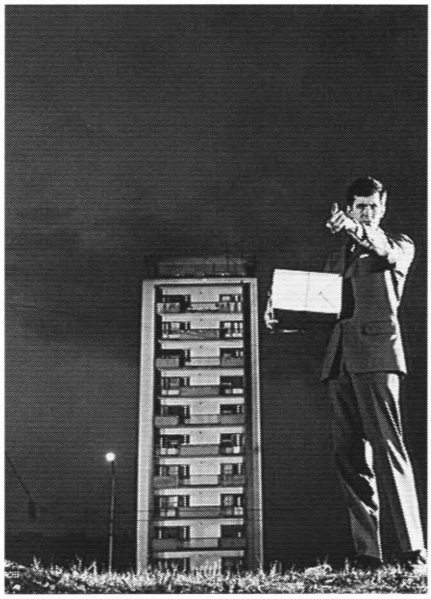
Da Josef K. kommer hjem fra arbejde, møder han på trappen til lejlighedskomplekset en halt kone, der slæber afsted med en tung kuffert. Da det går op for ham, at det er frøken Bürstners kuffert, giver han sig til at følge efter konen og udspørger hende om den unge dames flytteplaner. Konen er modvillig. Hun kan ikke lide, at han følger efter hende, og hun fornemmer åbenbart, at Josef K. er utilpas ved hendes fysiske handicap.

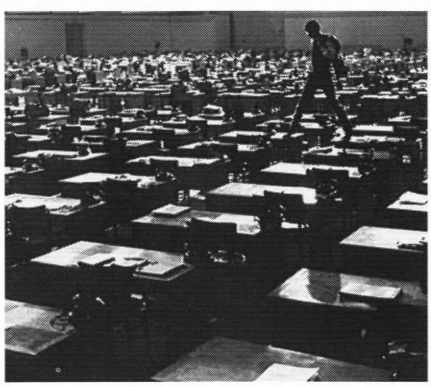
Efterhånden går det op for Josef K., at han nok er skyld i, at frøken Bürstner skal flytte. Ikke på grund af det med betjentene, men på grund af et eller andet han er kommet til at sige til pensionatsværtinden. Det er altså en ny skyldfølelse i en ny situation, men den ender for ham med at kæde sig sammen med den oprindelige sag.

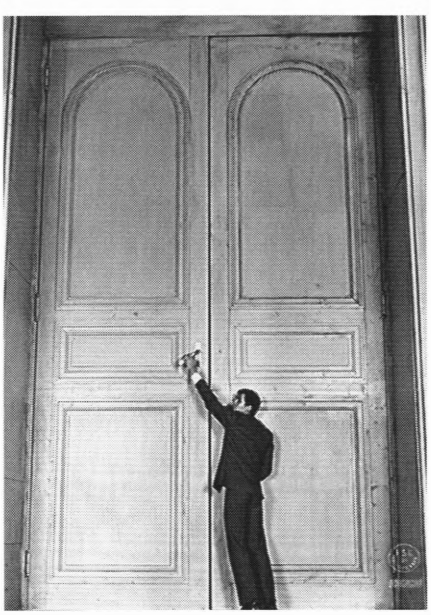
Situationen er filmet med en lang travelling langs boligområdet med en halt kone, der stønnende slæber afsted med kufferten og en debatterende Josef K. bagefter, bærende på fødselsdagskagen.

Denne scene har Welles selv fundet på velsagtens ud fra et behov for en sammenkædning i fortællingen mellem de latterlige skyldfølelser om morgenen på pensionatet og så de efterfølgende episoder med advokat og retsmaskineri.

Hvad er det sådan en bevægelse vil fortælle? Egentlig er der to bevægelser. Dels konen med kufferten og Josef K. sjoskende bagefter, dels det bemærkelsesværdige, at vi med kameraet følger den latterlige episode så intenst og på højde med situationen. Det er som en indre betydningsløshed i scenen gøres bemærkelsesværdig på en måde vores sunde fornuft egentlig ikke synes episoden kan bære. Absurd kliché?







Nej, informationen ligger i varighed og bevægelse. Det er selve den transformation, der indtræffer i tidsrummet. Helheden forandrer sig kvalitativt, alt imens ordkløveriet står på imellem dem.

Hendes handicap burde være uden betydning, men det er alligevel et markant tegn i kraft af den mærkelige transformation i helheden. Det er blot en indre enhed i transformationen. Et arytmisk element, en halten, et tidspres.

Den konkrete bevægelse

Afgrænsningen af en magtbegivenhed kan eksempelvis vise sig igennem lokalisering af en embedsmand.

Ovenfor har jeg skitseret begivenhedsbegrebet uden hvilket vi ikke kan forstå, hvad magten er for en. Desuden har jeg taget hul på næste afsnit ved at knytte begivenhed og bevægelse sammen. Der er jo ikke blot tale om, at Josef K. oplever tingene inden for et tidsrum, hvor det helt afhænger af hans humør, hvilken betydning han tillægger dem. Det samme gælder jo modparten, kunne man sige.

Problemet er i virkeligheden at definere magten som et objekt, der består i en begivenhed, således at begivenheden er et resultat af gensidige perspektiver. Et tidsrum frembragt af gensidig perspektivisme. Det kan den filmiske bevægelse vise. Dette afsnit handler altså om magtbegivenhedens afgrænsning.

Lad os fortsætte i filmen dér, hvor onkel Max har opsøgt Josef K. i banken, irriteret over at høre om nevøens sag. Onklen kender fra gamle dage en forsvarsadvokat, Hastler.

Det er en syg, vrissen, lunefuld og liderlig mand, de her opsøger. Han springer op, da han hører navnet Josef K. Hans ansigt dukker dampende ud under den kogte serviet, som plejersken Leni har bragt ham. Josef K. er sikkert påvirket af det forhistoriske miljø her hos onklens ungdomskammerat og forbavses derfor over advokatens helt friske interesse. Det viser sig dog straks at være en påtaget og professionel, men ikke individuel interesse for Josef K.'s sag. Altså frisk af gammel vane. Hastler fortæller om sine forbindelser i rettens cirkler og nævner, at han netop for øjeblikket har et kært besøg af en højere embedsmand fra retten.

Hvor? spørger Josef K. tydeligt overrasket. Dybdefokusperspektivet

glider langs de lange arkivrækker, indtil en mand åbenbarer sig længst borte i rummet siddende ved et lille bord. Kamerabevægelsen udtrykker opdagelsens tidsrum, noget romanen ikke kan nær så godt, selv om den forsøger:

> Hvor da? spurgte K. næsten uhøfligt i den første overraskelse. Han så sig usikkert omkring; skæret fra det lille stearinlys nåede så langtfra over til den modstående væg. Og faktisk begyndte noget at røre på sig derovre i hjørnet. I skæret fra lyset, som onkelen nu holdt i vejret, så han en ældre herre sidde der ved et lille bord.

Perception af embedsmænd forekommer flere steder hos Kafka. Lad os tage et lille sidespring til en anden af hans romaner, 'Slottet', hvori der berettes om en embedsmand, der ikke er så let at fange. Slotsbudet, Barnabas, er stærkt i tvivl om embedsmanden Klamm er Klamm. Måske er han sekretær Momus. Lidt barnligt tænker Barnabas, at hvis Klamm sad i sit eget kontor ved sit eget skrivebord, og med sit navn på døren, så ville han ikke være i tvivl. Klamms udseende varierer en hel del. Han ser ud på én måde, når han kommer ned til landsbyen og på en anden måde, når han forlader den; anderledes før end efter han har drukket øl o.s.v. Men disse forskellige opfattelser af ham skyldes ikke hekseri,

> de er tværtimod meget let forståelige, opstået som de er af den flygtige stemning, den mere eller mindre stærke sindsbevægelse, de utallige grader og tilstande af håb eller fortvivlelse, hvori den tilfældige tilskuer, som tilmed sjældent får mere end et øjeblikkeligt indtryk af Klamm, kan tænkes at befinde sig.

Citatet siger kort og godt, at objektet (her embedsmanden) ændrer sig alt efter en betragters sindsstemning. Det er ganske banalt, og det vidste vi godt i forvejen. Men kan vi også tage den relativitet alvorligt, der er den erkendelsesmæssige konsekvens af citatet. Kan vi tage det alvorligt i sin praktiske betydning? Det er vi nødt til, hvis vi vil begribe, hvad magten er for et objekt. Ironisk nok er det den eneste mulighed for at begribe magtens objektivitet.

Alternativet ville jo være kun at lægge vægt på det udseende, Klamm har oppe på selve slottet. Det virkelige ved en sådan relativ objektbestemmelse er først og fremmest, at det foregår her og nu. Objektet er aktuelt og konkret. Aktualiteten er en betingelse for, at vi kan betegne perspektivet på embedsmanden Klamm som objektivt. Det magtfulde ved ham afhænger af den magt, han i dette øjeblik udøver eller kunne udøve. Det, der sker inklusive det, der kan og kunne ske.

Hertil kommer, at bureaukratiets molekylære system i praksis fungerer lige så variabelt som udstrækningen i tilskuernes og budenes sind er variabel. Hvis bureaukratiet var stift og forudsigeligt ville det hurtigt uddø. Dets overlevelsesevne består i en uforudsigelig og uigennemskuelig effektivitet, som absolut ingen reelt er herre over.

I filmen opdager Josef K. altså en højere embedsmand fra retten. Bag advokaten (som den første vogter af loven) åbenbarer der sig endnu en. Bag den konkrete magtudøver viser der sig endnu en konkret. Antallet af konkrete vogtere fordobles, konkretiseres, og hans sag stiller sig dermed helt anderledes. Den er en helhed, som nu deler sig op i det konkrete, hvorved den forandrer sig for ham. (Her er det så han smutter væk med plejersken Leni.)

Kamerabevægelsen har her en ganske bestemt funktion. Måske kan det virke forvirrende at tale om en bevægelses-funktion. Traditionen siger, at film er kendetegnet ved sin bevægelse, og at dette giver filmen sit virkelighedspræg, eftersom bevægelsen er bevægelse og ikke i sig selv kan gøre det ud for en efterligning. Således siger man, at noget virkelighed hentes ind i lærredets kunstige univers. Men denne tankegang rummer stadigvæk kun forestillingen om en ensartet, homogen bevægelse. Men bevægelse er ikke ensartet, og netop derfor er den interessant. Det er kun, når man opfatter bevægelse som noget mystisk imellem to givne punkter, at den virker ensartet. Hvis man indser, at bevægelse tværtimod er en given genstands egen bevægelseshandling, må enhver bevægelse være noget enestående. Og dertil kommer, at den konkrete bevægelse forbinder sig med et lige så specifikt tidsrum. Man kan præcisere betydningen af den omtalte kamerabevægelse ved at analysere bevægelsens tidsmæssige og rumlige aspekt, og vise, hvorledes magten definerer sig som det, der lukker et tidsrum for Josef K. Bevægelsen opdeler hans sag (en helhed for ham) i konkrete magtudøvere, således at hans horisont egentlig lukkes af rummet. Samtidig sker der herigennem en sammenfatning af elementer i hans sag på en måde, der giver ham en ændret tidshorisont.

Visuel definition af processen

Hvordan det statiske og det flydende ved en proces kan anskueliggøres ved hjælp af lysbilleder.

Efter mødet med præsten i kirken møder Josef K. endnu en gang advokaten, og diskussionen om hvorvidt han er skyldig eller uskyldig går videre. Advokaten, der er forbløffet over, at Josef K. mener, han kan føre sin egen sag, begynder nu at fremsætte mere formelle betragtninger. Han søger at overbevise Josef K. om, at det slet ikke handler om sandheden, men derimod processens nødvendighed. Men nødvendig i hvilken betydning? Formodentlig at det ikke kan være anderledes. Men er det Josef K.'s sag, der ikke kan være anderledes eller er det selve sagsbehandlingen, der ikke kan forme sig på nogen anden måde. I begge tilfælde er advokathjælp påkrævet, mener sagføreren naturligt nok. Men Josef K. kan ikke se sig selv i rollen som statist i et uendeligt procedureræs, og kan heller ikke opfatte sig selv som offer for systemets uigennemskuelige, men dog nødvendige sammenhænge. Og han kan i hvert fald ikke acceptere, at præsten kalder ham sin søn. For Josef K. er en sag en sag – d.v.s. konkret. Et prisværdigt synspunkt, som Welles har strammet op moralsk i forhold til Kafka.

Advokaten søger at overbevise Josef K. gennem den såkaldte fortale til loven. En tekst, det viser sig, Josef K. også kender udenad.

> Foran loven står der en dørvogter. Til denne dørvogter kommer en mand fra landet og beder om adgang til loven…

Beretningen fortæller videre, at manden venter i årevis. Før han skal dø, spørger han dørvogteren, hvorfor der i alle disse år ikke har været andre, der ville have adgang til loven, eftersom det er det, alle stræber efter. Dørvogteren svarer ham, at ingen andre kunne komme ind ad porten, fordi den kun var bestemt for netop denne mand. Og så siger dørvogteren til manden, at han nu vil lukke porten. Og nu vil jeg lukke denne port, siger advokaten til Josef K.

Han mener, at nu hvor manden mister sin advokat, så mister han også sin formelle sag, fordi den ikke længere er et procedurespørgsmål. Nu kan der ikke længere tales om nogen sag. Kort efter følger Josef K. i de stille morgentimer med bødlerne ud af byen.

Formodentlig kom straffen ind i verden som procedure før den blev meningsfuld. Måske er den aldrig blevet meningsfuld. Ganske vist kan der nævnes forskellige hensigter med den, men et er sikkert: kun få straffede kan selv se meningen, når det kommer til stykket. I procesbegrebet kan man skelne mellem et permanent aspekt, nemlig i dette tilfælde det proceduremæssige drama, og et flydende aspekt, nemlig den forventning, der knytter sig til processens forløb.

Det vedvarende aspekt har at gøre med kausalitet, og det er bl.a. det, advokaten mener, når han taler om nødvendighed. Det andet aspekt er finalt og angår konkretisering, aktualisering, afgørelse. For advokaten er sagen nødvendig procedure, men for Josef K. er den uendelig forhandling. Disse to aspekter af procesbegrebet er sider af samme sag.

Jeg tror, det er derfor advokaten har fremskaffet et lysbilledapparat, idet han forklarer Josef K. nytten af 'visuelle hjælpemidler'. Han projicerer billeder op på væggen bag Josef K., alt imens han beretter den såkaldte 'fortale til loven'. Det er vigtigt at bemærke, hvorledes dette lysbilledshow former sig.

For det første er der tale om separate enkeltbilleder. Processens vedvarende aspekt d.v.s. den procedure, der fortælles om, er altså selv kun et statisk øjebliksbillede.

For det andet er Josef K. i centrum af billedet i kraft af den måde, advokaten projicerer det. Han er en nødvendig aktualisering og konkretion. Man kunne tilføje, at Josef K.'s aktuelle tilstedeværelse er en forudsætning for, at procedurens statiske billede overhovedet er meningsfuld.

For det tredje er projektionen bevægelig d.v.s. retningen afhænger hele tiden af Josef K.'s bevægelse i rummet. Uanset hvor han er, hører han sammen med et statisk procedureelement. For det fjerde er lysbillederne primitive eller arkaiske. Måske noget med gammel tid, måske noget med skabelon og diagram, måske hentyder de til det samme som billedet af underdommeren, der i virkeligheden sidder på en skammel med et hestedækken over sig eller til lovbogen, der viser sig at være et pornohæfte. Det er svært at sige, hvad der er skemaet i lysbillederne (såvel som i selve lignelsen).

Under alle omstændigheder udgør lysbilledshowet et slags formel for magtens visualisering: en struktur (et statisk element) der bevæger sig sammen med en flydende bevægelse (aktualitet) i en enhed.

Det filmiske udsagn om magten

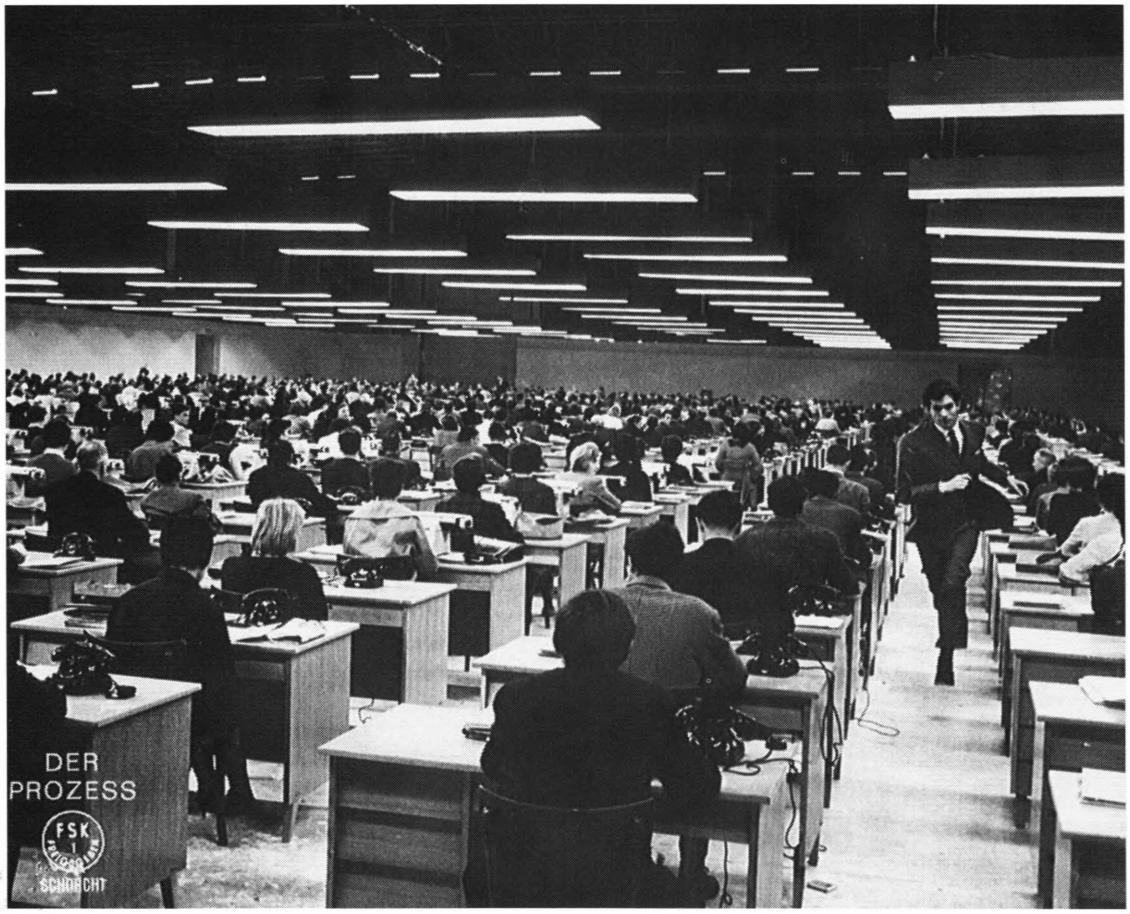
Det er rigtigt, som det nævnes i Welles' film, at visuelle hjælpemidler er af stor nytte ved udredningen af magtprocessers konkrete logik.

Hvad menes der egentlig med sætningen Josef K. og magten? Først og fremmest har han jo mødt magten i form af betjentene, da han vågnede; kontorchefen ved sit lille bord i advokatens hjem o.s.v. Han har ved disse møder måske tænkt ved sig selv, at hver af disse mænd har magt, og derfor er de repræsentanter for magten. Men det ville være forkert at slutte på den måde.

Fordi en betjent eller en kontorchef har magt, kommer der ikke dermed en almen ting med dette navn ind i verden. Kontorchefen er ikke et aspekt af magten. Derimod er magt blot en kvalitet ved kontorchefen, som Josef K. på grund af sammenhængen i særlig grad lægger mærke til. Iøvrigt har han sikkert mange andre kvaliteter som andre end vores helt nok ville lægge mere mærke til. Magten er altså blot en kombination af konkrete kvaliteter og funktioner, som vi for nemheds skyld sammenfatter i dette ord. Men bag navnet gemmer sig store forskelle på de kvaliteter, det drejer sig om. Eksempelvis forskellen mellem det store og det lille tribunals procedurer, som omtaltes tidligere i artiklen.

Magten er ikke en substans, og det at være magtfuld for en person er ikke noget stabilt prædikat. Det viser Josef K. selv med al ønskelig tydelighed. Han er en dobbeltgænger, der snart er skyldig, snart uskyldig, ja, snart har han selv magt, snart er han blot den lille mand i maskineriet.

Altsammen galopperende funktioner, der viser os, at man ikke skal forklare det konkrete ved hjælp af det abstrakte, men tværtimod gælder det om at forklare det abstrakte ud fra det konkrete. Magtens begreb er altså en konkretion, en individualitet. Den lader sig imidlertid ikke afgrænse som enkeltting, for selv om man i tanken kunne forestille sig den som sådan, kan man i praksis



ikke adskille den fra de molekylære funktioner, den hænger sammen med.

Magten kan således ikke begribes som traditionelt subjektprædikat udsagn. Den er begivenhed. Prædikatet er en begivenhed, hvori subjektet selv tager del. En konkret, aktuel begivenhed.

Dette gælder mange andre udsagn. Ligesom jeg ikke som sådan er skyldig, men derimod skyldig i snart det ene snart det andet, således f.eks. med jeg tænker, (ergo er jeg), for jeg er jo aldrig i en tilstand som tænkende. Derimod tænker jeg snart på dette, snart på hint.

Og når konduktøren henvender sig til de rejsende i toget, er der aldrig nogen, der føler, at netop de er 'de rejsende'. Derimod er man den dag nået godt halvvejs til Sorø, mens andre stadig har langt til Fredericia.

Prædikatet er altså en begivenhed, og i det sidste eksempel tydeligvis en bevægelse, som man selv er sammenfatningspunkt for. Magten er altså et verbum ligesom prædikaterne tænke og rejse er det.

Det fører et interessant udsagnslogisk problem med sig, som angår filmfænomenet. Det er et grundlæggende krav til et logisk udsagn, at det enten har værdien sand eller falsk. Men vi har set, at Josef K.'s møde med magten rummer udsagn, der ikke har værdierne sand eller falsk. Alligevel strider det mod den sunde fornuft at frakende disse udsagn logisk karakter.

Vi kunne slippe forholdsvis let om ved problemet og begrunde det med, at der her er tale om kunst og æstetiske udsagn. Når Hamlet siger To be or not to be – that is the question er der formodentlig kun få tilhørere, der vil overveje, om det er et sandt eller et falsk udsagn. Men det udsagnslogiske problem er ikke hermed ude af verden. Det interessante er den måde, et udsagn er betinget af sin status i en begivenhed, og den måde udsagnet åbner sig imod uendelige muligheder.

Problemet, svarer til det A. N. Whitehead i 'Process and reality' formulerer som 'matters of fact in potential determination'. Men på hvilken måde kan facts befinde sig i potentiel bestemmelse. Hvor udsagnet løbende befinder sig i et uklart øjeblik, og fortid og fremtid blander sig i det. Udsagnsøjeblikket er til stadighed åbent imod den fjerneste fortid og den nærmeste fremtid.

Vi kan ikke udtale os kategorisk om det sande eller falske ved udsagn i potentiel bestemmelse.

Josef K. er det logiske subjekt i et udsagn af denne type. Prædikatet er den begivenhed, han befinder sig i, og som han bestemmer udstrækningen af. Han er derfor selv et procedurespørgsmål, for hvilke sandhedskriterier gør han gældende? Er det et pragmatisk kriterium, ifølge hvilket udsagns sandhed består i, at det i praksis viser sig at være en succes. Er det snarere et koherenskriterium, ifølge hvilket et udsagn bliver sandere, jo flere ting og relationer i verden, udsagnet formår at inddrage. Eller er det det grundlæggende korrespondenskriterium, ifølge hvilket udsagnet i sin struktur skal afspejle en eller flere kendsgerninger?

Men på hvilken måde er processen et udsagn der korresponderer med facts?

Pointen er, at Josef K. som logisk subjekt også er en del af eller en eksemplarisk funktion i den begivenhed, der er magten som prædikat. Han er altså et indre perspektiv, – men vel at mærke i bevægelse.

Han er en bevægelsesretning i et tidsrum.

Af Maren Pust

En implosiv figur

Jeremy Irons, der jo som bekendt medvirker i *Åndernes Hus,* er efterhånden ved at være et af de 'hotteste' navne på det hvide lærred. Han fik i sin tid sit gennembrud i TV-serien *Gensyn med Brideshead* og har siden medvirket i lang række spillefilm - f.eks. *Den franske løjtnants Kvinde, The Mission* samt *Frikendt?,* hvori han spillede Claus von Bülow så overbevisende, at der kom en Oscar ud af det. Netop nu er han fremme i rampelyset i forbindelse med Louis Malles nye film *Misbrugt* (Damage).

Det var ikke mindst Irons' præstation, der gjorde Steven Soderberghs (især kendt for *Sex, lies and videotape*) *Kafka* til en ganske særlig, herlig filmoplevelse: En fiktiv Kafka i en bizar og til tider 'kafkask' whodunit-historie med komedie-undertoner: Året er 1919, stedet Prag. Kafkas ven forsvinder - udebliver fra sit arbejde på Arbejdernes Ulykkesforsikringsanstalt - hans lig bliver senere fundet i floden. Kafka hvirvles ind i en efterforskning af sagen, der bringer ham i armene på anarkister og gale videnskabsmænd. Irons har rollen som 'Kafka', og hans spillestil kan bedst beskrives som 'implosiv', han formidler oceaner af følelser og tanker stort set uden at fortrække en mine... Til gengæld er filmen som helhed et ekspressionistisk skoleeksempel - en oplagt lækkerbisken for unge filmstuderende, måske til tider så oplagt, at det tenderer det studentikose.

Kontrasten mellem Irons' spillestil og de filmiske virkemidler resulterer nu immervæk i en betagende oplevelse, der ganske vist er langt mere film-formidling end Kafka-formidling - men det burde vel ingen filmelskere have ondt af. Soderbergh har altså valgt at bruge Irons kontrapunktisk, således at billedopbygningens modsætning mellem lys og skygge og mellem nær og fjern også gennemføres i det indbyrdes forhold mellem hovedperson og omgivelser. Det er imidlertid ikke kun de veludnyttede rammer, som sort/hvid optagelserne af Prags gader byder på, der alene fremhæver hovedpersonen som 'anderledes' - eller vice versa. 'Anderledesheden' springer også i øjnene i forbindelse med det valg, Soderbergh har gjort m.h.t. Irons' kvindelige modspiller: Gabriela Rossman er den bortkomne vens anarkistiske kæreste fra kontoret. Og Kafka opsøger hende for at få mere at vide om vennens bortgang. Gabriela spilles af Theresa Russell - og her må være tale om en slags negativ 'type casting', for hun er fuldkommen utroværdig, både i forhold til filmens generelle ekspressionistiske grundtone, og i særdeleshed i forhold til, hvad man ville forvente i forbindelse med Irons. Som oftest ser vi ham spille overfor 'søde/kloge'-typen (Meryl Streep, Glenn Close, Juliette Binoche), der passer som fod i hose til hans nervøse, nordeuropæiske kejtethed. Russell - derimod - er nogenlunde ligeså eksplosiv, amerikansk og mopset udfordrende, som han er implosiv, europæisk og selvudslettende. De dramatiske modsætninger i *Kafka* rækker altså med det specielle skuespillervalg helt ud på det værkeksterne niveau.

Soderbergh har, efter min mening, formået at udnytte Irons' særlige egenskaber optimalt; det skal nu blive spændende at se hvordan, Louis Malle og Bille August hver især vælger at arbejde med samme 'råstof'.

Kafka (...) USA 1991. I: Stephen Soderbergh. M: Lem Dobbs. F: Walt Lloyd. Mu: Cliff Martinez. Medv: Jeremy Irons, Theresa Russell, Joel Grey, Ian Holm, Alec Guinness, Jeroen Krabbe.

Kærlighed og hvidløg

Vampyren forelsker sig, så Victoria må vende sig i graven efter Francis Coppolas tolkning af Bram Stokers roman

Af Kaare Schmidt

'I never drink ... wine', siger den noget anæmiske greve, bogstaveligt med en røst fra graven. Mglurb, tænker publikummeren, mens det løber koldt ned ad ryggen og nakkehårene rejser sig. Tunge knirkende døre, lænkeraslen i kælderen, rotter på loftet, ulvehyl fra den nattemørke skov, hvor vinden suser som lydakkompagnement til stormskyerne, der af og til afdækker den blege og mystiske måne.

Coppola elsker halsbrækkende projekter og brækker da også halsen af og til. Men han er aldrig kedelig og mestrer den dybt originale visualisering af visioner og stemninger, det der gør film til musik, til opera, til henført oplevelse snarere end kontant historiefortælling med budskab og meninger. Han praktiserer kunst for kunstens skyld, skaber billeder, som skaber andre billeder ad libitum i tilskuerens bevidsthed, associationer der fremkalder tilskuerens eget arsenal af fortrængninger, følelser og tanker, man delvis har tænkt, men aldrig formuleret. Som i drømmen og i mareridtet.

Drøm og mareridt

Drømmen er den flydende billeddannelse, som orkestreres i livsbekræftende musik fra den lette og lykkelige til den svulstige og maveknugende romantiske – og som har sit filmiske udtryk i musical og melodrama. Coppola toppede musicalgenren med *Cotton Club* (84), hvor den geniale krydsklipning mellem liv og død, der først sås i *Godfather* – mellem kirken og lejemordet – fik operaens musikalske vingesus. Tidli-

gere havde han afprøvet genren i den mere traditionelt poetiske *Regnbuedalen* (68) og den vildt eksperimenterende *Elskede, jeg hader dig* (82), som faldt over sig selv og fra hinanden. Melodramaet fornyede han med den helt vidunderlige *Peggy Sue blev gift* (86), hvor drømmen elegant var lagt ind i selve handlingen i form af kvinden (Kathleen Turner), der besvimer og genoplever sin ungdom i lyset af sine voksne erfaringer. Det tidlige forsøg, *Flygtig som regnen* (69), faldt lidt tungt ud.

Mellem drøm og mareridt ligger bl.a. *Godfather*-Trilogien (72,74,90), der ofte hyldes som hans hovedværk, men som for mig mere står som flot historiefortælling end som fascinerende filmkunst. Her har Coppola et budskab, og jeg kan ikke trods virtuoseriet frigøre mig fra en moralsk foragelse over den bortforklaring af mafiaens voldsregimente, som pakkes ind i en hyldest til det italienske familiesammenhold, hvor blodsudgydelserne og den blinde magtkamp bliver familiens egen tragedie, mens der ses helt bort fra de uskyldige, det går ud over. Den almindelige historiefortælling bringer handlingen for tæt på den sociale virkelighed, i modsætning til andre af hans films mere fabulerende fortælleform, som bringer handlingen ind i en anden verden, en fantasiens og følelsernes verden, der er spændende alene for sin egen skyld. *Godfather* er opera for historiens skyld, ikke for musikkens.

Mareridtet er den abrupte billeddannelse med meningsløse spring i tid og rum og gentagelser i en malstrøms cirkelbevægelse, som man ikke kan komme ud af og ikke har kontrol over – Man er i andre kræfters magt. De filmiske udtryk er gysergenren og den ekspressionistiske stil. *Demantia 13* (63) om økse-massemord var et helt tidligt forsøg, som ikke hævede sig over producenten Roger Cormans 25-øres budget. Den introverte *Aflytningen* (74) var Coppolas første fabulerende mesterværk, ikke formelt en gyser, men i praksis en mareridtsvision, hvor de ydre begivenheder vendes til detektivens (Gene Hackman) indre sammenbrud, ikke mindst i kraft af lydsidens tågede usammenhængende båndoptagelser af de aflyttede samtaler. En lydeffekt, som genkendes og genopleves fra Dryers *Vampyr* (32), hvor de få dialogstumper enten er umulige at opfange eller vanskelige at få mening i, så man strækker alle sanser uden at kunne nå et frelsende fremspring på vej i det sorte dybe intet.

Faldet ned i det store sorte dybe intet realiseres i *Dommedag nu* (79) med rejsen gennem Vietnam-krigens jungle som en ekspressionistisk rejse ind i en stadig mere betændt, primitiv og ukrontrollabel sjæl – krigens, meningsløshedens, modernitetens sjæl – med helikopterangrebet akkompagneret af Wagners Valkyrieridt som højdepunkt i absurditet, dødens triumf. Blev jeg overrasket over, at Coppola filmatiserede Bram Stokers *Dracula,* burde jeg ikke være blevet det ved tanken om hans tidligere meriter.

Skræk og advarsel

Skræk er gyserens indhold og form. Skræk for overnaturlige eller syge psykiske kræfter, som overtager kontrollen med krop og sjæl. Skræk som effekt og middel til at opnå tilskuerens indlevelse. Skræk for noget hæsligt, men også som noget fascinerende, der drager tilskueren, fordi det også er knyttet til de store gode oplevelser. Bl.a. forelskelsen, hvor man bliver lettere sindsyg og mister den rationelle kontrol, og kampen for at nå et vanskeligt men attraktivt mål, hvor man giver sig fuldt ud og mister jordforbindelsen. Det er den kombinerede spænding og rædsel ved at ryge ud over kanten på vej til toppen, den store cliffhangers udfordring, hengivelsen til det irrationelle, som er det mest fascinerende af alt. Fordi det kan gå begge veje, op på en lyserød sky eller lige ned i helvede.

Gyseren stammer fra 1800-tallets romantik og victorianisme, hhv. den store følelsesudladning og den store følelsesundertrykkelse. Tema er kampen mellem godt og ondt med det onde som handlingens drivkraft, som den aktive trussel mod det gode, der passivt bare er er der og derfor ofte virker noget blegt i prak-

Side 28: Winona Ryder i Coppolas Dracula. Herunder: Fra Tod Brownings Dracula (1931) – Helen Chandler, Bela Lugosi og Dwight Frye.

Side 31: Winona Ryder og Sadie Frost. Til højre: Keanu Reeves under Monica Bellucci, Michaela Bercu og Florina Kendrick. Begge Coppolas Dracula.

sis. Temaet er hævet over dagligdagen og op i de rene abstrakter til en symbolsk sort-hvid konflikt, som så iklædes fantasifostres metaforiske kød og blod. En typisk form er Skønheden og Udyret, og formen giver godt og ondt en bestemt drejning, iklæder temaet et genkendeligt emne. Skønheden er renhed, uspolerethed og uskyld i følelse, kærlighed og ikke mindst seksualitet, mens Udyret som den farlige seksualitet er både dragende og en trussel om en skæbne værre end døden: 'Uren! Uren! Selv den Almægtige skyr mit besudlede kød!', stønner Mina i Stokers roman, da vampyrens gift/sæd har besat hendes krop.

Skønheden og Udyret optræder i utallige variationer, bl.a. i *Klokkeren fra Notre Dame, Spøgelset i operaen, Frankenstein, Dr. Jekyll og Mr. Hyde, King Kong, Cat People, Stjernekrigen* og naturligvis *Dracula*. Historierne er især præget af vicorianismen og dens sexforskrækkelse, og den enkleste version er derfor den uskyldige kvinde – idet kvinden var pålagt det seksuelle renhedsideal – og den truende mand. Det er den version, som især var henvendt til et kvindeligt publikum opdragende til skræk og advarsel, men samtidig også som en løftet flig til den tabuiserede spændende seksualitet før og uden for ægteskabets formaliserede ramme. En anden version benytter mandens øjne og viser kvinden som farligt sexsymbol, fristerinden, der leder manden i fordærv, femme fatale'n, vampen. Det er det stadie, Mina er på vej mod, og som Lucy og Draculas tre ofre i slottet i Karpaterne eksemplificerer. Med samme øjne ses det mandlige Uhyre ofte som offeret, en tragisk skikkelse, der ikke kan gøre for det, og som i bedste fald kun kan reddes fra sin skæbne værre end døden af den absolutte kvindelige renhed og opofrelse fra første version.

Alle versionerne er til stede i Stokers nærmest geniale roman, som med skift mellem personernes dagbogsoptegnelser er en mosaik af forskellige handlingsfortælleres skiftende synspunkter. Undtagen er (naturligvis) grev Dracula og så den mystiske vampyrjæger Van Helsing, der står med et ben i det godes lejr og et andet hos Den Gale Videnskabsmand, den figur, der med Frankenstein som typisk eksempel er på vej ud i eksperimentet med de naturens og overnaturens kræfter, som mennesket ifølge gyser og science fiction bør holde sig fra.

Angst og meningsløshed

Angst er ekspressionismens indhold og form. Angsten for det ukendte, ubestemmelige, udefinerbare, for meningsløsheden. Gyseren har ikke i sig selv angsten, men kun frygten, da genren ikke berører meningsløsheden, men derimod tror på noget, på det gode, på Gud. Ekspressionismen udspringer af modernismen som udtryk for troens undergang, Guds død og det deraf følgende kaos i natur og samfund, kultur og bevidsthed. Her hersker meningsløsheden og dermed angsten, kaos og dermed en fragtmenteret verden, en splintret bevidsthed, hvor alt muligt forfærdeligt kan ske. Og *kan* det gå galt, så *vil* det også gå galt, som filosofien tungt pessimistisk og selvmodsigende fatalistisk udtrykkes.

1920ernes tyske filmekspressionisme tog afsæt i gysernes mareridt, men udnyttede filmens mulighed for direkte at visualisere mareridtets irrationalitet istedet for blot at fortælle en uhyggelig historie. Det ekspressive var dog hovedsageligt begrænset til dekorationer, kostumer, makeup og spillestil, altså alt det foran kameraet som kan sammenlignes med teatrets fortællemåde. Det eksklusivt filmiske lå især i sådan noget som dobbeltkopieringer – som i Murnaus *Nosferatu* (22), hvor Max Schrecks skrækindjagende vampyr til sidst forsvinder i billedet ved morgenlysets fremkomst, og hvor hans karet i negativ billede kommer fra slottet for at møde vores noget betuttede rejsende.

Murnaus stumfilm var den første af utallige filmatiseringer af Stokers roman. Navnet Dracula var efter sigende udeladt for at undgå betaling til Stoker, som dog også havde ordet nosferatu med: '...ville De, når De engang var død, være blevet *nosferatu,* som man kalder det i Østeuropa, og ville til alle tider skabe flere af disse u-døde, der har fyldt os således med rædsel'. Nogen overvældende forskel til Stokers gyser opleves ikke i *Nosferatu* – bortset fra at den i dag kun kan ses med historisk interesse, mens romanen stadig besidder al den kraft, der fik håret til at rejse sig på læserne ved udgivelsen i 1897. Werner Herzogs genindspilning fra 1979 virker som en overførsel af den gamle film til moderne filmteknik, så nutidens publikum kan se, hvad datidens så, men den tilføjer ikke rigtig noget.

Den eneste helt vellykkede ekspressionistiske vampyrfilm er Dreyers *Vampyr,* som kun har emnet til fælles med Stoker, men som står tilsvarende upåvirket af tidens tand. Dreyer skabte det perfekte modernistiske mareridt med sin stillestående historie, der danner angsten som en tilstand, man ikke kan slippe ud af, i modsætning til gyserens fremadgående forløb mod en løsning. Tilsvarende er personerne hadlingslam-

mede, forklarede og forklarligt fanget i meningsløsheden, bevægelserne er slowmotionagtigt mekaniske som styret uden for personernes bevidsthed – hypnotisk u-døde – og det hele ses gennem en tåge (skabt bl.a. med gaze foran linsen) og høres som under vand, hult og fjernt.

Liv og død

Forskellen mellem den historiefortællende gyser og den ekspressionistiske ses i opfattelsen af mareridtet. Hos Dreyer skal det ikke fortolkes. Der er ikke en løsning, en forklaring, et rationale. Filmen er associativ og irrational som mareridtet selv, hvor den eneste betydning ligger i oplevelsen, de følelser og tanker, det sætter i gang, og som kan gå i hvilken som helst retning. Gyset og angsten er ligesom latteren og glæden en reel sindstilstand, som man har (eller ikke har) og må acceptere og forholde sig til i sig selv. Den er noget endeligt, ikke et middel på vej mod noget andet.

Omvendt er gyserens mareridt noget, der kan fortolkes. Det kan forklares og er på den måde et middel, i princippet ligesom psykoanalysen udøver drømmetolkning for at opklare, hvad der er gået skævt og hvorfor, så psykiske problemer kan løses. Interessen for rationelle forklaringer har redet den traditionelle gyser som en mare og har ofte været ganske absurd i forhold til de anstengelser, man har gjort sig for at kreere overnaturlige og usandsynlige væsener. Mere rimeligt er det i psykologiske gysere, forstået som gysere om psyken, fx. Hitchcocks *Psycho* (60). Men selv her er det ren nedtur, når psykiateren til sidst træder frem og forklarer det hele, ikke kun fordi de vakse allerede har forstået Hitchcocks moderbinding, men også fordi det fascinerende i filmens mesterlige uhygge kun holder så længe, det er irrationelt og uforklarligt/uforklaret. Når uhyggen forklares, forsvinder den, og så bliver det hele egentligt ret ligegyldigt. Kun tilstanden er spændende – ligesom når man kører i rutschebane.

Helt skudt forbi er rationaliteten, når den styrer fortælleformen i historier om fantasivæsener. De mister fuldstændig den metaforiske kraft, når de enten skal tages for pålydende (vampyrer eksisterer og er i virkeligheden nogle stakler) eller direkte kan oversættes til noget helt kontant (vampyren som billede på børnelokkeren eller et andet psykisk afsporet individ). Pointen i et fantasivæsen er som i al symbolik dets inkarnation af noget uhåndgribeligt, som ikke kan indfanges på nogen anden måde. Det kan godt fortolkes, og begreberne kan udredes og forklares, men det kan ikke erstattes af noget andet med samme betydning.

Derfor er de gængse versioner af *Dracula*-historien noget pølsesnak, begyndende med Tod Brownings klassiker fra 1931. Bela Lugosis bøvede frikadellespil understreger på det grusomste filmens forsøg på at tage historien for pålydende og gøre den ikke psykisk men fysisk realistisk. Denne hang til ydre realisme har altid præget amerikanske film og har fejret triumfer i andre genrer, ligesom den med held benyttes til at få os til at tro på det usandsynlige, fx. når Superman faktisk ser ud til at flyve, og Terminator rejser sig som stålskelet. I disse fantasihistorier fungerer den fint som et middel i illusionens tjeneste, mens det er skudt helt forbi, hvis vi også skal tro på, at fænomenerne virkeligt forekommer. I Brownings version vader Dracula rundt som en hvilken som helst indavlet greve med højhedsvanvid på bonede gulve. Og Van Helsing forelæser op ad stolper og ned ad vægge om vampyrers liv, udød og død, som var det et naturprogram fra Statens Filmcentral. Ikke et eneste forsøg er der på ægte overnaturligt gys.

Vampyr-figuren leverer ellers nok af muligheder, foruden dem der hos Stoker lever i kraft af den litterære form. Forestillingen om den udøde kan fx. føres tilbage til pestepidemierne, hvor mange blev begravet levende, en rædsel, der overstiger frygten for døden. Det er lige til at forbinde med vampyrens ophold i sin kiste, hvilket da også er en rød tråd hos Stoker, men blot et kuriosum i *Dracula*-filmene, ligesom blodet og hvidløgene, krucifikserne, flagermusene, tænderne, tankeoverføringen, massemordene, nat og dag osv. – Altsammen noget, der udtrykker dobbeltheden liv/død i relation til sex, natur, ondskab, angst som nok skulle kunne fange interessen.

Dracoppola

Coppola følger bogens handlingsgang ret nøje og forekommer så opsat på at få det hele med, at det ikke lykkes at etablere en klar holdning til historien. På den ene side fastholdes det helt corny gammeldags fra tidsånden hos Stoker – i modsætning til den vellykkede opdatering i John Landis' *En amerikansk varulv i London* (81), som under sin moderne klædebon ligger tæt på Stokers historie. På den anden side bruger Coppola det store gyserapparat til at lave noget helt andet end en gyser.

I begyndelsen fortælles om den autentiske Dracula, den store feltherre, der kæmper mod de vantro og ser sig svigtet af Gud, som han undsiger – og derefter bliver vampyr, udød. Det er skildret i mytologisk stiliseing, ligesom I John Boormans *Excalibur* (81) om Kong Arthur og gralslegenden. Men med den forskel, at Dracula-figuren ikke har et tilsvarende mytologisk grundlag, så effekten i stedet bliver en insisteren på

Mina (Winona Ryder) og Dracula (Gary Oldman).

personens autencitet. Han præsenteres som en historisk skikkelse, ganske som Robin Hood bliver det i den ligeledes blodigt realistiske indledning fra Korstogene i Kevin Reynolds'Kevin Costner-version (91) af dén historie. Hermed fjernes det eventyrlige i begge figurer, og realismen modsiger det mytologiske, der er deres berettigelse som fortællestof.

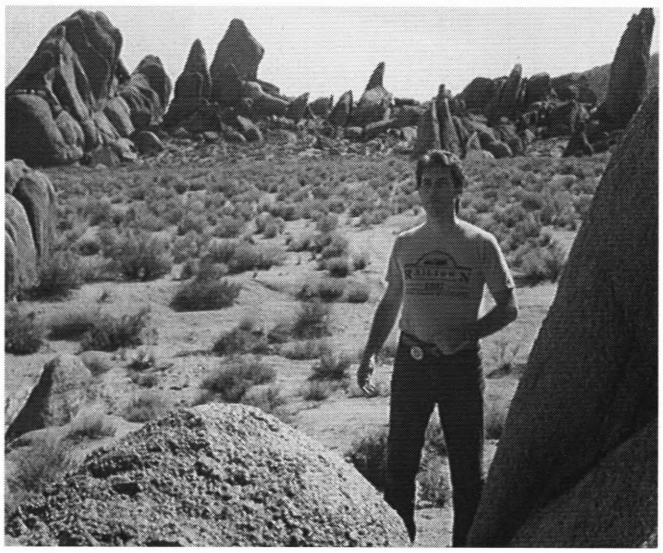
Fra den historiske religionskrig udspringer temaet om den kristne tro, som er fundamentalt i vampyrmyten. Det fører Coppola mesterligt ud i den yderste konsekvens, idet han forbinder den fysiske og den åndelige kærlighed, som victorianismen – og Stoker – adskiller. Dracula får en indre konflikt, da han forelsker sig i sit offer og prøver at bekæmpe sin egen ondskab (ved at holde sin 'orgasme' tilbage). Men *hun* kan ikke styre sig og kræver hans 'voldtægt'. Og Dracula bliver det tragiske Uhyre. Filmen får samme dobbelthed som Roman Polanskis *Rosemarys baby* (68), hvor tilskueren selv må afgøre, om begivenhederne faktisk sker eller er en handlingspersons mareridt. Det gode og det onde bliver relativt og forbindes til to sider at samme sag.

Med den historiske baggrund og den psykologiske vinkel flyttes synspunktet fra de truede personer (hvis synspunkt vi følger i romanen og de tidligere filmatiseringer) til Dracula selv – mareridtet er hans – og til konflikten kærlighed/seksualitet. Det er filmens store styrke, hvor Coppolas filmiske mesterskab får frit løb med bl.a. Draculas afbrydelse af de tre kvindelige vampyrers hede forførelse af Jonathan Harker, krydsklipningen fra vielsen med bægeret med 'Kristi blod' til vampyren der angriber, klippet fra halshugningen af den udøde Lucy til en grydestegs rå kød m.v. Vampyrmytens seksuelle metaforik med tilhørende vold og kærlighed kører på alle tangenter i en realisering af modernitetens angst og forfald, umådeholdenhed og frigørelse. Sex for seksualitetens skyld og ikke underlagt victorianismens udlægning af konflikten godt (ægteskab) og ondt (promiskuitet).

Men bagslaget er det klassiske, at de rent gode personer bliver kedelige og uinteressante. De mange snakkescener ind imellem orgierne bliver rent fyld, der hverken bygger op til gyset og orgasmen (som hos Stoker) eller foklarer noget (som hos Browning). Mest underligt er det, at Van Helsing er så bleg, især da valget af Anthony Hopkins til rollen lægger op til udvikling af den galskab/farlighed i figuren, som kun antydes hos Stoker og Murnau og er helt væk hos Browning. Værst er det dog, at Gary Oldman falder helt igennem i nøglescenen, hvor han skal udtrykke Draculas indre konflikt, da forelskelsen kommer på tværs under det ubændige samleje med Mina. Her stjæler Winona Ryder billedet, da Mina i den modsvarende konflikt lader drifterne eksplodere. Ryder skulle have spillet datteren i *Godfather 3,* men brød sammen, og Coppola fik på puklen for valget af sin egen datter (som jeg fandt perfekt). Indtil samlejet er Ryder for tam til at skabe dækning for Draculas vilde begær efter netop Mina, men formår til gengæld at udtrykke Minas frigjorte seksualitet – fra fascination til ekstase i farens stund.

Dracula er ikke særlig uhyggelig, den er ikke en egentlig skrækfilm, men snarere et melodrama af operadimensioner om den helt store kærlighed. De moderne films udpenslede sexscener kan savne det meddigtende fra antydningerne i det klassiske melodramas metaforik, og Coppola er simpelt hen gået til melodramaets søstergenre for at finde den orgiastiske metaforik, som kan levendegøre seksualitetens irrationalitet – og dermed kærlighedens. Både Skønheden og Udyret er – i direkte modsætning til Disneys klassisk victoriansk-poetiske tegnefilm (92) om de rene følelser – et ekspressionistisk billede på sammensatte følelser i modernitetens splintrede verden. Mødet mellem Mina og Dracula frigør hendes fortrængte seksualitet og hans gennem århundreder fortrængte kærlighed i en dommedagsudløsning, hvor katastrofe og ekstase er ét, undergang af den højeste nydelse. Coppola har ligesom i bl.a. *Cotton Club* og *Dommedag nu* forsøgt at realisere visionerne rent visuelt uden om personerne – som opera for musikkens skyld og ikke historiens. Det er ikke helt vellykket, men immerhen storladent.

Dracula (...), USA 1992. I&P: Francis Ford Coppola. Screenp.: James V. Hart. F: Michael Ballhaus. KI: Nicholas C. Smith. Mu: Wojciech Kilar. Medv: Gary Oldman, Winona Ryder, Anthony Hopkins, Keanu Reeves, Tom Waits, Sadie Frost.



At være der selv...

Vild med film! – det er en lidenskab, der tit og ofte når langt videre end biografens bløde sæder. Nogle samler plakater, bøger, billeder, autografer – andre samler 'locations'. De gale amerikanere har som det seneste opfundet en ganske særlig form for tidsfordriv: 'location-jagt'. Kosmorama har lokket eksperten Nina Rosenstand til at forklare fænomenet nærmere.

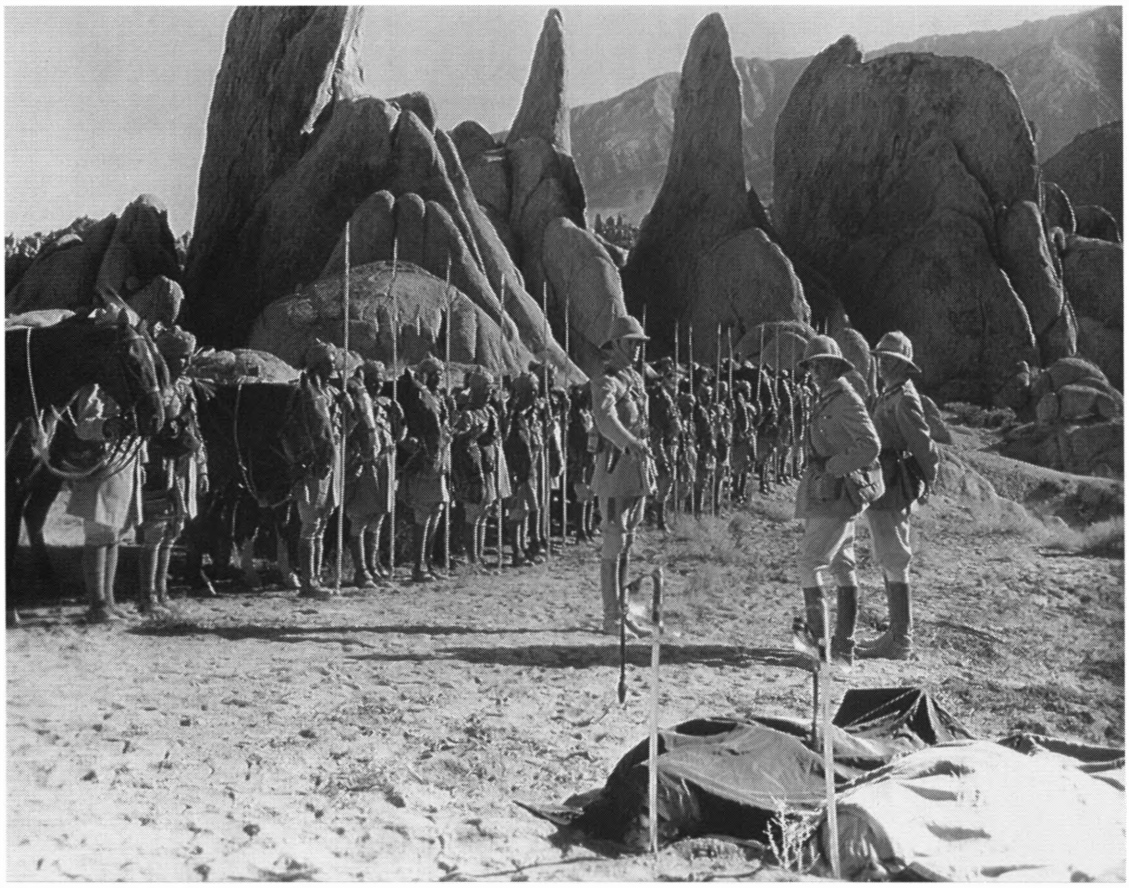
af Nina Rosenstand

Mange af os holder af at besøge steder, hvor vigtige historiske begivenheder har fundet sted – f.eks. slagmarker, eller steder hvor statsoverhoveder er blevet myrdet, eller Downing Street nr. 10 i London. Vi holder måske også af at opsøge steder, der er foreviget af kunstnere, som impressionisternes Etretat og Seineområdet, eller Lundbye's Nordsjælland. Også nogle opsøger steder, hvor berømte mennesker bor, eller har boet, eller hvor de døde. Man kan besøge Rembrandts hus, eller sidde på trappestenen til det hus i Paris, hvor Edith Piaf voksede op, eller stå på den øde landevejsstrækning i Californien, hvor James Dean blev dræbt. Den sidste nye version af sådanne interesser er Grave Line Tours' i Hollywood, som trækker én rundt til de steder, hvor *the beautiful people* mødte deres endeligt.

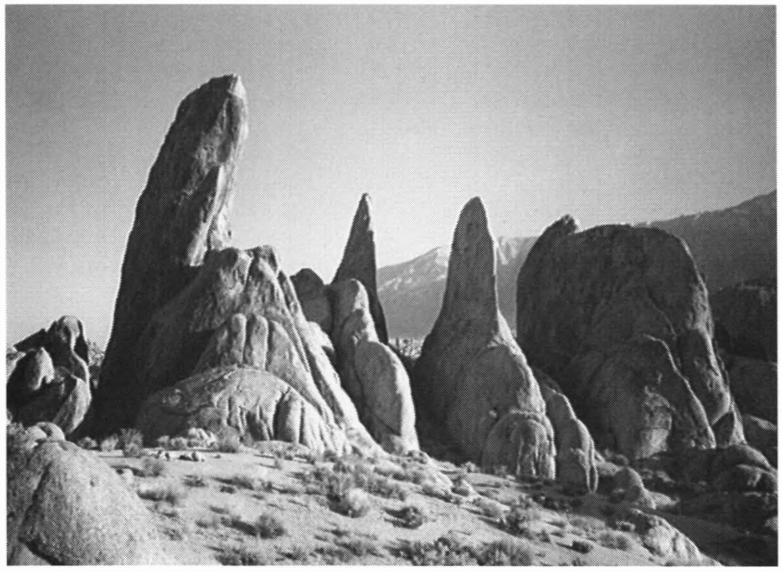
Og så er der os, der opsøger steder, hvor vores favoritfilm er optaget. Som regel er det den slags film, der kaldes klassikere, og en stor del af dem er westerns.[1] Optagelsesstedet er som regel ikke på filmstudiernes område, men ude i det frie, i de landskaber, man har lært at kende igennem filmen: *on location.*

Nu er det ikke alle filminteresserede, der ville bryde sig om at besøge en *location,* endsige få at vide hvor og hvordan filmen blev til. For mange ligger filmens magi netop i, at den er uden for tid og sted, som et kig ind i et autonomt, alternativt univers – med andre ord, de vil helst ikke have pillet ved illusionerne. Men når man nu engang har mistet sin filmiske uskyld og ved, at der skal manuskriptforfattere og skuespillere og instruktører og make-up folk og studier og penge til at lave en film, og at halvdelen af filmens baggrund er fup (malet på glasplader, eller andet trickfotografi), så begynder man måske at interessere sig for filmens tilblivelseshistorie, som f.eks. hvor den blev optaget.

Men hvad er det, der er så fascinerende? Er det at stå på det bestemte sted, hvor John Wayne stod, da han var Ethan Edwards og holdt om sin albue, drejede rundt på hælen, og spadserede ud af *The Searchers?* Eller da han løb ind ad porten til The Alamo med en brændende fakkel? Ja nok, men ikke bare fordi John Wayne har stået på det sted. Han har såmænd stået så mange steder, og man kunne sikkert finde et garanteret ståsted der er lettere tilgængeligt end Monument Valley eller Brackttville, Texas (hvor *The Alamo* blev filmet). Det er noget andet og mere, der er sket i Monument Valley og i Brackettville, noget der er endnu større end John



Side 33: Billederne viser Errol Flynn og forfatterindens ægtemand (hvis nogen skulle være i tvivl er det Flynn til venstre). Motivet er fra filmen The Charge of the Light Brigade (36) og stedet er Lone Pine, Owens Vally. Herover: En situation fra The Lives of a Bengal Lancer (35). Til højre: Forfatterindens eget foto fra samme location.



Wayne... noget, der har med hele vores kulturs holdning til film at gøre.

Fra Los Angeles til Monument Valley

Hvis der er tale om Hollywood-produktion, er der store chancer for, at det landskab, man var vis på lå i Indien, eller Arabien, eller Texas, ligger et eller andet sted inden for rimelig rækkevidde af Los Angeles. I de gyldne dage i Hollywood, hvor store film blev lavet på middelstore budgetter, havde studierne en række standard-locations til brug for udendørsfilm og historiske film, og der var endnu så tyndt befolket, at man kunne filme uden at bekymre sig om anakronistiske højspændingsledninger o.l. De locations, der var så uheldige at ligge inden for en times kørsel fra Hollywood, er nu næsten alle forsvundet, ædt op af byplanudvikling i San Fernando Valley-locations som Chatsworth og Corriganville. Disse steder var engang åbent land for Hollywood-folket, tæt ved byen, og med *'Western-look'*, som vi har identificeret Westerns med lige siden (det er en sær oplevelse at rejse rundt i Texas og Montana og ikke rigtigt synes, man er hjemme i Western-universet, før man kommer op i bakkerne nord for Hollywood). Et utal af berømte og mindre berømte film er optaget her, fra *Fort Apache* til 'Lone Ranger'-film. Paramount-studiet havde en ranch her, ligesom 20th Century Fox. Visse steder er stadig intakte og ubebyggede, men dem må man lede godt efter. Rocky Oaks, et lille område med klipper på grænsen til den gamle Paramount Ranch, blev brugt i adskillige film, som *Lives of a Bengal Lancer,* og er nu en hesteranch, Lasky Mesa, engang ejet af Jesse Lasky, har vist sig at være intakt – det var

der, hvor Errol Flynn som Custer blev mejet ned af Sitting Bull i *They Died With Their Boots On.*

Hvordan finder man frem til locations fra ens favoritfilm? Nogle steder er nemme, hvis man ellers planlægger sin ferie i det område: De etablerede 'Westernbyer', bygget som permanente kulisser for filmindustrien, er ofte tilgængelige for turister – Old Tucson, for eksempel, *(Rio Bravo, El Dorado, Cunfight at the O.K. Corral, Three Amigos,* og hundredevis af andre Westerns) er inkluderet i en sight-seeing tur omkring Tucson, Arizona, Alamo Village i Brackettville, Texas er en turistattraktion. Andre steder som Benson, Arizona og Santa Fe Ranch, New Mexico, er ikke åbne for turister.

Men når det kommer til landskaber, vi kender som baggrund for de store film, som John Fords Monument Valley, og området umiddelbart nordpå ved San Juan River, da må man være forberedt på lidt rejsetid og forarbejde. Det er morsomt, hvis man tager billedmateriale fra filmene med og prøver at fange de samme kamaravinkler med sit fotografiapparat, eller videokamera. Halvdelen af glæden ved at jagte locations er at være vel forberedt, så man kan sige: nøjagtigt *her* krydsede de floden i *The Searchers. Her* stod Kaptajn Brittles i den kolde morgen, da han inspicerede tropperne i *She Wore a Yellow Ribbon. Her* sad Wyat Earp og vippede på stolen i *My Darling Clementine.* Min mand og jeg har stået i Monument Valley, der hvor Ethan Edwards' bror havde sin ranch i *The Searchers,* og spillet musikken til filmen på bilens kassettebåndoptager, og det var sært at tænke på, at det måske var første gang, musikken og stedet var blevet bragt sammen i denne, vores 'almindelige' verden…

Hvordan finder man locations?

For det meste er der ingen oplysninger om locations i opslagsværker om film, og så er man på egen hånd. Det er næsten det sjoveste. Så kommer det an på, hvor godt man kender studiernes optagelsesområdet, og geografien i øvrigt. Og så er det bare om at gå i gang – man kan søge oplysninger i filmarkiverne, eller man kan bare tage deruda', væbnet med billedmateriale og landkort og så meget forhåndsviden, man kan samle sammen, og prøve lykken. Og så bliver man gerne klar over, at en film ikke er optaget ét sted, men mange steder, og så er det hele klippet sammen. Errol Flynn springer ned fra en klippe i Lone Pine og lander i en busk i Chatsworth 100 miles sydpå – ganske godt gjort.

Når man så står derude i landskabet, må man bevare respekten for fakta og ikke lade 'nærved og næsten' være godt nok. For bare at være i det generelle område, hvor en film er optaget, og sige 'det er godt nok' (man genkender f.eks. et bjerg i det fjerne) er nemlig ikke godt nok, når man kommer hjem og bliver klar over, at 10 minutters kørsel ned ad vejen ville have bragt én til det helt rigtige sted. Man må vænne sig til, at ikke bare ét punkt i landskabet skal kunne svare til ens billede, men mindst tre punkter. *Så* kan man tage sit fotografi og klappe sig selv på skulderen. En anden finurlighed er at tage videokamera med, samt filmen på videobånd (hurtig hastighed), og et uindspillet bånd. Først afspiller man den scene, der svarer til den location man har fundet, og dernæst sætter man det tomme bånd i kameraet og filmer stedet, mens man kopierer både kameravinkel og kameraføring. Når man så kommer hjem fra ferie, kan man lege med at klippe det hele sammen og sætte filmmusikken til, i de lange vinteraftener…

Lone Pine

Der ligger en dal oppe i Californiens 'High Desert', Owens Valley, og de fleste filminteresserede har været der mere end én gang, som tilskuere. I den dal har Cary Cooper været hemmelig agent for Nordstaterne under den amerikanske borgerkrig *(Springfield Rifle),* samt soldat i korpset Bengal Lancers *(Lives of a Bengal Lancer),* Carry Crant har været på jagt efter guld i Nordvestindien *(Gunga Din),* Errol Flynn har været engelsk soldat *(Charge of the Light Brigade)* og indisk spion *(Kim),* Tyrone Power har været både diligencestationshjælp i Det Vilde Vesten *(Rawhide)* og kaptajn for regimentet Khyber Riflerne i samme Nordvestindien *(King of the Khyber Rifles),* Gregory Peck har været bandit *(Yellow Sky)* og revolvermand *(The Gunfighter),* Spencer Tracy har været *Manden Der Stod Af Toget (Bad Day at Black Rock),* og John Wayne har været snart sagt hvadsomhelst, hvorsomhelst. Når man ser på listen over film, der er optaget i Owens Vally, i den lille by Lone Pine og de knudrede Alabama Hills, synes det som om hver fjerde film i Hollywoods historie har haft et kamera rullende i nabolaget.

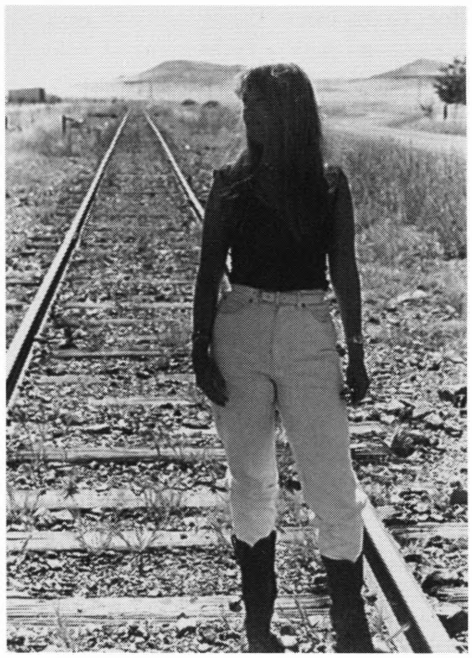
Så vi tager en tur til Alabama Hills med de savtakkede, sneklædte Sierra Nevada-bjerge i baggrunden. Vi finder stedet, hvor Kalis tempel stod i *Gunga Din,* og hvor fortet stod i *King of the Khyler Rifles,* og der, hvor Errol Flynn siger '50 miles to Batum' i *Charge of the Light Brigade.* Man kan stadig finde cementblokke, træstykker og hønsenet fra kulisserne. Vi finder stedet, hvor Tyrone Power og Susan Hayward prøver at slippe væk fra en bande 'outlaws' i *Rawhide.* Og der, hvor Gary Cooper begraver sin overordnede officer i *Lives of a Bengal Lancer.* Og fortet fra *Gunga Din.* Og vandhullet fra *Yellow Sky.*[2] O.s.v., o.s.v. Og for det meste er vi meget stædige, og meget heldige, og når vi finder det præcise sted, tager vi fotografier, der svarer til den oprindelige kameravinkel. Og vi står der i ørkensandet, henrykte, og føler, vi har foretaget os noget betydningsfuldt.

Sonora og High Noon

For nylig foretog vi en sand pilgrimsfærd: vi tog til Sonora i Californiens gamle guldgraverdistrikt, hvor der ligger en jerbanestrækning. Her i de gyldne bakker med stedsegrønne egetræer er i hundredvis af Hollywood-scener optaget, fra *On Old Chicago* over *Charge of the Light Brigade, High Noon, Dodge City,* og *Nickelodeon* til *Back To The Future III.*

Siden jeg var 10 år, har jeg haft et særligt forhold til *High Noon.* Jeg så den til eftermiddagsforestillingen i Triangel Bio (6 gange? 7 gange?). Og hver søndag, gennem hele sommeren 1961, cyklede jeg op fra vores sommerhus til Nivå Station og ventede på at 12-toget skulle komme rullende. Frank Miller var aldrig med, men det gjorde ikke så meget, for jeg var der heller ikke rigtig: jeg var i Hadleyville, der midlertigt havde overtaget Nivå Stations skikkelse.

Og så, efter så mangs års sedimentation af *High Noon* i min sjæl – og en mindeværdig vintereftermiddag i Burbank i 1979, hvor en venlig filmmand viste mig studierne, hvor Hadleyvilles hovedgade lå, og den ligger der endnu – så ankom jeg til Warnerville sydvest for Sonora, Californien. Der er to huse i Warnerville, og et forladt togspor, og en kyllinge-



farm i det fjerne. Hadleyville Station er væk, den blev revet ned lige efter filmoptagelserne var forbi, og det store vandtårn faldt ned i 1978. Men de lange rækker af spor er der endnu, de forkrøblende træer er der, og bakkerne i den fjerne horisont. Og stilheden er der, i højeste grad. Man kan mageligt forestille sig, at verden har stået stille, og at man stadig står der og venter på toget med Frank Miller. Men nu var jeg der også, med min meget forstående mand, og vi kiggede ud over sporene efter toget, som faktisk kører denne vej en sjælden gang imellem på udflugtsture fra jernbanemuseet i Jamestown, hvor lokomotivet fra *High Noon* er udstillet.

Der kom dog ikke noget tog, men vi var vel forberedt: kunne vi ikke lave toget, havde vi i det mindste togfløjten med på kassettebånd. Vi åbnede bilvinduerne, og satte musikken til *High Noon* på bilradioen – den scene hvor toget kommer ind, og musikken stiger til crescendo – og så kørte vi langs med sporene mod 'stationen' ad den støvede vej, mens togfløjten hylede…

Det var en oplevelse med mange facetter, fordi det var så mange ting på en gang: det var Hadleyville i 1871, året, hvor handlingen finder sted. Og så var det Warnerville i 1951, året, hvor optagelserne fandt sted. Men det var også, i en forunderlig opfyldelse, Nivå Station 1961, og ikke mindst Wanerville 1990, cirklens lukning – og åbningen af noget nyt: en forståelse for hvad denne hunger efter locations er for noget.

Filmen i hjertet

Hvad var det, jeg havde ledt efter? Stedet hvor Sheb Wooly, Lee Van Cleef og Robert Wilke tog sporerne af? Hvor Grace Kelly stod på toget? Jeg vidste udmærket, at der ikke ville være noget tilbage (undtagen træstykker, som det altid er sjovt at finde for en *location*-jæger). Og hvis man kender noget til filmproduktioner, er man ganske klar over, at selve filmoptagelserne er ikke nok til af skabe en *High Noon* – det sker bagefter, i klipperummet. Men selv det redigerede produkt er ikke tilstrækkeligt til at skabe en filmlegende; det sted, hvor en film kommer til live, og lever videre fra det øjeblik, er i tilskuerens eget hjerte. Optagelserne er blot anledningen – den egentlige film bliver til i kærligt samarbejde mellem filmskaberens redigering og publikums tilegnelse af det færdige produkt.

Men burde vi da hellere troppe op foran vores barndoms gamle biograf for at fejre mindet om vores yndlingsfilm? Bortset fra at en af filmhistoriens bedste film, *The Last Picture Show,* kan siges at lege med tanken, er det ikke nogen tilfredsstillende pilgrimsfærd. Biografen, hvis den da eksisterer endnu og ikke er blevet til et supermarked, er anledning til andre visioner nu, og de gamle billeder hænger ikke i luften og venter på én.

Når vi søger noget i den ydre verden, som kan give os en forbindelse til yndlingsfilmene, er det måske bare fordi vi synes det er sjovt at se i tre dimensioner, hvad filmens flade virkelighed har vist os. Der behøver ikke at være mere bag det end ren turisme. Men det kan også være fordi vi hjemsøges af den tanke, at filmen eksisterer i en højere virkelighed, og at denne virkelighed må, eller burde, findes et eller andet sted. Selvom vi måske er klar over, at det vigtigste sted for en film er i hjertet på den, der blev grebet af filmen, søger vi alligevel et sted, der er til at tage og føle på. Men hvorfor søger vi egentlig noget ydre for at stadfæste lokaliteterne i en indre oplevelse? Moderne myteteori giver en forklaring.

Film og myte

Man hører gerne, at en myte er noget fortidigt, eller noget som kun naive mennesker tror på. Men de senere års myteteori, som ser myter som en transkulturelt fænomen, der ofte manifesterer sig med de samme slags historier, peger på, at vi selv i vores teknologiske kultur har myter. Faktisk er vi ikke mindre omgivet af, og påvirket af myter end et medlem af en mere traditionel kultur, men vore myter har en anden form nu om dage: vi sidder ikke længere ved lejrbålet og lytter til fortællinger, men vi har ugeblade, der fortæller os, at vi bør investere, dyrke bodybuilding, lave interessant mad, samtale med vores børn, holde ferie hjemme; vi har fortalere for at begrænse drivhuseffekten og redde Moder Jord. Vi har medierne, der fortæller os om hvordan de rige bor, og hvor de holder ferie, og skolelærere, som indprenter os, at det er

Længst til venstre: Grace Kelly i strakt trav i filmen High Noon (52). På billedet ved siden af har forfatterinden overtaget togets plads på selvsamme location.

vigtigt at respektere hinandens baggrund og ikke diskriminere. Er disse ideer myter? Ja, på sin vis – ikke i den traditionelle betydning af fortællinger om guder og helte, men i en dybere betydning af ordet mytisk: som modeller for fortolkning af tilværelsen. Og de påvirker os mere eller mindre i vores daglige beslutninger, hvadenten vi vil eller ej. Vi lever i en myte-pluralistisk verden, og det gør det til en daglig udfordring at pejle sig vej gennem bombardementet af metaforer for Det Rette Valg. Så selv på det niveau, hvor vi vælger vores værdier, er vi dybt påvirket af vores kulturelle myter. Men i øvrigt er det ikke sandt, at vi ikke lytter til fortællere længere, for vi har måske de mest indflydelsesrige mytefortællere nogensinde, og for første gang synes visse myter at være et globalt fænomen: filmene er blevet vores myter. Ikke sådan at forstå at de bare bruger samme temaer som klasisk mytologi, eller sommetider fortæller historier om totem og tabu. De er ægte myter i den forstand at de fremviser en virkelighed, fortolker den, og sætter den op som et værdisystem, som publikum så kan acceptere eller forkaste.

Det sker ikke sjældent, at vores syn på Historien – som i tidligere tider blev dannet gennem myter og legender, og som i en ikke så fjern fortid blev kendt enten gennem tørre historiebøger eller historiske romaner som Scotts romaner i den engelsktalende verden, og Ingemann herhjemme[3] – nu bliver dannet med en solid basisfilm, og her især Hollywood-film. Forfatteren George MacDonald Fraser siger i sin bog *The Hollywood History of the World,* at Hollywood nok næppe er det mest præcise medium til gengivelse af menneskehedens historie, men på den anden side, hvad ville vi vide om det gamle Rom, om Indien under englænderne, om det Vilde Vesten, hvis ikke det var for Hollywoods fortolkninger? Og nok fortæller Hollywood os en masse anakronistisk vrøvl og *'love stories',* men i den sidste ende har vi også fået en vis fornemmelse for fortiden, set gennem nutidens politiske og eksistentielle sindelag. Dette er en opgave, myter har udført i tidligere tider, og nu har filmene gjort det samme for os. Så film (mest klassikerne, men man ved aldrig hvad der bliver en klassiker – de havde ikke store forhåbninger for *Casablanca)* har ikke taget tråden op, hvor myten slap – de er *blevet mytiske,* i og med at de 1) giver et billede af fortiden og/eller en fortolkning af verden, 2) hylder et bestemt socialt og moralsk handlingssystem, 3) sætter et ideal op, som publikum forventes at identificere sig med, og 4) er en måde, hvorpå mennesket kan komme overens med tanken om livets korthed og kaos. Alle disse funktioner er skitseret af myteforskeren Joseph Campbell som tegn på den ægte myte.[4] De film, som har påvirket os stærkest i vores tilværelse, fremviser alle fire funktioner.[5]

Men der er endnu et område, som sætter myte og film i forbindelse med hinanden: Alle traditionelle myter har med en *oprindelse* at gøre: f.eks. oprindelsen af en bestemt drik eller fødevarer, livets oprindelse, ildens oprindelse, menneskets oprindelse. Når myten fortælles, fejrer man, at noget 'helt anderledes' er kommet ind i verden. Mønsteret er et almindeligt mytisk fænomen, og filmens mytedannende egenskab er i slægt med dette fænomen: hver klassiker skaber en virkelighed, der aldrig er set før, og sender den ud til publikum med budskabet: 'tro på mig!'. Ikke sådan at forstå, at vi bliver bedt om at tro på, at der var en historisk person, der hed Will Kane (Cooper i *High Noon),* eller at den Spartakus, som levede i det gamle Rom, så ud og talte som Kirk Douglas. Få tilskuere er så naive, og de fleste af os har kunnet jonglere med fiktive universer lige siden vi læste vores første Anders And-blad. Men vi bliver bedt om at tro på det filmiske univers' troværdighed, og mest af alt: på dets symbolske gyldighed. Vi tror på Hadleyville (og dem, der ikke tror på Hadleyville, laver en film som *Rio Bravo* for at bevise, at *High Noon* tog fejl, hvis ellers legenden om Haward Hawks passer) ligesom vi tror på andre fiktive fortællingsuniverser – ikke fordi de fortæller om historiske fakta, men om en dybere almenmenneskelig sandhed.

Hvis en sådan sandhed har rørt os – hvis den er blevet sandhed ved at vi har set den, og accepteret den, og gjort den til vor egen – så har vi deltaget i skabelsen af Film Som Mening. Og hvis vi blev rørt tilstrækkeligt dybt, tager vi kanhænde engang på en færd for at se hvor det var, den sandhed blev til. Det duer ikke at besøge vores gamle, nedlagte biograf, det ved vi. Det hjælper heller ikke meget at se vores film på video. Så vi drager ud for at finde, og stå på det sted hvor Det Skete – som f.eks. det sted hvor Hadleyville Station stod.

Og når man så finder stedet, og står der, hvad er det man hylder? Et godt stykke film-håndværk? Mere end det, man hylder den stund, hvor en verden kom til verden og rørte ved éns virkelighed; og gav én oplevelsen af en 'horisontsammensmeltning'. Man hylder en mytes fødsel, det tilblivelsessted hvorfra en vision gik ud i verden. På sin vis hylder man sig selv, og ens egen deltagelse som medskaber af visionen – for hvad er en film uden os, der holder af den?

Så hvorfor kan man ikke bare besøge et af Hollywoods studier og få al den hyldning overstået en gang for alle? Altså på stedet, hvor tusinder og atter tusinder af verdener blev til? Det kan være en løsning – hvis man da overhovedet kan komme ind, hvad man som regel ikke kan, og hvis studiet i det hele taget stadig eksisterer – men som regel er det ikke helt det samme; studiernes kulisser får sjældent lov at stå ret længe, og der er en fornemmelse af travlhed i luften som sender signaler om, at 'vi arbejder her, og det er ikke gamle dage længere, så gå et andet sted hen med jeres nostalgi, tak'. Kort sagt, så er studie-atmosfæren for forretningspræget, og filmproduktionens fupmageri er så iøjnefaldende. Og når alt kommer til alt, så har studierne ikke på programmet at lave myter (det hører i hvert fald til sjældenhederne, som John Wayne's *The Alamo),* og hvis deres produktion skulle være indgået i en højere enhed med vores fantasi, så er det en ren tilfældighed.

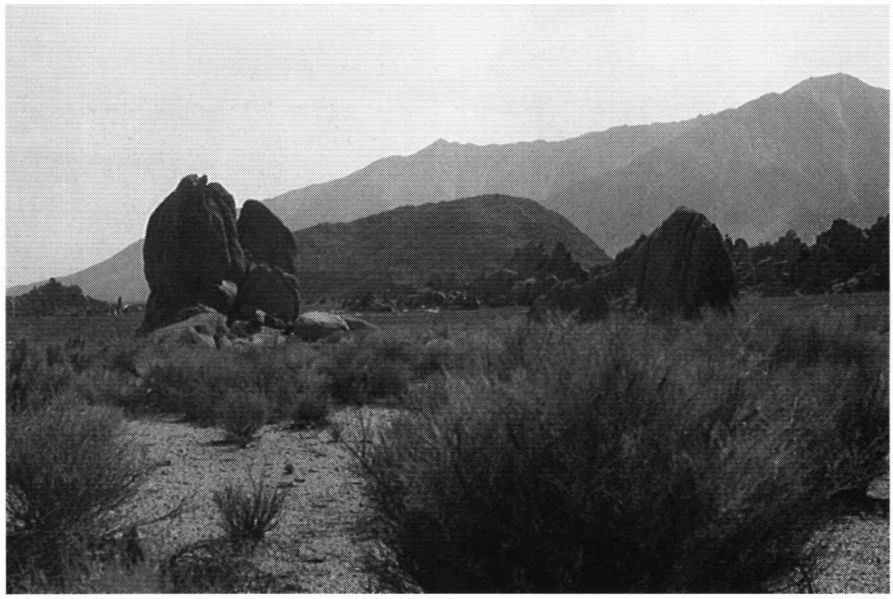
Så er det bedre at opsøge optagelsesstedet, den location, hvor filmens fiktive univers har rørt ved vores konkrete verden, som et lynnedslag fra en dimension til en anden. Hvis man er heldig, kan man fange lidt af filmens atmosfære, og så er man ikke i tvivl om, at dette er stedet hvor myten blev til; hvis vi havde været vores forhistoriske formødre og -fædre, havde vi måske ofret korn eller øl til et sådant sted: for her skete hierofanien, her brød det Hellige ind i det profanes verden, ville religionsforskerne sige.[7]

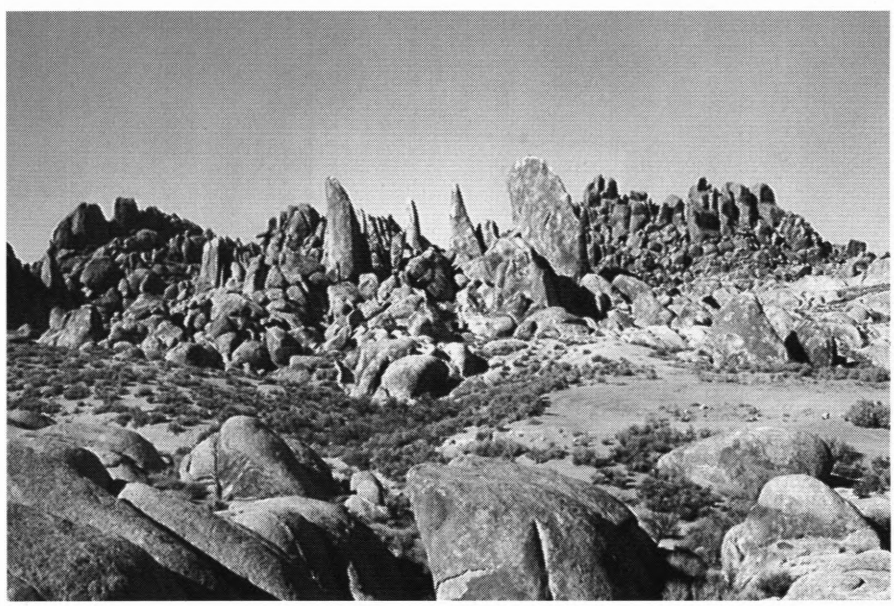
Men er det ikke at gå lidt for vidt at sammenligne ganske gemene film-*locations* med begreber som hierofani, hellig oprindelse, myte? Nej, egentlig ikke, fordi filmen repræsenterer en moderne mulighed for at komme en ældgammel oplevelsesform nær. De fleste mennesker i vores kultur fortæller eller lytter kun sjældent til de traditionelle religiøse historier – for mange er de blevet irrelevante i forhold til vores moderne tilværelses paradokser. Men en film, som i konkrete vendinger fortæller en historie, som påvirker os, fordi vi i den genkender hvad vi er eller hvad vi gerne ville være – den kan overtage funktionen af en myte, som en ledetråd og model for sociale, etiske og eksistentielle holdninger. Nogle accepterer filmens model en del mere ukritisk end andre, men hvis vi holder af at se film, kan vi næppe undgå en vis påvirkning. Jeg har engang læst om en halvvoksen dreng, der beskrev en eksamensdag som en *High Noon*-situation: han *måtte* stå ansigt til ansigt med det, der var ikke noget alternativ. Sådan kan *High Noon* siges at være blevet en mytisk model, om så det var tilsigtet eller ej.

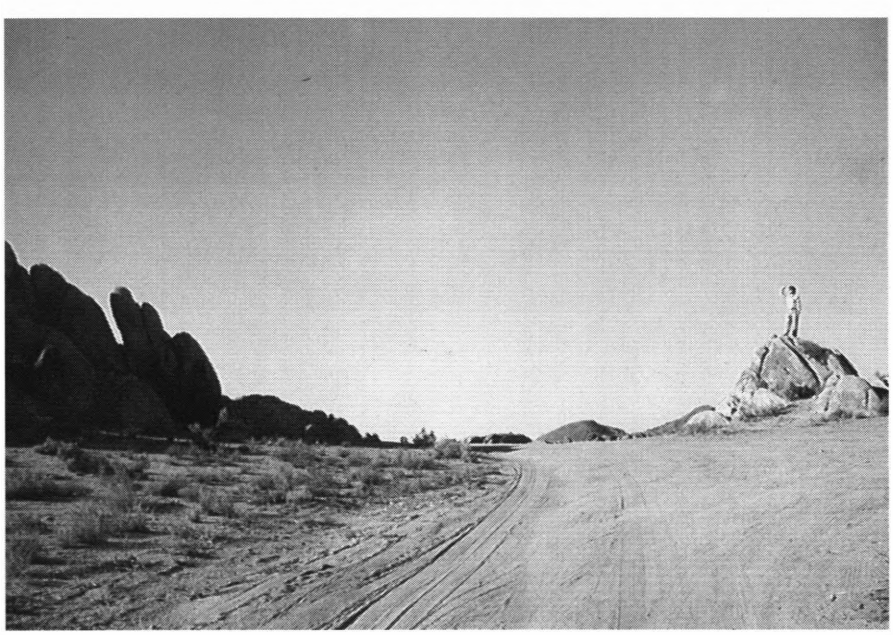
Alt dette tænker man vel næppe på, når man efter megen søgen og mange *miles* endelig står midt i Lone Pine, Monument Valley, eller Warnerville. Men hvis vi stiller det filosofiske spørgsmål 'hvorfor', kommer vi i dybeste forstand ansigt til ansigt med vores egen tilgrundliggende strukturering af verden. Vi vender på sin vis tilbage til åstedet, og bliver klar over, at den ydre rejse egentlig var en indre rejse hjem til os selv.

Hvorhen næste gang?

Jagten på disse steder kan selvfølgelig føre én hvor som helst hen i verden, hvor en film er optaget, som har gjort indtryk på én: Paris, Rom, *Den Tavse Mand's* Irland, *Lawrence of Arabia's* Spanien og Mellemøsten, *El Cid's* Spanien, *Den Afrikanske Farm's*







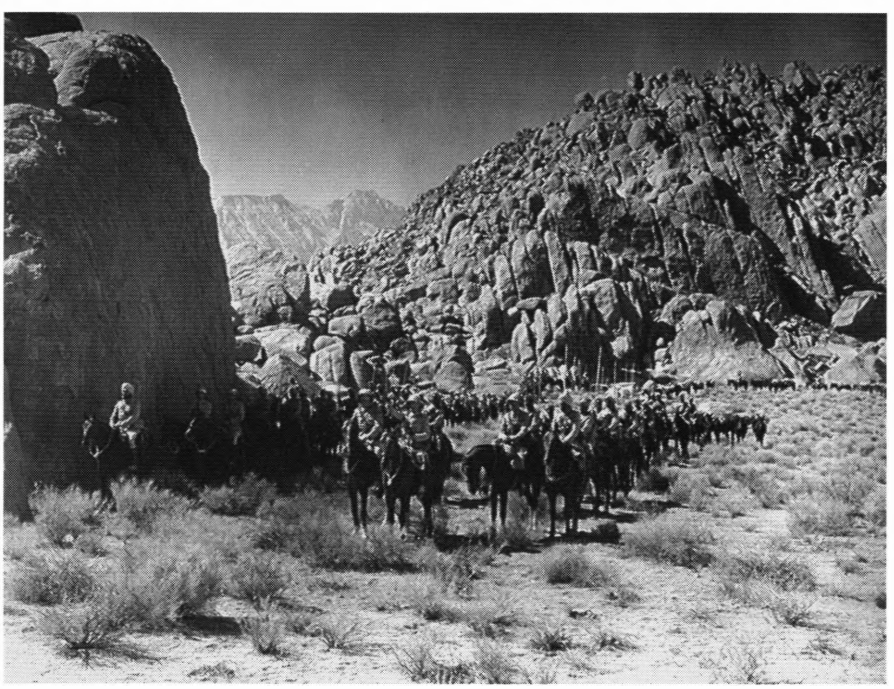
På denne side: Alle tre fotos er fra Lone Pine. For oven en location fra Rawhide (51). I midten en location fra både Rawhide og The Lives of a Bengal Lancer (35). Nederst en location fra Gunga Din (39). Side 39: Øverst en situation fra Rawhide – læg mærke til de typiske klippeformationer i baggrunden. Nederst et billede fra The Lives of a Bengal Lancer, og herfra stammer også det lille billede til højre på siden.

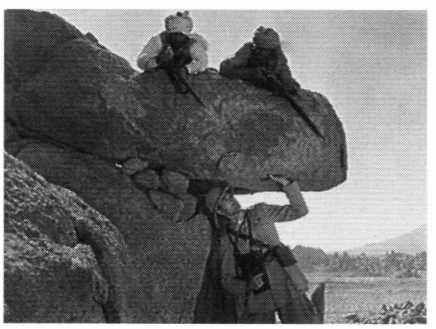
Nairobi, eller såmænd *Olsen Banden's* København. For mange er der nu nok noget særligt ved Holleywood locations, men andre landes mindeværdige film har også locations, der ligger og venter på at blive genoplevet/nyoplevet.

Hvor skal vi så hen næste gang? Ud og besøge stedet, hvor der blev optaget scener fra bl.a. *Charge of the Light Brigade, They died With Their Boots On,* og *Duet in the Sun,* den legendariske 'Lasky Mesa', som kendere i Hollywood længe troede var forsvundet under bebyggelse, men som netop er blevet genopdaget. Stedet er stadig intakt.

Somme tider ankommer man, og bliver skuffet, for den location, man havde glædet sig til at se, er mindre imponerende end man havde ventet, eller den er simpelthen forsvundet – træet fældet, huse bygget eller revet ned. Eller også er vejret dårligt, eller man kan simpelthen ikke finde den rigtige kameravinkel, fordi halvdelen af den baggrund, man leder efter, har været trickfotografi. Det hænder også, at man ankommer og nøjes med at konstatere, at man er det rigtige sted, tager et foto og går videre – for somme tider er det bare interessant at kunne genkende en filmvinkel og en udsigt, og der ligger ikke noget dybere i det. Men til andre tider er magien til stede: man befinder sig med ét midt i filmens univers, hører ekkoet af baggrundsmusikken og forventer at se vennerne oppe fra lærredet tage form i landskabet. Og så bliver man en stund og sender en varm tanke – ikke bare til John Ford eller Henry Hathaway eller Henry King, men til en bestemt fortællings nærvær i ens liv, og den tid og det sted der tilsammen bragte den til én, og bragte én til dens tilblivelsessted.

God jagt…





Noter

1. Den italienske forfatter og kunsthistoriker Carlo Gaberseek har skrevet en formidabel lille bog om Western-locations, *Dove Hollywood Ha Creato Il West,* (Hvor Holleywood skabte Vesten), med baggrund i et imponerende forskningsarbejde og personlig location-jagt. Selvom man ikke læser italiensk, er bogens appendix med stednavne og originaltitler til stor nytte, hvis man planlægger en tur til Western-locations.
2. For nylig udkom en bog om Lone Pine og Hollywood, *On Location in Lone Pine,* af David Holland, Holland Press 1990, Los Angeles.
3. Er der i øvrigt nogen, der stadig læser Ingemanns historiske romaner? De er måske lige så uhistoriske som Hollywoods megaproduktioner, men de er akkurat lige så visuelt underholdende, og burde filmatiseres af en ny generation danske filmfolk, der er vokset op med Richard Lester. Kom så igang!
4. Joseph Campbell, *The Masks of God* vol. 1-4, The Viking Press 1969.
5. Så er der selvfølgelig den bevidste påvirkning af publikum, d.v.s. filmen som propaganda – men hvad jeg taler om her, er den 'almindelige' filmoplevelse, hvor filmmager og tilskuer stort set deler livssyn, eller hvor der i hvert fald kan eksistere en mulighed for dialog mellem lærredet og publikum, forstået på den måde, at filmen lægger op til diskussion.
6. Udtrykket er filosoffen Hans-George Gadamers, se *Wahrheit und Methode,* Thübingen 1960.
7. For en analyse af hierofanien som fænomen, se Mircca Eliade, *The Sacred and the Profane,* Harcourt Brace Javanovich 1959. Findes også på dansk.

Det Tredje Riges Faldne Engel

Leni Riefensthal er i den større offentlighed først og fremmest kendt for sine spektakulære propaganda-film for Hitler. 'Triumph des Willens' fra partidagen i Nürnberg 1934 og 'Olympia', der dokumenterede de Olympiske Lege i Berlin i 1936 er begge storslåede monumenter, ikke alene over det Tredje Rige, men så sandelig også over en filmkarriere, der aldrig siden fik mulighed for at udfolde sit talent efter fortjeneste.

Af Kim Foss

I august sidste år fejrede Leni Riefensthal sin 90 års fødselsdag med udgivelsen af sine memoirer i engelsk oversættelse. Bogen, et digert værk på 900 sider, udkom på tysk i 1987, efter 5 års stædigt arbejde påbegyndt i 80-års alderen. Vi andre kan prise os lykkelige for, at det blev Riefensthal selv, der kom til at fortælle historien, og ikke en journalist fra Stern, eller en anden af de mere eller mindre sensationslystne journaler, der i tidernes løb har forsøgt, at købe hendes historie. Livsforløbet formidles grundigt, nærmest nidkært, i et smukt og lavmælt sprog, der til tider står i skærende kontrast til de dramatiske forløb, der tegner historien. Tonen er nøgtern, og kan give mindelser om Albert Speers erindringer. Begge bøger tegner et usensationelt og smerteligt billede af Tyskland under nazismen, og deler til trods for en meget åbenhjertig tone også et vist kvantum sorte huller og efterrationaliseringer.

Sporten, Dansen, Bjergene

Leni Riefensthal var helt fra start en ærgerrig stræber, der ikke ønskede at stå i skyggen af nogen. I bakspejlet er det tydeligt at se hvor meget hendes lidenskaber havde til fælles med nazisternes idealiserede, atletiske naturmennesker. Hun lagde ud med sport og dans, gjorde endda karriere som danserinde, indtil en knæskade tvang hende væk fra scenen. En dag så hun så Arnold Fanck's *Berg des Schicksals* og da var også hendes skæbne beseglet. Fanck var et passioneret Alpe-menneske, der opfandt sin helt egen lille sub-genre i tysk film, bjergfilmen. Leni Riefensthal henvendte sig til filmens hovedaktør, Luis Trenker, og bad om en rolle i den næste film. Trenker mente ikke, at bjergbetigning og slige strabadser var noget for en skrøbelig kvinde, men Riefensthal blev hårdnakket ved, og fik endelig et møde sat i stand med Fanck. Resultatet blev den kvindelige hovedrolle i *Der Heilige Berg* (1927), endnu en storladen bjergfilm, denne gang 'skrevet for danserinden Leni Riefensthal'. Leni Riefensthal måtte, udover at udføre filmens stiliserede dansescener, også lære at stå på ski

og bestige bjerge, to beskæftigelser, der sidenhen nærmest blev rene besættelser for hende. Hun medvirkede i endnu et par film af Fanck, deriblandt *Die Weisse Hölle von Piz Palü* (1929), indtil hun mente, at have kigget ham nok over skulderen, og besluttede sig for at instruere sin egen film. *Das Blaue Licht* fra 1932 ville da også have været utænkelig uden Fancks indflydelse, og til trods for filmens forføreriske billeder, undgår natursværmerierne ikke at overskride den hårfine grænse, der går imellem patos og kitsch. (et problem, der næsten blev varemærket for tysk film fra 1933 til 1945, og som måske kan tjene til forklaring på, hvorfor nogle cineaster betragter samme periode som den tyske films storhedstid.) I modsætning til Fritz Langs (en anden af Hitlers favoritter) mytologiske og meget stiliserede naturoptagelser i *Niebelungen*, alt sammen optaget i atelierne i Babelsberg knap ti år tidligere, insisterede Riefensthal på at optage i naturen. Resultatet er til tider bjergtagende, men filmen taber så pusten netop i de scener, hvor hun var nødt til at bruge atelieret. Filmens klimaks er hovedpersonens (spillet af Riefensthal selv) møde med de bjergkrystaller, der afgiver titlens blå lys. Her virker det storslåede artificielt, netop fordi autenciteten er så gennemført i resten af filmen, der er optaget i en landsby i Tyrol med de oprindelige indbyggere som medvirkende.

Hitler

Det er nu tydeligt, at se hvorfor filmen har begejstret Hitler, og efter Fritz Lang i sidste øjeblik flygtede ud af landet, var Leni Riefensthal om nogen kunstneren, der kunne gestalte Føreren på film. Leni Riefensthal vedkender sig, i modsætning til den overvejende del af hendes kolleger, at hun var fascineret af Hitler. Hun så ham første gang til et massemøde i Berlins Sportpalast i 1932, og beskriver oplevelsen i apokalyptiske vendinger. Inden hun drager til Grønland for at spille i Fancks *S.O.S. Eisberg*, iøvrigt i selskab med 'eskimoernes ukronede konge', Knud Rasmussen, der var konsulent på filmen, skriver hun til Hitler og udbeder sig et møde. Memoirerne bærer præg af meget grundige dagbogsoptegnelser, og typisk nok er brevet til Hitler gengivet i sin fulde længde.

Hitler inviterede hende til Wilhemshaven ved østersøkysten, og bedyrede allerede ved første møde, at

når han kom til magten, så var det hende, der skulle lave hans film. Der er også tydelige amorøse undertoner, men isbjerget Riefensthal kunne Hitler ikke smelte, så for at bevare værdigheden ytrede han, at han ikke kunne elske nogen kvinde, ikke før Værket var fuldendt. Mødet resulterede dog i, at Leni Riefensthal sporadisk kom i kontakt med inderkredsen af nazipartiet (som hun aldrig lod sig indlemme i), og også mødte Goebbels, der forelskede sig vildt og inderligt i hende. Det var ikke gensidigt, og istedet udvikledes et fjendskab, der gjorde filmhvervet mere end vanskeligt for Riefensthal, der blev kraftigt modarbejdet af propagandaministeren, også under indspilningen af *Triumph des Willens*. Filmen blev godt nok til på Hitlers opfordring, men det var Leni Riefensthal selv, der producerede, en ikke uvæsentlig detalje (netop dette har været stridspunktet i mange af de over 50 retssager Leni Riefensthal har været involveret i efter krigen, hvoraf hun iøvrigt kun har tabt én). Leni Riefensthal vægrede sig først ved at instruere *Triumph des Willens* og foreslog, at opgaven blev givet til Walter Ruttmann. Hitler viste ingen eftergivenhed, men lovede dog at holde hånden over produktionen, så Goebbels' propagandaministerium ikke kunne chikanere optagelserne, og yderligere lovede han, at han for fremtiden ikke ville forlange flere parti-film fra hendes hånd.

Således blev Leni Riefensthal hyret blot 14 dage før partidagen skulle finde sted. NSDAP-Partidagen er ofte set beskrevet som en ren pseudobegivenhed, udelukkende sat i scene for filmens crew på 130, de 90 kamerafolk (på rulleskøjter, i elevatorer, på specialbyggede broer og tårne) og knap én million statister. Det er en sandhed med modifikatio-

Side 40: Leni Riefenstahl i danseudstyr. Øverst denne side: Riefenstahl i Das Blaue Licht (32). Herunder: Fra Triumph des Willens.

ner, Partidagen var og blev et massemøde af hysteriske dimensioner designet med det formål, at forføre og underkaste masserne med en perfekt orkestreret magtdemonstration. De store masser indgik i ritualet så at sige på lige fod med de snorlige rækker af SA- og SS-folk, de vajende bannere og Albert Speers monumentale lyskatedraler. Susan Sontag har i sin analyse af filmen påpeget vigtigheden af, at skelne mellem dokumentar- og propaganda-film, for ikke at havne i æstetikkens faldgrube. Filmen er (ligesom *Olympia*) at regne blandt det ypperste i dokumentar-filmen nogensinde, men lader man sig forføre af de perfekt komponerede billeder blænder facaden, og man bliver selv offer for propagandaen. Sontag advarede i sit essay 'Fascinating Fascism' mod den gradvise rehabilitering, der var blevet Leni Riefensthal til del først i 70'erne, og kædede hendes dengang nyligt udgivne fotobøger fra Sudan sammen med Partidags- og Olympiadefilmene og de tidlige bjergfilm, 'hvor formummede mennesker stræber opad for at bevise sig i kuldens renhed'. Det ligger pænt i forlængelse af den dom Tysklands to vigtigste kritikere fra perioden fældede over Riefensthal. Siegfried Kracauer i 'Von Caligari bis Hitler' og Lotte H. Eisner i sit hovedværk om den tyske expressionisme, 'Die Dämonische Leinwand', der affærdiger Fanck og Riefensthal over en bred kam. Både året før og efter *Triumph des Willens* stod Rifensthal bag beslægtede, men knap så notoriske film. I 1933 var det *Sieg des Glaubens*, en slags generalprøve på partidags-filmen, og i 1935 *Tag der Freiheit*, der udelukkende koncentrerede sig om den tyske Wehrmacht, som var fortørnede over deres manglende tilstedeværelse i 'Triumph des Willens', og derfor fik gennemtrumfet en kortfilm som kompensation. *Triumph des Willens* fik en storslået modtagelse, og hjembragte adskillige priser, deriblandt Guldløven i Venedig i 1936.

Olympia

Triumph des Willens foranledigede også Carl Diem, der var generalsekretær for den olympiske organisationskomite, til at hyre Leni Riefensthal til at forevige de Olympiske Lege i Berlin 1936. Til trods for at det var endnu en film uden egentlig handling, var projektet som skræddersyet til Leni Riefensthal, der skabte en visuel tour-de-force i to

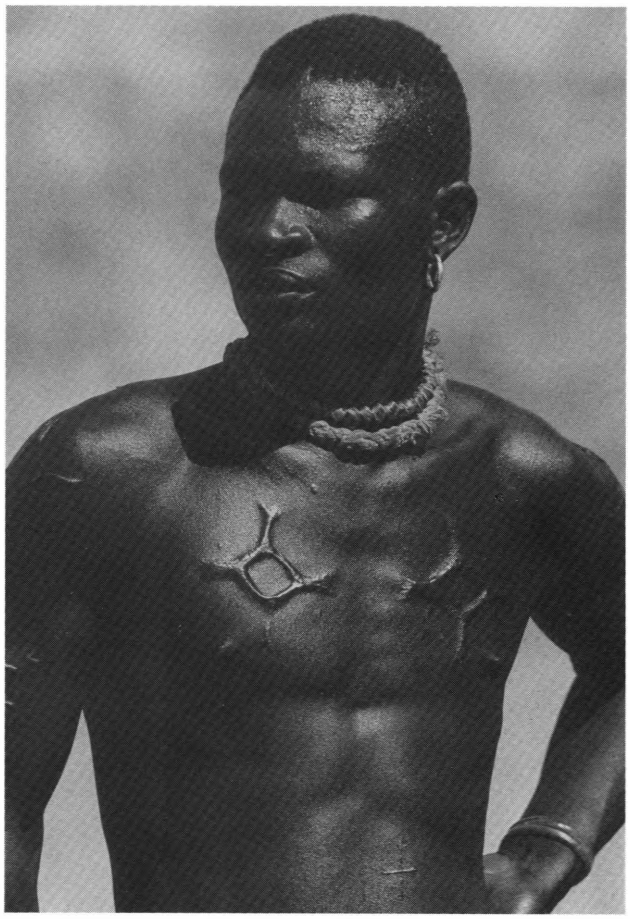
dele: *Fest der Völker* og *Fest der Schönheit*, der vandt guldløven i Venedig i 1938. Til trods for skepsis hele vejen rundt valgte Leni Riefensthal, at give sig god tid til at klippe og gestalte filmen, der af kommercielle hensyn burde have haft premiere inden for den første uge efter Olympiaden. Istedet for en mere ugejournal-præget dokumentation lykkedes det at skabe en helstøbt og kunstnerisk film, der måske ikke havde nyhedens interesse, men til gengæld holder den dag i dag. *Olympia* starter på Olympen i Grækenland, hvor den olympiske ild tændes, og så følger man ellers atletens løb med fakkelen op igennem Europa i en åndeløs smuk prolog, der ender, hvor Olympiaden starter i Berlin. Derefter er filmen rendyrket dokumentar, der med sine utallige billeder af perfekt proportionerede og atletiske kroppe, ofte er blevet beskyldt for at gå overmenneske-teoriernes ærinde. Tendensen til det heroiserende er klar, men har filmen en egentlig hovedrolle-indehaver, så må det være publikumsyndlingen, den sorte løber Jesse Owens, der løb med 4 guldmedaljer og satte to verdenrekorder. *Olympia* fik sin verdenspremiere på Hitlers fødselsdag d. 20. april 1938, efter østrigs indlemmelse i Det Tredje Rige, og modtog stående ovationer, hvorefter Leni Riefensthal drog Europa rundt med filmen i et sandt triumftog, der blandt andet inkluderede Odd Fellow-palæet i København, hvor det danske kongepar deltog i hyldesten. Turnéen endte i U.S.A., men i mellemtiden havde man oplevet Krystalnatten i Tyskland, og de politiske begivenheder ikke alene overskyggede fremstødet for filmen, men gjorde også Leni Riefensthal til en varm kartoffel, efter hun i den amerikanske presse havde benægtet, at den slags begivenheder kunnne finde sted i Tyskland.

Tiefland

Efter krigsudbruddet genoptager Leni Riefensthal i 1940 sit smertensbarn *Tiefland*, en produktion som hun påbegyndte i 1934 før *Triumph des Willens*, men opgav efter et nervesammenbrud i Spanien, hvor optagelserne skulle foregå. Filmens forlæg er en noget kulørt opera af Eugen d'Albert, der på melodramatisk vis fortæller om den ubarmhjertige godsejer Don Sebastian, der strides med den hjertensrene hyrde Pedro om den underskønne sigøjnerdanserinde Martha, spillet Riefensthal selv. Produktionen udviklede sig til at sandt mareridt, og selv om optagelserne fortsatte helt op til krigens sidste dage, skulle der gå endnu 9 år før den var færdigklippet og kunne få sin premiere.

Ved krigen slutning var hun i Tyrol, der i begyndelsen sorterede under de amerikanske besættelsestropper, men uheldigvis for såvel Leni Riefensthal som for *Tiefland*, blev overgivet til franskmændene. I modsætning til amerikanerne, der holdt hånden over hende, blev hun af franskmændene behandlet som en sand krigsforbryder, fik beslaglagt alt

råmaterialet til filmen og blev selv interneret, i perioder på sindssygehospital, og senere i husarrest. Efterkrigstiden bliver præget af hendes utrættelige kamp for at generhverve *Tiefland*, et projekt der vanskeliggøres af adskillige afnazifiserings-processer og en sand smædekampagne, hvor hun blandt andet påstås, at have danset nøgen for Føreren. Det kom også frem, at hun skulle have tvunget sigøjnere fra fangelejre til at agere statister i *Tiefland*, hvilket afstedkom en retssag, der godt nok rensede Leni Riefensthal, men alligevel efterlod en skeptisk offentlighed. Handlingen i *Tiefland* udspiller sig i Spanien, men efter krigens udbrud var man tvunget til optage på Tysk territorium, og de mange spaniolere blev så erstattet af sigøjnere hentet fra interneringslejren Maxglan udenfor Salzburg. Retsagen blev iøvrigt gentaget godt 40 år senere, hvor Leni Riefensthal indklagede Nina Gladitz' dokumentarfilm i to dele, *Zeit des Schweigens und der Dunkelheit/ Land der Bitterkeit und des Stolzes*, for retten. I Nina Gladitz' film gentages påstandene fra 1949, og udvides med, at Leni Riefensthal skulle have været vidende om, at sigøjnerne efter endt optagelse blev ekspederet videre til Auschwitz. Gladitz blev pålagt at fjerne disse udsagn fra filmen, men fik medhold i to henseender, dels i at Leni Riefensthal personligt forestod udvælgelsen af sigøjnerne, og dels i, at de arbejdede uden løn og under tvang. Nina Gladitz' film er iøvrigt en interessant sammenstilling af Leni Riefensthal og Werner Herzog, der ikke beskæftiger sig med instruktørernes kunstneriske valør som sådan, men snarere søger, at afdække disses moralske habitus. Filmen beskylder begge for at drive rovdrift på menneskelige ressourcer i kunstens hellige navn, et synspunkt, der synes skudt over målet hvad Riefensthal angår, men særdeles velanbragt når det drejer sig om Herzog, hvis egne filmprojekter har været ligeså imperialistiske og kyniske, som de desperate konquistadorer, han beretter om. *Tiefland* fik langt om længe sin verdenspremiere i Stuttgart i februar 1954, tyve år efter de første optagelser blev påbegyndt. Filmen fik en lunken modtagelse, og smædekampagnerne havde også gjort deres, så ligesom *Das Blaue Licht* fik *Tiefland* også store vanskeligheder med distributionen. Således blev filmen, efter invitation fra præsidenten for juryen ved Cannes-festivalen, Jean Cocteau, nægtet adgang til konkurrencen, fordi den blev fundet 'uegnet til at repræsentere Forbundsrepublikken i udlandet'. Istedet blev filmen så vist uden for konkurrence, og måtte nøjes med Jean Cocteaus rosende ord. *Tiefland* er til tider patetisk i tonen, hvilket muligvis kan tilskrives G.W.Pabst og Veit Harlan, der, til trods for at de ikke er krediterede herfor, instruerede flere scener. Man kan også genkende Leni Riefensthals omsiggribende naivitet, der hvad enten den er bevidst eller ufrivillig, ikke tillader samfundsmæssige og økonomiske forhold afgørende indflydelse på personernes skæbne. Filmens handling hjælpes godt på vej af højstemt og underskøn sort-hvid fotografering, men er samtidig et konglomerat af kitsch, ikke alene i sin forstilte folkelighed, men også i en anden forstand, hvor begrebet dækker ophævelsen af ekstreme situationer, navnlig døden, der vendes til sentimental idyl.

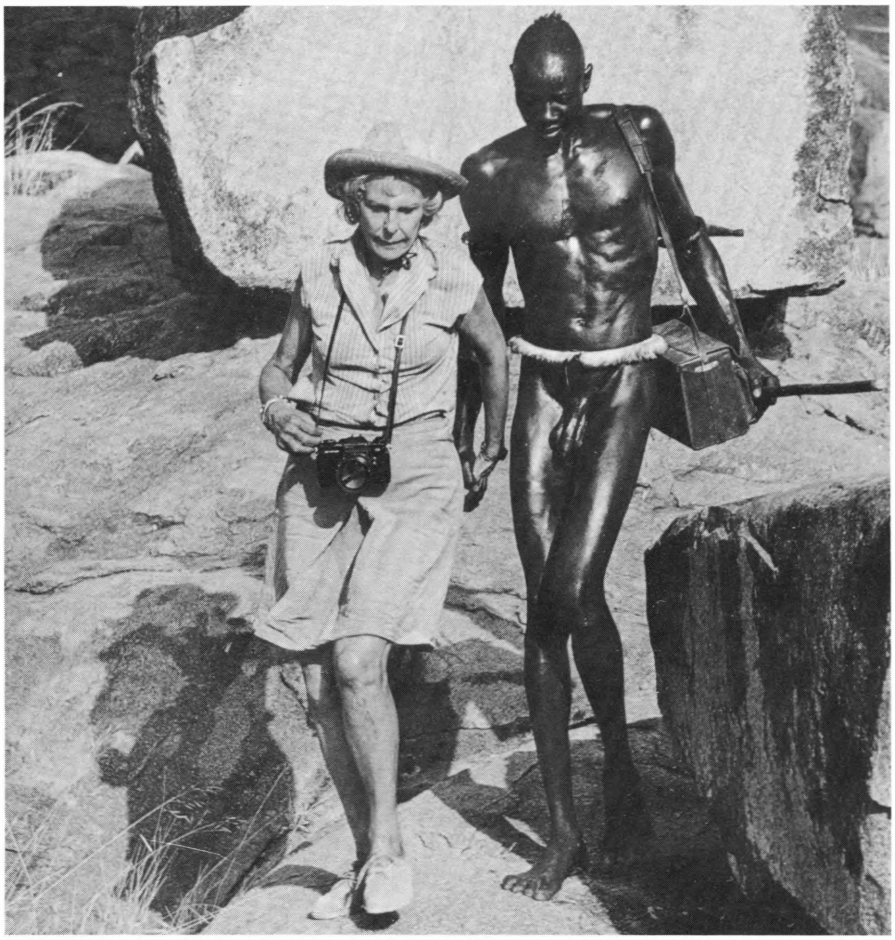


Efterkrigstiden

Til trods for, at Leni Riefensthal ved afnazifiseringsprocesserne i 1952, ikke blev anklaget for krigsforbrydelser, blev hun stemplet som sympatisør, og det stigma kombineret med den ilde medfart hun fik i pressen, var i høj grad grunden til, at samtlige filmprojekter efter *Tiefland* gik i vasken. Hendes erindringer fra efterkrigstiden er en ubrudt række af forliste projekter, personlig modstand, boykot, hetz, og som konsekvens deraf frafaldne investorer. Første projekt var filmen *Die roten Teufel* om den tyrolske skielite, udtænkt som en slags lystspil i sneen, med Jean Marais i hovedrollen (på Jean Cocteaus foranledning). Filmen faldt fra hinanden lige så snart det kom den østrigske offentlighed for øre, at 35% af produktionsomkostninger skulle dækkes af østrigsk kapital, og allerede her får Leni Riefensthal et vink om, hvad der venter forude.

Afrika

Næste projekt var filmen *Schwarze Fracht*, inspireret af en avisartikel om sort slavehandel i Afrika. Leni Riefensthal havde i forvejen stiftet bekendtskab med Hemingways 'Afrikas Grønne Bjerge', og var besat af tanken om, at komme til Afrika. Produktionen kuldsejlede, først endte Leni Riefenthal på hospital efter et trafikuheld, siden faldt finansieringen fra hinanden, og så røg hun atter på hospitalet, denne gang med et nervesammenbrud. Efter endnu et par forsøg på at få stablet noget på benene, tilsluttede hun sig i 1962 en antropologisk ekspedition til Sudan for at optage en dokumentar-film på sit 16mm Arriflex. Leni Riefensthals egentlige formål med ekspeditionen var at finde Nuba-stammen, et naturfolk i det sydlige Sudan, der var næsten ukendt for såvel antropologer som missionærer. Det eneste udgangspunkt hun havde var et foto fra 'Stern', der forestillede to Nubaer, der med deres nærmest skulpturelle skønhed og kraft fascinerede hende



Side 41: Fra Arnold Francks film Die Weisse Holle von Piz Palu (29). Side 43: Et af Riefenstahls egne fotografier af Nubafolket. Herover: Riefenstahl på besøg i Kau området.

(Hvilket har fået hendes kritikere til, at trække paralleller fra hendes afbildning af nazismens SS-folk, og olympiade-filmens ligeså formfuldendte atleter). Det lykkes hende faktisk ikke alene at spore Nuba-folket, men også at lære dem at kende og knytte venskabelige bånd. Det næste tiår kom næsten udelukkende til at dreje sig om Nuba. Hvis Leni Riefensthal ikke befandt sig hos dem, var hun i Europa for at finde finansieringsmuligheder til den næste rejse eller ekspedition. Hun optog også kilometervis af 16mm film, men laboratoriet fremkaldte filmene forkert, så det eneste vidnesbyrd fra den tid bliver de fotos hun fik taget med sit Leica-kamera. Den første serie fotos, 'Die Nuba', blev udgivet i 1972, med en lang ledsagende tekst af Leni Riefensthal. Bogen kom på tysk, engelsk og fransk i luksuriøs opsætning. Forlægget blev fulgt op af 'Die Nuba von Kau' i 1975, en mindst ligeså spektakulær serie fra den Nuba-beslægtede stamme i Kau, der til trods for, at den levede i umiddelbar geografisk nærhed, praktisk intet kendte til den oprindelige Nuba. De to bind komplementerer hinanden perfekt, og selv om de begge leverer en usædvanlig høj fotografisk og indholdsmæssig standard, så er de to Nuba-stammer så forskellige som dag og nat. De oprindelige Nuba-folk var et fredeligt naturfolk, der grundet deres geografiske isolation stadig levede en primitiv, men fredelig tilværelse. Stammen i Kau var derimod en langt mere krigerisk og havde som det eneste Nuba-folk udviklet en tradition udi kropsbemaling, ornamentering og tatovering. De to bind fik en begejstret modtagelse, og blev et længe ventet come-back for Leni Riefensthal, der ovenpå en mangeårig tilværelse i spartanske rammer, også kom på fode rent økonomisk. Udover sine fotografiske kvaliteter er Nuba-bøgerne også en sidste dokumentation af et naturfolk, der, som det er sket utallige gange i historien, bukkede under for civilisationens pres. De stolte, nøgne Nubaer fra bøgerne findes ikke længere, de er fra centralt hold blevet påbudt at gå anstændigt klædt, og turisternes komme, til dels affødt af bøgerne, har heller ikke haft nogen gavnlig virkning.

Nye horisonter

Det var også først i halvfjerdserne, at Leni Riefensthal med vanlig begejstring kastede sig over en ny passion: dykning. I selskab med sin faste kameramand og livsledsager Horst Kettner, har hun siden lagt det meste af sin energi i undervandsoptagelser i koralrev verden over. Dykkercertifikatet tog hun i 1973, i en alder af 71 år, og siden er det blevet til talrige optagelser, og også i dette tilfælde bogudgivelser, der dog ikke har haft samme voldsomme effekt som Afrika-bøgerne.

Når man betænker al den modgang og modstand Leni Riefensthal har været udsat for i efterkrigstiden, er det imponerende hvilken vilje og stædighed hun har lagt for dagen. Hele hendes værk er kendetegnet af fascinationen, og især fascinationen af det heroiske og skønne, og dette æstetiske sammenfald med nazismens ideologi blev skæbnesvangert. Hendes naivitet på det politiske felt har heller ikke hjulpet, men det er alligevel bemærkelsesværdigt, hvor vedholdende hun har måttet undgælde for fortidens synder. På den tid hvor Susan Sontag råber vagt i gevær, er det næsten tredive år siden V2-bombens opfinder, Werner von Braun, blev sat til at lede det amerikanske rumprogram. Det kan være svært, at få øje på den højere retfærdighed i det, måske er Leni Riefensthal blevet ramt dobbelt fordi hun som kvinde tillod sig at være stærk og selvstændig i en tid, hvor idealet gik på det stik modsatte, eller også er filmmediet så forførerisk og undergravende, at man ikke ønsker, at dets magikere skal udøve denne dæmoni.

Fakta er, at en af vort århundredes største filmkunstnere instruerede sin svanesang i en alder, hvor mange først er ved at finde fodfæste.

Leni Riefensthal: 'Memoiren', Albrecht Knaus Verlag, 1987. 'Sieve of Time -The Memoirs of Leni Riefensthal' Quartet Books, 1992. Video: 'Olympia – Fest der Völker', 'Olympia – Fest der Schönheit', 'Das Blaue Licht', 'Tiefland'. Alle på Taurus Video, Ismaning/München 1992.

Generationsskifte i italiensk film

af Ole Steen Nilsson

Gabriele Salvatores er som 42-årig og med nu seks film bag sig en af de yngre filmskabere der repræsenterer generationsskiftet i italiensk film. Han grundlagde sit eget teater i Milano i 1972, men har siden kastet sig over filmen og nået at lave hele fem spillefilm inden for de seneste år – som regel med skuespillere fra sit ensemble. Hans foretrukne genre har hidtil været den charmerende lette komedie, der i klassisk italiensk forstand især bygger på verbal humor og indtagende skuespil. Han ser sine historier som billeder på sin generations problemer, og ved at følge i sporet på klassiske mestre bliver resultatet aldrig kedeligt. Salvatores kommer ikke med noget nyt bud på filmsproget, han holder sig generelt til en afdæmpet filmstil med omhyggeligt udarbejdede, nydelige billeder og kompositioner. Et gennemgående tema, der fremstår med større eller mindre styrke, er venskabet mellem en gruppe mænd; og ikke mindst hvordan deres venskab bliver sat på prøve, gerne på foranledning af en kvinde.

I 1992 vandt Salvatores en Oscar for *Mediterraneo* som bedste udenlandske film. Det er den eneste af

hans komedier der er kommet op i de danske biografer. Oven i købet har filmen fået den fjollede danske titel *Jeg elsker soldater;* originaltitlen *Mediterraneo* betænker ikke husarerne, den henviser blot til Middelhavet, og handlingen foregår da også inden for Herkules søjler. Under 2. verdenskrig skal en lille deling på otte italienske soldater indtage en mindre græsk ø – udover et par høns, der hurtigt bliver uskadeliggjort, er øen tilsyneladende menneskefri og forladt. Efter et stykke tid opdager de otte dog at den græske befolkning, der kun består af kvinder og gamle mænd efter tyskernes deportation af alle våbenføre, har holdt sig skjult indtil man havde set de nye folk an. Nu kommer indbyggerne frem i sikker forvisning om at de godmodige og lidt klumsede italienere, der glæder sig over den venlige modtagelse, ikke vil dem noget ondt. Soldaterne finder hurtigt ud af at nyde livet på den smukke ø i det turkise Middlehav, og Vassilissa (naturtalentet Vanna Barba), den lokale prostituerede, bliver en del af underholdningen. Men kun for en tid – den spinkle Farina (Giuseppe Cederna) ser sig som en maskulin Kalypso for Vassilissa og er klar til med skrappe midler at forsvare resterne af hendes dyd over for de syv andre i besættelsesstyrken.

Imidlertid er delingen små småt ved at gå i opløsning; soldaterne deltager gladeligt i øens fredfulde dagligliv. Deres leder, løjtnant Montini (Cladio Bigagli), der som voice-over-fortæller i starten indfører os i fortællingen, har kastet sig over udsmykningen af øens lille kirke og den højtråbende sergent Lo Russo (Diego Abatantuono) har overtaget 'kommandoen'. Alt går fint indtil en uventet besked slår idyllen itu: Mussolini er faldet, krigen, der hidtil havde passeret ubemærket forbi, er vendt og nær ved at være slut. De græske mænd vender tilbage og italienerne må også tage hjem. Opbygningen af et nyt land og et nyt liv venter, kun den forelskede Farina har dog ikke tænkt sig at forlade sin store kærlighed. Cirka 45 år senere, i filmens epilog, vender løjtnanten tilbage. Han genfinder måske ikke de gæstfrie lotofager og sit tabte paradis – øen er nu indtaget af nutidens turisthorder, og kalkmalerierne i kirken er ved at gå til – men han genforenes med den tilbageblevne Farina, og Lo Russo, der er returneret efter nogle skuffende år i det nye Italien.

Sammenholdt med Salvatores tidligere værker, som jeg om lidt vil beskrive nærmere, er *Mediterraneo* en slem skuffelse. Jeg finder at personudviklingen er alt for svag, berøvet for både ydre og indre spænding, udover de indledende, basale modsætningsforhold soldaterne imellem. Det ved filmen godt, den tillader endog sergent Lo Russo – den af soldaterne der holder kommandotonen længst og hvis yndlingsord er *cazzo,* nogenlunde svarende til det engelske *fuck* – at råbe at han råber fordi det forventes at en sergent skal råbe. Det er bl.a. denne forudsigelige forudsigelighed, der skæmmer filmen - noget som Salvatores i sine andre film bedre har formået at undgå. Handlingen i *Mediterraneo* forbliver på det banale og ligegyldige plan. End ikke en lille hentydning til nutidens Italien og de enorme problemer man her slås med kan bruges til noget – det udnyttes simpelt hen ikke på nogen som helst afgørende, interessant eller betydningsfuld måde. Alt i alt er der tale om en særdeles svag film fra den italienske instruktør.

Det skal iøvrigt bemærkes at den version vi ser i Danmark er en redigeret udgave. Af den oprindelige film på lidt over 100 minutter blev der på opfordring af den amerikanske distributør klippet ca. 10 minutter ud af indledningen, hvormed den skulle egne sig bedre til det Nordamerikanske marked. For Salvatores er det den lange version der den rigtige, og han understreger at det amerikanske filmakademi netop af den grund så *Mediterraneo* i sin originallængde. Men af en eller anden grund, som den danske udlejer Egmont Film ikke kender til, har vi desværre fået den skamklippede udgave på 92 minutter.

OSCAR VINDER 1992

ÅRETS BEDSTE UDENLANDSKE FILM

En generation på flugt

Med en tekst til sidst er *Mediterraneo* dedikeret til 'alle dem der er ved at flygte'. Salvatores ser det som et væsentligt tema for sin generation, flugten som eneste udvej eller som løsning på personlige problemer, når alt andet ikke har givet noget resultat. I et interview til ugebladet *Europeo* understreger Salvatores at han laver selvbiografiske film, dog ikke kun om sig selv, men om hele sin generation og dens karakteristiske, eksistentielle problemer: 'De der har kritiseret *Mediterraneo* sønder og sammen, måske med rette, de har gudhjælpemig beskyldt mig for at være henfaldet til 'det jævne italienske folk' – stereotyperne. Tværtimod, for mig svarede historien om skibbrud på en græsk ø til *Marrakesh Express* [se neden for, red.]. Jeg håber ikke at fremstå som minimalist, men jeg er del af en generation der med intuition har forstået og gennemlevet ideologiernes sammenbrud. Vores storebrødre fra 60'ernes årti håbede stadig på at forandre verden. Men i perioden for min udvikling til mand, dvs. 70'erne [...], blev vi på et tidspunkt klar over at der endnu ville være meget tilbage at forandre – at redde vore liv, måske ved at tage væk, ved at rejse og lede efter et andet Indien. Dette begærlige og skrøbelige håb har jeg bevaret, selv i de uklare og formørkede tider som siden er gået os i møde'.[1] Ved at standse op og betragte sig selv og sin egen skæbne tror Salvatores, at det også er muligt at forbedre vort fælles lod; 'jeg laver kort sagt selvbiografiske film, men taler ikke kun om mig selv.'[2]

Perioden hvori *Mediterraneo* udspiller sig (2. verdenskrig) er kun et påskud for at tale om nutiden, forsikrer Salvatores. Da soldaterne skal til at rejse hjem til den kommende republik, opstår der nogle spøgsmål som også gælder for Salvatores' egen generation. 'De spørger nemlig sig selv om det virkeligt er nødvendigt at vende hjem for at deltage i konstruktionen af et nyt samfund, eller om det ikke er bedre at holde sig langt fra sit hjemland og en ubehagelig virkelighed. Det er et problem som alle nye generationer fra 60'erne til i dag har stået overfor. Hver især har så reageret forskelligt på det ubehag de føler i mødet med samfundet', siger Salvatores. 'Jeg, der i 1968 var 18 år, var meget aktiv i en vis periode, men 'flygtede' så ved at grundlægge Teatro dell'Elfo i 1972

og fuldstændig fordybe mig i mit arbejde.'[3]

Han blev af Mario Cecchi Gori, en af producenterne, rådet til at bortklippe epilogen med den gamle løjtnant der kommer tilbage til øen. Men Salvatores valgte at lade den stå, bl.a. for ikke at forlede tilskuerne til at tro at der i de sidste 40 år er blevet skabt et bedre Italien, det mener Salvatores absolut ikke er tilfældet. Lo Russo siger småbittert til slut, at hjemme var de nye magthavere ikke interesserede i forandring, 'de lod os ikke ændre noget'. Her må jeg dog indskyde, at dette samfundskritiske og politiske aspekt er særdeles underspillet i *Mediterraneo.* Epilogen minder snarere om den ulideligt sentimentale ditto i Tornatores *Cinema paradiso (Mine aftener i Paradis,* 1988), med groft oversminkede skuespillere og det tomme pust fra et ligegyldigt historisk vingesus. Selvfølgelig har *Mediterraneos* indbyggede, underforståede antikrigsbudskab en vis vægt, der er blevet forøget af den store pumlikumssucces oven på Golfkrigen etc. Med eller uden epilog har soldaterfortællingen dog stadig karakter af at være ufarlig og betydningsløs i et nutidigt perspektiv, der er for meget tam soldaterkomedie over den. Langt mere interessant skal det blive at se Salvatores' seneste projekt; det skulle ifølge ham selv blive en mindre privat og mere social film, der under titlen *Sud* har været igang siden efteråret – mere herom senere.

Fra teater til film

Salvatores startede sin filmkarriere i 1982 med *Sogno di una notte d'estate.* Med de kommende film in mente er denne et atypisk første forsøg fra italienerens hånd. *Sogno di una notte d'estate* er en filmudgave af den rockopera frit efter Shakespeares *En skærsommernatsdrøm,* som Salvatores allerede med succes havde iscenesat for teatret. Rocksangerinden Gianni Nannini spiller nattens dronning Titania i denne musical, som er stærkt præget af teatralske elementer som ekstrem lyssætning, røgeffekter, kamerablik, kommenterende dialog, samt dans og sang som det hører genren til – 'unoder' som Salvatores siden har undgået. Han erkender den store forskel på de to repræsentationsformer, og han foretrækker filmen efter mere end tyve teateriscenesættelser: 'Jeg laver teater mens jeg venter på at kunne lave film. Teatret indebærer en distance som jeg ikke bryder mig om'.[4]

I 1987 færdiggøres den første 'rigtige' film fra Salvatores hånd og den første af de komedier der har gjort ham til en af de betydningsfulde yngre instruktører i republikken. I *Kamikazen – Ultima notte a Milano* møder vi en gruppe yngre mænd, der brændende ønsker at ændre deres kedelige hverdagsliv ved at slå igennem som komikere. Deres chance kommer da de får et job i en natklub, som pauseunderholdning mellem stripnumrene. Deres agent har mod rigelig betaling skaffet dem engagementet og samtidig bildt dem ind at der vil være en berømt tv-talentspejder tilstede; til agentens store overraskelse *er* berømtheden faktisk på udkig efter talenter i klubben den aften. Det udvikler sig til alles kamp mod alle på scenen, for kun de bedste komikere kan regne med en kontrakt.

Det er en vellykket og sjov historie, uden at den vil det hele på en gang. Allerede her finder vi den fortrolighed i persontegningen som præger Salvatores næste film og som er et af hans stærke træk (– et træk der som sagt desværre ikke lykkes fuldt ud i *Mediterraneo).* Kærlighedsforhold 'på tværs' af de enkelte personers historier og liv er med til at flette handlingstrådene i *Kamikazen – Ultima notte a Milano* sammen til en sluttet helhed. Til sidst – bortset fra de to tryllekunstnere der knuser en tilskuers dyre armbåndsur, uden at kunne gøre Buster tricket efter – vinder de alle i kærlighed. Blandt gruppen af komikere fremstår stationsdrageren som den egentlige hovedperson, sympatisk spillet af Paolo Rossi; Rossi fik faktisk i efteråret 1992 debut som stand-up komiker på den italienske fjernsynsstation Rai 3, og med sit frimodige sprog skabte hans udsendelser straks debat. Selv Fellini udtalte sig – han ikke brød sig om den slags.

Generationstriologi

Marrakesh Express fra 1988 er den første film i Salvatores generationstrilogi (trilogien kaldes også 'cambio di vita', der står for at begynde et nyt og bedre liv), som ydermere omfatter hans to næste spillefilm, *Turné* og *Mediterraneo.*

Fire gamle kammerater fra universitet, alle i deres 30'ere nu og uden noget videre sammenhold, bliver kontaktet af en pige, der vil have dem til at hjælpe sin kæreste Rudi, endnu en af de gamle skolevenner. Rudi sidder angiveligt fængslet i Marrakesh for besiddelse af narkotika; bestikkelsessummen for at få ham fri udgør 20.000 dollars. De fire bliver overtalt til at skrabe pengene sammen, og med pigen starter de rejsen til Marokko i en off-roader. Selve køreturen gennem Frankrig, Spanien og videre til Marokko er historiens egentlige begivenhed, med de konfliktsituationer og problemer der uvægerligt opstår, og Salvatores fortæller med vittig og varm humanisme. Eller som Variety skriver: 'The boys get reaquainted, open old wounds, goof off, smoke dope and generally have a ball.'[5] Da 'drengene' endelig efter en stor del besværligheder når frem til Marrakesh med pengene i behold, afsløres det at Rudi slet ikke sidder i byens fængsel, og samtidig stikker pigen af med både bil og løsesum. De fire fortsætter på cykel gennem ørkenen i forfølgelsen af pigen, og da de finder hende sammen med Rudi, viser det sig at pengene er brugt til køb af en vandboremaskine for at opfylde Rudis drøm om en appelsinplantage i sandet. Det lykkes dem alle i fællesskab at få boremaskinen til at fungere og der er faktisk vand i undergrunden.

Salvatores opnår i *Marrakesh Express* et højstemål af finfølt intimitet i sin humoristiske beskrivelse af de fire meget forskellige eks-skolevenner. Og som et af sine særkender formår han at holde komedien på et realistisk og troværdigt plan, i en oplivende *on-the-road*-form, hvor de fire til slut kan rejse hjem til Italien med fornyede venskaber imellem dem. Samtidig er de oven på strabadserne blevet ikke så lidt klogere på sig selv undervejs, mens landskaberne passerer forbi og musikken spiller. På rollelisten finder vi bl.a. Diego Abatantuono, Giuseppe Cederna og Fabrizio Bentivoglio, alle skuespillere som Salvatores har gjort brug af i flere film. Særligt gælder det for milaneseren Abatantuono, der i Salvatores hænder skal roses for sit afdæmpede, modne men stadig grundlæggende morsomme filmskuespil. Han tiltrækker sig på en ganske naturlig måde hele opmærksomheden, og svigter sjældent den hengivne og nærlæsende tilskuer.

Den anden film i 'cambio di vita'-trilogien er *Turné* fra 1990, herhjemme præsenteret ved Natfilmfestivalen i 1992. I *Turné* fremstår et af de gennemgående temaer hos Salvatores – kvinden som skiller mæn-

dene – i ren form. Det er en dejlig og frisk komedie, om de bedste venner Dario og Federico (spillet af to gengangere fra *Marrakesh Express,* Abatantuono og Bentivoglio), der i en ældre, hvid Mercedes rejser igennem Italien på teaterturné med Tjekovs *Kirsebærhaven.* Både Dario og Federico er fra starten elskelige og tiltalende personer på hver deres måde. Bentivoglio (der også er med som manuskriptforfatter) er den intellektuelle, humørsvingende og lidt syrede type, mens Abatantuono lever op til sit image og giver den som velklædt og temperamentsfuld verdensmand, med sine problemer godt gemt væk under den smarte overflade.

Federico er deprimeret over at hans kæreste Vittoria (Laura Morante) er ham utro, og Dario, der er den 'skyldige' prøver at hjælpe vennen ved at få ham med på turné. Undervejs går Federico imidlertid langsomt i opløsning, og Dario prøver skyldbetynget at dække over ham når han dukker træt og uforberedt op til forestillingerne. De to tager Vittoria, som de altså begge er forelskede i, med i bilen og det skaber ikke ligefrem ro mændene imellem – oven i dette kæmper de to skuespillere om at opnå en eftertragtet filmrolle. Vittoria bringer skænderier og jalousi op i dem, og hun kan ikke bestemme sig for hvem af de to hun vil have, for hende udgør de tilsammen én mand. Til sidst vil hun ikke rejse med længere. De to bejlere bliver da enige om, snarere end at skændes om den samme pige og et, viser det sig, ret ligegyldigt filmtilbud, at forsætte deres turné og bygge videre på deres venskab.

Med *Turné* viser Salvatores at han til fulde behersker kammerspillets vægt på skuespil. I nærgående skildringer udnytter han klogt de mange sprækker og revner som personkarakteristikken giver mulighed for og som personudviklingen bærer med sig. Ligesom i *Marrakesh Express* har vi desuden rejsen og landevejen og landskabet som både problemskaber og -forløser, elementer der i sidste ende på smukkeste vis formidler venskab og livslyst.

Turné er blevet betegnet som en film halvvejs mellem den eksistentielle *roadmovie* og den klassiske italienske komedie. Salvatores vedkender sig påvirkningen fra amerikanske værker som *Easy Rider* og *Five Easy Pieces,* men han nævner også et italiensk forbillede, der kommer før:

'Der er en film af Dino Risi som jeg holder meget af: *Il sorpasso,* med Gassman og Trintignant. Det er den første *roadmovie* som jeg har set, mine referencer er ikke udelukkende amerikanske. Når det er sagt, så er amerikansk film heller ikke den onde selv.[6]

En italiensk 'major'

Salvatores seneste film *Puerto Escondido,* der havde premiere i Italien i slutningen af 1992, er opkaldt efter den lokalitet i det syd-vestlige Mexico hvor den hovedsagelig udspiller sig. Bankmanden Abatantuono er i Italien vidne til et mord begået af en politimand. Det berører Abatantuono så meget at han vælger at opgive sit normale liv for at rejse til Mexico. Her, i et område af verden, der for få år siden var totalt lovløst, finder han en lille koloni af italienere, bl.a. den smukke Valeria Golino, og politimanden dukker også op igen. Dramaet, der viser sig at være en falsk krimi, er bygget over en roman af Pino Cacucci.

Det er Colorado Film der står bag, et produktionsselskab som Salvatores har grundlagt i forbindelse med *Marrakesh Express* sammen med Abatantuono, Paolo Rossi og Maurizio Totti. Det magtfulde Penta Film, som ejes at fader og søn Mario og Vittorio Cecchi Gori samt privat-tv-kongen Silvio Berlusconi, får altså ikke lov til at følge den økonomiske succes selskabet havde med *Mediterraneo* op. Desuden var Oscar-præmien til *Mediterraneo* årsag stridigheder mellem producenterne. Dels den uafhængige Gianni Minervini, der var den første til at skyde penge i projektet; han følte sig siden sat til side af store Penta Film. Dels blandt parterne i Penta; Vittorio kunne nemlig ikke forlige sig med at Berlusconi prøvede at stjæle hele æren for triumfen i Hollywood, når han, Vittorio, havde arbejdet hårdt en hel måned i Los Angeles for at opnå Oscar-sejren.

Mario og Vittorio Cecchi Gori overlod halvdelen af deres kun 10 måneder gamle Penta Film til Berlusconi den 1. januar 1990. Først og fremmest fordi de ville være stærkere indenfor tv- og videomarkedet, ligesom de på den måde håber at kunne tage del i fx opbygningen af et videoplademarked og den teknologiske udvikling inden for HDTV. Den gamle Mario er dog stadig kun til film, han elsker at være med på settet, snakke med instruktør og skuespillere, mærke filmatmosfæren; sønnen er derimod mere big-business-minded og satser på at gøre Penta Film til en ægte *major.*

Salvatores beklager at det statslige italienske fjernsyn Rai har lukket for en stor del af deres tidligere engagementer i spillefilmsproduktioner. Der er nu i praksis kun Penta og samme Berlusconis Fininvest tilbage; små, uafhængige producenter kan ikke gå alene ind i de større projekter. Men Salvatores understreger at man fra Pentas side i hans tilfælde ikke blandede sig i udfærdigelsen af drejebogen. Penta har rent faktisk støttet en del af de unge og lovende italienske filmskabere, men alligevel frygter Salvatores at generationsskiftet skal stoppe ved 4-5 navne fordi

producenterne ikke tør prøve andre debutanter. De unge skal have økonomisk, politisk og kunstnerisk støtte, pointerer Salvatores. Og man må sige at situationen i Italien kan være speget. Der er eksempler på instruktører som har færdigjort film, og deltaget på festivaler, men uden at filmene kommer ud i biografdistribution. Nogle gange kan sådanne film dog ses i særlige kunstbiografer *(cinema d'essai)* som findes i de større norditalienske byer, ligesom fx Bolognas kommunale filmmuseum fra tid til anden præsenterer nye filmfolk (og deres film) in persona.

Rødder i neorealismen

En meget lille håndfuld film af yngre instruktører har fået kritikken til at se en lysere fremtid tegne sig for italiensk film. Begyndende med filmen *Mery per sempre* (1989) af Marco Risi (søn af Dino Risi) nævner man neorealismens genkomst og det understreges med Risis fortsættelse *Ragazzi fuori* (1990), der ligesom *Turné* blev vist ved sidste års Natfilmfestival. Begge film handler om en flok unge og deres hårde hverdag i dagens Palermo. I *Ragazzi fuori* er vi med ude i de snævre gader i centrum og får en ligepå realistisk og befriende usentimental fortælling om nogle unge mænds barske liv. Det handler om arbejdsløshed, ungdomsfængsel, narko, vold, prostitution, og den evige vandmangel i storbyens huse. Skuespillerne er lokale og uprofessionelle; til slut fortæller hver af hovedrolleindehaverne deres egen personlige historie, der til forveksling ligner den de agerede i. Efter filmoptagelserne er de igen mere eller mindre uden arbejde, de står i samme håbløse, sicilianske situation som de fiktive personer de spiller.

Il portaborse (1991) af Daniele Luchetti er en anden af 90'ernes meget omtalte film, som vi desværre ikke har set herhjemme. *Il portaborse* er om en skolelærer, der i kraft af sin gode formuleringsevne får et job som forfatter til en ung, ambitøs ministers politiske taler – hermed ser man det rådne politiske system indefra. Luchettis drama, der er hans tredje film, har gjort sig særligt bemærket; dels fordi det handler om politik, der længe har været et tabuemne i italiensk film, siger Age (Agenore Incrocci), en af de erfarne manuskriptforfattere; dels fordi Nanni Moretti spiller hovedrollen som den beregnende minister. Moretti nævnes som hovedfiguren og den åndelige leder for de nye strømninger i italiensk film. Han hører til på den intellektuelle venstrefløj, og har med sit selskab Sacher Film op gennem 80'erne produceret en række anderledes, personlige komedier, som han også selv spiller hovedrollen i (se Jens Thomsens artikel om italiensk film i *Kosmorama* nr. 185), og ligeså har han produceret *Il portaborse.* Det sympatiske image Moretti herigennem har opnået, udnytter han i rollen som socialistpolitikeren i *Il portaborse:* han synes at være en moderne demokratisk, effektiv og behagelig manager, men er i realiteten en udspekuleret manipulator, der ikke skyer nogen midler.

De få andre film der skal nævnes i samme åndedrag er *Ultrà* (1990) af Ricky Tognazzi (søn af Ugo Tognazzi), der beskriver en gruppe unge fodboldtilhængere, som til 'afveksling' fra deres håbløse hverdag i Roms forstæder, møder volden på vej til og under en fodboldkamp; Marco Risis politiske thriller *Muro di gumma* (1991), om den uopklarede misilnedskydning af et rutefly ved Ustica i 1981; og Gianni Amelios meget smukke Felix-vinder *Il ladro di bambini* (1992), der på realistisk vis fortæller om en ung, syditaliensk politimands ulovlige rejse gennem Italien med to børn, som af myndighederne er blevet fjernet fra hjemmet. Nogle af de andre filmskabere man regner med i 90'erne er Francesca Archibugi, Andrea Barzini, Christina Comencini, Felice Farina, Aurelio Grimaldi (der står bag historierne til både *Mery per sempre* og *Ragazzi fuori),* Enzo Monteleone, Sergio Rubini (hvis vellykkede debut *La stazione – Stationen* – fra 1990 havde dansk premiere sidste år), og Silvio Soldini.

Taget under ét er disse instruktørers film forskellige i udtryksmåde og problemstilling. Det er ikke æstetikken eller historierne der forbinder filmene, men mere et fælles tema: mange af dem giver en tydelig kritik af nogle eksisterende samfundsforhold. Måske er det en af grundene til at man betegner de nye film som 'la resistenza a 35 mm', dvs. modstand på 35 mm, og sammenligner med neorealismen, som netop var vigtig fordi den fremsatte en social kritik og viste et Italien, der havde været skjult under mange års fascisme.

La commedia all'italiana

De yngre filmskabere som Salvatores sætter sin lid til er bl.a. Daniele Luchetti, Marco Risi, Ricky Tognazzi, Felice Farina og Francesca Archibugi. Dertil kommer den lidt ældre Gianni Amelio, og Nanni Moretti, der nok tilhører samme 40-års generation som Salvatores, men fordi Moretti startede som meget ung fo-

Side 45: Fra Salvatores' Oscarbelønnede Jeg Elsker Soldater. Side 48: Fra Amelios Børnetyven (Il Ladro di Bambini). Herunder: Fra Sergio Rubinis Stationen (La Stazione).

rekommer det Salvatores at han hører til højere oppe i systemet, hos en ældre generation.

Salvatores vil ikke udpege nogen som sin generations 'storebrødre'. Han siger: 'Originale og intelligente auteurer som Bernado Bertolucci og Marco Bellocchio har slået ind på så forskellige og meget personlige veje, fra Hollywood til analysens pinsler, til at de kan være forbilleder. Snarere har vi fædre. Personligt tænker jeg på den unge Fellini med *Lo sceicco bianco [Den hvide sheik]* og *I vitelloni [Dagdriverne],* på Dino Risi, Monicelli, Antonio Pietrangeli med Io la conoscevo bene, og særligt på Pietro Germi, som forekommer mig at være den mest geniale af alle'.[7] Salvatores betragter disse instruktører som folk der arbejdede for at skabe en almindelig film, en gennemsnitsfilm, der dog rummede muligheden for at blive til det helt store. Han mener ikke at 'fædrene' skal idylliseres; de var ikke 'ensomme poeter, men ægte filmhåndværkere, der var istand til møde kunsten gennem den daglige udførelse af faget'.[8]

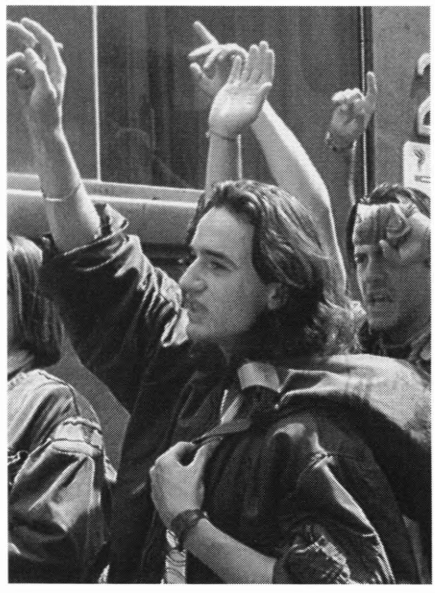
Den klassiske italienske komedie fra efterkrigstiden, 'la commedia all'italiana', der har rødder tilbage til stumfilmstiden før første verdenskrig, udgør altså et vigtigt bagland for Salvatores. Filmkritikeren Paolo Bertetto sætter i et polemisk skrift efterkrigstidens jævne italienske film lig med komedien, og beskriver den som værende 'på samme tid maltrakteret og overvurderet af kritikken, objekt for offentlig lidenskab og ligegyldighed, et hjemligt produkt som ikke kunne eksporteres og uventet lovprist i de franske filmtidsskrifter, om noget af en rutinefilm og dog skabt af vores fremmeste professionelle udøvere.'[9] Genrens bedste folk udnævner Bertetto til at være instruktørerne Mario Monicelli, Dino Risi og Luigi Comencini, og manuskriptforfatterne Rudolfo Sonego, Age og Furio Scarpelli. De dominerende skuespillere og komikere var Alberto Sordi, Vittorio Gassman, Ugo Tognazzi og Nino Manfredi. Frem til 80'erne har den italienske komedie udviklet sig til blot at være tomme variationer og den rene, platte vulgarisering, man har ikke lært det mindste af Totò, mener Bertetto.

Salvatores understreger forholdet mellem den moderne komedie og neorealismen, og han er påvirket af det ideologibrud og den krise, der også indfandt sig på det kulturelle plan, og som faldt sammen med den hårde terrorisme i slutningen af 70'erne: 'Den italienske komedie er datter af neorealismen og står nær filmdramaet. Det er en komedie med neorealismens ideologi. Da den mistede ideologien udslukkedes den. Idag har de unge instruktører ikke nogen referencer til 70'erne og 80'erne, så de vender tilbage til 50'erne og 60'erne'.[10] Samtidig siger Salvatores, at det for ham ikke er nok bare at være inspireret af og føle sig i slægtskab med de bedste af fortidens italienske komedier og deres ophavsmænd. Han vil også gerne ændre på det forhold at komedien tidligere kun har bygget på det verbale og dermed underprioriteret det billedæstetiske. Normalt, forklarer han, er billedet det mindst vigtige i komedien, som det femte hjul til en vogn. Hans ønske har været at skabe en komedieform med flotte, meget gennemarbejdede billeder uden af den grund at ødelægge selve komediens stemning og væsen.

Dette er i høj grad lykkedes for Salvatores. Hans film er ganske smukt fotograferede (Italo Petriccione er cheffotografen bag trilogien), der er kælet for den visuelle overflade, i forholdvis rolige indstillinger, som lader masser af rum til de verbale jokes som fylder filmene. Farverne er aldrig anmassende, men forholdsvis nedtonede, om det så gælder Marokkos solvarme ørken, Mellemitaliens landskaber i *Turné,* eller den græske øs afbrændte indland. Det er helt traditionelle midler der bliver gjort brug af, og det virker som Salvatores, efter den nærmest ekspressionistiske *Sogno di una notte d'estate,* har fundet sit niveau. Nu er det det pæne, velfortalte og ordentlige der hersker. Dermed kommer skæve kameravinkler som i *Kamikazen – Ultimo notte a Milano* eller håndholdt, subjektivt kamera som *Mediterraneo* til at virke som fremmedelementer. Selv den indledende voice-over i *Mediterraneo* hører ligesom ikke rigtig hjemme, den virker set i helheden som et fortællermæssigt brud. Kommenterende virkninger er normalt noget Salvatores opnår diskret men dog virkningsfuldt; som i *Mediterraneo* hvor kameraet i fjernbillede følger Lo Russo, der dribler sig vej til målet i en fodboldkamp med øens drenge, mens alle andre på banen én efter én standser op og stirrer forstummede ud på noget, vi først nu får at se: en båd der ankommer til øen. Med ubesvær lader Salvatores også antydningen eller det ufortalte være en naturlig del af diskursens strategi: vi får aldrig at se men kun svagt antydet hvordan Giuseppe Cederna, som en af de fire kammerater i *Marrakesh Express,* skaffede sig ud af kniben, da han i Marokko selv blev anholdt for hashbesiddelse. Og vi får ikke nogen præcis beskrivelse af tidsforløbet i *Mediterraneo;* med ét opdager vi at historien faktisk har spændt over hele tre år, men uden at det egentlig virker forkert.

Salvatores hører til i udkanten blandt de unge, nye realister, nok fordi han som '68'er' kun er halvny (som den 10 år yngre Luchetti udtrykker det), og fordi hans film har været almindelige i filmsproglig forstand og for lidt samfundskritiske. I en aviskommentar taler Salvatores dog selv om nødvendigheden af en 'nuova resistenza', en ny modtand. Hermed mener han 'nødvendigheden af at tale om os og den tid vi lever i.'[11] Han nævner den realistiske stil *(Ragazzi fuori, Ultrà, Il portaborse)* som alle er bundet til nu'et, de er aktuelle, selv om de er forskellige indbyrdes og blevet til ud fra divergerende politiske udspring og formål. Men, fortsætter Salvatores, at tale om os og her og nu, indebærer ikke nødvendigvis temaer der har del i det aktuelle. Det uddyber han med følgende: 'Størstedelen af italienerne (men lad mig udvide ræsonnementet til hele den 'vestlige' verden) er tilfredse med hvordan de lever og

Herunder: Fra Ricky Tognazzis realistiske film Ultra.



mener generelt at være lykkelige. En langsom lobotomering af vore hjerner, en indskrænkning af vores evne til at se og bedømme tingene har stået på i længere tid. Som det hændte for Candide er vi overbeviste om at leve i den bedste af alle verdener. Et af de største problemer som vi må konfrontere, særligt i de år som vil komme, er at overleve som frie og tænkende væsner. At lære at 'gøre modstand'. Det er også og især om denne nutid at filmen må tale. Slaget udkæmpes mere og mere på bevidsthedens niveau'.[12]
Filmen skal altså ikke kun bruges til at gengive virkeligheden; Salvatores lægger vægt på at filmens funktion som drømme- og følelsesmaskine skal udnyttes til at opfinde andre drømme end de påbudte, nye drømme hvor såkaldte tabere bliver helte og hvor vi ser en anden verden, der er relativ og ikke-godkendt.

Seneste udspil

Jeg lovede at vende tilbage *Sud,* Salvatores' igangværende filmprojekt. *Sud* skal netop dreje sig om nogle af samfundets tabere, nemlig syditalienske jordskælvsofre, der på 12. år må leve i midlertidige barakker fordi statens økonomiske hjælp til genopbygningen aldrig er nået frem. En realistisk problemstilling i et land, hvor der fx findes indbyggere på det vestlige Sicilien, der efter et jordskælv i 1968 stadig bor i barakker. I *Sud* er seks arbejdsløse mænd blevet så desperate at de besætter et lokalt valglokale for at gøre opmærksom på deres situation. Men de opdager til deres overraskelse at der i valglokalet befinder sig en ung kvinde, der er datter af en senator fra Det kristelige demokratiske Parti, og nu er der pludselig tale om kidnapning. Hovedrolleindehaver er den sympatiske Silvio Orlando; han var en af komikerne i Salvatores *Kamikazen – Ultima notte a Milano* og han spillede skolelæren, der ser systemet indefra i Luchettis omtalte *Il portaborse,* der ligesom *Sud* har manuskript af Franco Bernini og Angelo Pasquini, som også var med til at skrive *Il portaborse.* På den måde knyttes nogle tråde sammen.

Ud over det klare politiske indhold i dramaet, hvilket er nyt hos Salvatores, vil der blive lagt vægt på det psykologiske spil i det lukkede rum – senatorenes datter prøver med alle midler at skabe splid mellem oprørerne – og efter Salvatores' evner at dømme tegner dette meget lovende. Hertil kommer at filmen på trods af Salvatores' udtalelse ovenfor alligevel har et selvbiografisk islet: Salvatores er født i Napoli og kom først som 5-årig til Milano, så han er langt fra ufølsom overfor den Syditalienske problemstilling. Han siger iøvrigt med passende beskedenhed, at han efter Oscaren kunne forlange hvad som helst, men foretrak en lille film og en italiensk historie. Temaet i *Sud* er ifølge dens iscenesætter koncentreret om en 'korrupt og distræt Stat, der er uopmærksom på folkets reelle behov'. Salvatores tilføjer: 'Der er raseri og smerte i oprørernes øjne, og jeg føler ikke at jeg fremsætte noget håbefuldt budskab. Men det er også sandt, at tiden ikke længere er til et angreb på Statens hjerte, for Staten har intet hjerte. Med en smule utopi prøver denne film at fortælle, at der er brug for en ny solidaritet.[13]

Noter:

1. Claudio Carabba, 'Io, l'Oscar e gli amici', *Europeo* 18, 1992, p 83.
2. Ibid.
3. Maurizio Imbriale (interview med Gabriele Salvatores), *Vivilcinema* 28-29, 1991, p. 13.
4. Yves Alion, Entretien avec Gabriele Salvatores, *La revue du cinéma* 474, 1991, p. 42.
5. *Variety* 13, april 19, 1989, p. 24.
6. Yves Alion, 'Entretien avec Gabriele Salvatores', *La revue du cinéma* 474, 1991, p. 42.
7. Claudio Carabba, 'Io, l'Oscar e gli amici', *Europeo* 18, 1992, p. 87.
8. Ibid.
9. Paolo Bertetto, *Il più brutto del mondo. Il cinema italiano oggi,* Milano, Bompiani, 1982, p. 122.
10. Yves Alion, 'Entretien avec Gabriele Salvatores', *La revue du cinéma* 474, 1991, p. 42.
11. *L'Unità* 27/5-1991, p. 17.
12. Ibid.
13. Michele Anselmi. 'L'ira del Sud. Stato dove sei?', l'Unità 10/7-1992, p. 10.

Jeg elsker soldater
(Mediterraneo). Italien 1991. Instr.: Gabriele Salvatores. Manus.: Vincenzo Monteleone. Prod.: Gianni Minervini, Mario og Cecchi Gori for AMA Film og Penta Film. Foto: Italo Petriccione. Klip: Nino Baragli. Musik: Giancarlo Bigazzi. Kostumer: Francesco Panni. Medv.: Diego Abatantuono (Sergent Lo Russo), Claudio Bigagli (løjtnant Montini), Giuseppe Cederna (Farina), Claudio Bisio (Noventa) Gigio Alberti (Strazzabosco), Ugo Conti (Colasanti), Luigi Montini (præst), Vanna Barba (Vassilissa), m.fl. Dansk premiere 25/12-1992, udlejning: Egmont Film. Originallængde ca. 104 minutter, dansk kopi 92 min. (i den danske udgave er klippet ca. 10 min. ud af filmens indledning, egentlig af hensyn til det Nordamerikanske marked).

Statistik

Det er ikke mange italenske film der når de danske biografer, og det på trods af at antallet af italienske premierer i hjemlandet op gennem 80'erne har ligget på lidt over 100 film om året (bortset fra et dyk i 1985).

Antal italienske premierefilm (tallet i parentes er antal co-produktioner):
1985: 80 (7), 1986: 109 (16), 1987: 142 (11), 1988: 150 (16), 1989: 114 (11), 1990: 115 (17)

1985 var også året hvor antallet af amerikanske premierer i Italien mærkbart oversteg de italienske; i 1985 var der 157 amerikanske premierer, siden er det kun steget og i 1990 var der 257 af slagsen.

Samtidig er antallet af lærreder/sale blevet mindre og det samlede besøgstal er generelt faldet:
besøgstallet i 1980 var 241.891 mio. fordelt på 8.453 sale
besøgstallet i 1985 var 123.113 mio. fordelt på 4.885 sale
besøgstallet i 1990 var 90.065 mio. fordelt på 3.293 sale

Kilde:

Michel Gyory og Gabriele Glas, *Statistics of the Film Industry in Europe,* Bruxelles, European Centre for Research and Information in Film and Televison (CERICA), 1992.

Filmografi

Gabriele Salvatores, født i Napoli d. 20/7-1950

1983: *Sogno di una notte d'estate*
1987: *Kamikazen – Ultima notte a Milano*
1989: *Marrakesh Express*
1990: *Turné*
1991: *Mediterraneo*
1992: *Puerto Escondido*
igangværende filmprojekt: *Sud*

Amerikansk eksperimentalfilms stagnation – *set af Carl Nørrested*

I USA produceres der stadig 16 mm eksperimentalfilm. Tony Warcus fra London Filmmakers Cooperative var på Filmmuseet i begyndelsen af november 1992, for over tre aftener at præsentere et opdateret program, udvalgt af ham selv og M.M. Serra, bestående af nye amerikanske eksperimentalfilm, dækkende tiåret 1981-91: Det udvalg fordrer en historisk kommentar. Stagnationen var iøjnefaldende, fordi størstedelen af de udvalgte film var opstået som en direkte reaktion på videokunstens eksistens og det så kraftigt, at filmenes metafunktioner, motiveret i tydeligt mindreværd, fortrinsvis var mere påtrængende end selve filmværkernes egetværd.

Hvor videos materialitet er spidsfindig, såsom reaktion på magnetiske påvirkninger af katodestrålerne samt feedback (selvspejlingseffekten når kamera rettes mod monitor), er filmens langt mere mekanisk, tak til.

Det var påfaldende, at størstedelen af de viste eksperimentalfilm hørte til traditionen *materialfilm.* Det er en tradition, der især blev dyrket omkring 1968 inspireret af den vide udbredelse af super 8 mm og herhjemme særligt fremelsket i den såkaldte Eks-skole. Den har nydt stor udbredelse i Tyskland lige fra Birgit og Wilhelm Hein i 60'erne til Bonn-gruppen Schmelzdahin i 80'erne. Arbejder man med præeksisterende filmmateriale, bliver resultatet et fladebillede udbredt i tid med abstraherende, eventuelt strukturelle tendenser, udfra hvilke måder man angriber strimmelen på – f.eks. via ridsning, fouragering, overklistring, emulsionssvampevæv fremelsket ved nedgravning i jorden m.m.

De viste film arbejdede ekstremt med tekstur, stemninger og materialet og havde kun i få tilfælde strukturelle tendenser. De havde næsten alle en meget komplet og gennemarbejdet perfektionistisk lydside og osse dette aspekt er udledt at kunstvideoen!

Eksperimentalfilmen er nærmest opstået i opposition til lydfilmen og har ofte ligefrem modarbejdet den perfekte lyd, når den endelig forefandtes, for specifikt at arbejde med billedfladeforløb i tid samt teksturmodsætninger. Lyd har hidtil været sekundær, men nu er den ligefrem styrende og forankrende. Lige netop her, har der hidtil ligget en klar afstand mellem eksperimentalfilm og kunstvideo. Videokunstnere er udgået fra relæstyringer mellem billede og lyd og en forholdsvis simpel tilgang til det virtuelle rum (især ved keying og bluescreen), som på film består i en kostbar og svær laboratorieproces. Der er naturligvis langt større muligheder for billedstyring af lyd og lysstyring af billede i det efterhånden digitaliserede videomedie. Eksperimentalfilmene har ofte modarbejdet det 'billedskønne' og nærmest søgt at konfirmere dette i den uperfekte lyd (t.ex. Andy Warhol).

Jeg vil kommentere nogle af de udvalgte films anskueliggørelse af filmmaterialiteten.

En film hed ligefrem *Her Flagrant Emulsion* (Lewis Klahr, 1987, 10 min.). Filmens objekt er løsrevne strimler fra film med en kult lowbudget 60'er-stjerne Mimsy Farmer (jvf. *Spencer's Mountain, Hot Roads to Hell, The Devil's Angels* m.fl.). Klahr har for at gøre opmærksom på *filmmaterialet* via trickbord flyttet de oprindelige strimlers billedrude, forskubbet så tilpas meget i forhold til den viste, at originalen ses lettere sløret med perforationshuller, kantnumre og billedadskillelsesrammer og netop så præcist indenfor 'vores billedrude', at bevægelsesillusionen bibeholdes, undertiden ér frosne billeder. Således bliver vort indsyn et neutralt fixpunkt med vilkårligt vandrende filmstrimler med egenbevægelse indenfor originalens billedvindue gående op, ned eller sidevers, mens den oprindelige tonestrimmel er tillige undertiden ridset op lodret, vandret, vertikalt, fourageret og sågar optræder keying via videoteknik ført tilbage til filmstrimlen. Et ganske tydeligt påvirkningstegn fra videokunst er en yderst bevidst spillen på uvisheden om lyd styrer billede eller billede styrer lyd. Som et dansk arketypisk videoeksempel på uvished om lyd- eller synsstyring kan fremhæves den meget præmierede *A Loud Sweet Song* af Ane Mette Ruge fra 1991.

Homemovies hører bestemt til undergrunden og undertiden udsendes de i stumme kortversioner, der viser intime billeder af det private liv fra hyggebollen til børn der sjasker i strålen fra brandhanen i modlys. Det er privatlivets urbilleder, stillet offentligt til skue i en hellig sags tjeneste. Det er 8 mm blæst op til 16 mm, der giver kornet tekstur og dermed udgør en marginalzone af materialfilmen. *Is as Is* af Saul Levine (1991, 3 min., stum.) var denne series eksempel.

Tillige kan løbe fra eller imod gengiverens tonehoved – og det naturligvis helt uafhængigt af strimlens vandringer over 'vores billede'. Filmen er således ikke *scratch,* der altid citerer sekvenser i reelt forløb, kombineret til vilkårlige, voldsomme, nyskabte, postmodernistiske attraktionsmontager. Konceptet her forudsætter en mekanisk orienteret bevidsthed, men man skal sandelig kende filmteknikken for at påskønne det, endsige 'forstå det'. Se det kalder jeg indspist filmsalat.

En film som *Winterwheat* (Mark Street, 1989, 10 min.) er netop ikke scratch, der dog tangerer konceptet, men en emulsionsbearbejdet 'fundet' original (en tilfældig undervisningsfilm) med tematisk genkommende sekvenser (bl.a. et Amerikakort markeret med teksten 'Winterwheat' over Florida), der giver filmen strukturelle anslag. Her benyttes dels samme material-tilgang til mediet som hos Klahr. Emulsionen

En moder bader et barn. Jo, jeg kan da godt se, at der er et særligt lys, en særlig forenkling – en symbiose mellem mor og barn og farmand har ganske givet i et helligt indgivelsens øjeblik fornemmet arketypernes pilgrimsfærd. Oh, hellige enfold. Jeg har da selv enkelte lignende homemovie-øjeblikke, som jeg udelukkende ville anvende i det forfængelige håb om at score en ny kæreste, så hun osse kan indse, at jeg (ganske vist for en kort bemærkning – og det skal hun helst ikke vide) osse var en smaddergo far engang. Intimfilm om mænds masturbation forefandtes som faste ingredienser omkring denne gruppe i 60ernes eksperimentalfilm. De er heldigvis helt forsvundet, grundet vor almindelige flegmatiske tolerance. Der skal meget til for at spærre øjnene op over pornografi idag. I gruppen 'Body Politics' var der ret kraftige sager, som direkte satte Kosmoramas uskyldsrene, udsendte magister på glatis.

vedet af enkelte mænd i billedfladen og de klaskes serielt ind på tematiske totalbilleder, hvor man har givet dem plads, ved simpelthen at hulle filmen igennem med maskinen og klistre brikkerne med hovederne ind i de ledige huller. Lim har man så hældt direkte på strimlen og holdt brikkerne på plads mellem mikroskopobjektglas og derpå kopieret, således at der opstår vilkårlige bobler over hele billedruden med tydelige mindelser om sperm. Filmmaterialet opnår her et effektivt bud på rå, direkte æstetik udledt af mediet selv. Det kan video kun antyde illusionen af: Et spørgsmål om 'sein oder schein'. Det er netop osse hvad der er ved at ske. Video illuderer nemlig ofte filmtekstur. Flere gadgets i videoediteringsanlæg har ligefrem karakter af filmmateriel illusion – periodisk markerede klip, ridser, støvpartikler o.s.v. Det er en æstetik f.eks. Torben Skjødt Jensen har inddraget i næsten alle sine videoer.

ikke mediespecifikke diskussioner.

Udover de omtalte materialfilm vil jeg til slut fremdrage seancens eneste animationseksempel, der var skabt af den svensk-amerikanske veteran Gunvor Nelson. Hun har altid demonstreret en eksplicit kvindelig erotisk ladet natursanselighed. *Light Years* (1987, 27 min.) skildrer en rejse til Sverige i stedse vekslende årstider, dels med bil og især tog til faste opstillinger fra familiegården. Genkommende indfanges i fart et stort bål, hvor flammelyden pludselig med Lynch'sk effekt piskes op. Hun dvæler ved rådnende æbler i naturen, behandler pludselig et æble som *nature morte* ved at føre det over i trickbord og bearbejde det gennemskåret med penselpåmalinger i sort. Hun fryser rejseindtrykkene, behandler dem ligeledes i trickbordet som frosne sætstykker, klipper gårde og træer ud af landskabet, arrangerer om og påmaler følsomt opstillingen. Filmen er en smuk, men har for ud-

To originale film i et udbud på 20 er trods alt et for magert resultat, men de var det værd og der røg kun seks timer af livet.

Sodom af Luther Price (1989, 25 min.) er stykket sammen af homoseksuelle pornofilm. De tillægges kultisk karakter ved indskudte billeder af mænd med besværgende oprakte hænder, samt fakkelspalieer og en kontrastfuld underscoret messe. Billederne viser sadomasochistisk bunkepul i en fabrikshal. Der røvpules kontant uophørligt, men filmen er især tematisk fascineret af en gigantisk gullig fallos på en hovedløs muskuløs hamrende urkraft. Der gås hårdt til værks, kan man konstatere ved et alt andet end diskret tematisk partialbilled af et læderet blodfyldt røvhul. Den rå æstetik ligger ikke kun i optagelserne, men i emblemata og her er tillige gået radikalt til værks. Splejsningerne er skarpt markerede ved et synligt rids oppe i selve billedfladen. Billederne er sandsynligvis flækket i en skrå vinkel, så snittet ikke ligger vinkelret på billedfladen og eventuelt ligefrem retoucheret. En gammeldags billethullemaskine er brugt til at kappe ho-

Han startede med at imitere widescreenafmaskningen i *First annual Anti Anti Fashion Performance* (1984) og i sin seneste balletvideo *Morel's Invention* (1992) har han foruden widescreeneffekten, klipmarkeringer, ridser og periodisk grovkornet tekstur. Når TV-3 sender Matinéspots sker det med imiterede filmhuller og ridser, fordi programfladen er baseret på ældre film. Endelig er det et helt almindeligt virkemiddel i en stor del af MTV's musikvideoer og – dog i langt mindre grad – i networkenes almindelige reklameblokke. Omvendt signalerer biografens reklamefilm direkte ungdomssignaler, når Heinz-reklamen udspillet i burgerkulturen fremtræder med demonstrativ 'blurred' videotekstur mellem de traditionelt knivskarpe reklamebilleder. Det er interessant, at vi er kommet så vidt, at tekstur går bevidst ind i dagligdagsæstetikken. Det vidner trods alt om en ny sensibilitet. Den eksisterer som et faktum, men den vækker

førlig vekslen mellem roadmoviekonventioner og animationsteknikker, der sættes i interessante indbyrdes relationer og spændinger.

Serien omfattede:
Artificial Paradise / Chick Strand, 1986
St. Teresa / Gary Adlestein, 1983
Her Flagrant Emulsion / Lewis Klahr, 1987
Introduction to the Secret Society / Fred Worden, 1991
Winterwheat / Mark Street, 1989
Is as Is / Saul Levine, 1991
Light Years / Gunvor Nelson, 1987
Turner / M. M. Serra, 1988
Prefaces / Abigail Child, 1981
Razorhead / Tom Chomont, 1984
Two Marches / Jim Hubbard, 1991
Futility / Greta Snider, 1989
Sodom / Luther Price, 1989
The Deadman / Peggy Ahwesh & Keith Sanborn, 1989
Home Avenue / Jennifer Montgomery, 1989
Cycle / Zeinabu Davis, 1988
DHPG Mon Amour / Carl George, 1989
Department of the Interior / Nina Fonoroff, 1986
The Sleepers / Mark Lapore, 1989
Displaced Person / Dan Eisenberg, 1981

FORVANDLINGS-DRAMA

The Crying Game

UK 1992. I & M: Neil Jordan. F: Ian Wilson. Mu: Anne Dudley samt div. pophits. Kl: Kant Pan. Medv: Forest Whitaker, Miranda Richardson, Stephen Rea, Jaye Davidson, Jim Broadbent. 112 min.

Neil Jordans nye film *The Crying Game* lægger i sin credit-sekvens smukt ud med Percy Sledges 60'er hit *When a man loves a woman* som akkompagnement til filmens åbningsbillede: en langsom panorering på tværs af en flod med en bro hen over og et forlystelsesetablissement med et pariserhjul i baggrunden. Den følgende scene udspiller sig da også her i forlystelsesparken, men skindet bedrager jo som bekendt. Afkoder vi anslaget lidt nærmere, finder vi her Jordans tema – også selvom vi ikke lige får øje på det i første omgang. Broen er så tæt på billedrammen, at vi på det nærmeste overser den i bar forventning om, hvad de forestående forlystelser mon indebærer. Broen, som broer nu har det med, symboliserer overgangen fra eet til noget andet, udvikling og forandring, og mens vi krydser floden roterer livshjulet; ligesom Brighton- forlystelserne i Jordans *Mona Lisa* byder på ubehagelige overraskelser, er der også her uhyggelige oplevelser i vente.

Jody er en engelsk soldat – udstationeret i det skizofrene Nordirland, og som han senere siger: 'I get sent to the one place, where they call you nigger to your face... It's no good telling them I come from Tottenham.' Hermed opsummeres et andet af filmens temaer, nemlig at identitet, som den opfattes af andre, ofte er misforstået eller forkert. Tingene er nemlig ikke altid, hvad de synes at være. Dette må Jody sande, da han i forlystelsesparken falder i kløerne på fristerinden Jude. Istedet for at få et hurtigt knald tages Jody til fange af IRA og installeres som gidsel i et drivhus, hvor han bevogtes af Fergus, som er filmens egentlige hovedperson. Men tingene går ikke som planlagt for IRA, og efter tre dage får Fergus besked på at dræbe Jody. I skoven flygter Jody – eller Fergus lader ham fylgte – men ironisk nok løber han lige ud foran en britisk tank og dræbt på stedet.

Frøen og skorpionen

I løbet af de tre dage er der opstået stor gensidig sympati mellem fangen og hans vogter, og det er i Jodys selskab, at Fergus begynder at tvivle på, hvad han egentlig har at gøre i IRA. Som Jody siger: 'It is not in your nature.' Dette illustrerer han også ved fablen om skorpionen, der prøver at krydse en *flod*. Under højtideligt løfte om ikke at stikke beder skorpionen en frø om lov til at ride på dens ryg for således at komme tørskoet over vandet. Den samtykker, men midt ude på floden stikker skorpionen alligevel den forbløffede frø, der som undskyldning må høre, at skorpionen ikke kan lade være med at stikke, thi det ligger i dens natur. Filmen slutter med den samme fabel, men denne gang er det Fergus, som er i fangenskab og fortæller den videre. Således kommer fablen til at danne ramme om filmens historie, og mellem de to fortællinger hvirvles Fergus ind i en række halsbrækkende begivenheder, igennem hvilke han gradvist finder sin egen identitet eller 'sande natur'.

Farligt spil

Fergus bliver nødt til at flygte til London, og her iklæder han sig kort hår og nyt navn. Som han lovede Jody, opsøger han dennes kæreste Dil – en sort damefrisør og deltids sangerinde, som ligner *Mona Lisas* Cathy Tyson på en prik. I Metrobarens sublime undergrundsmiljø indleder de to gradvist et forhold til hinanden, men under falske forudsætninger. Dil ved intet om Fergus eller hans baggrund og vice versa. Og alt imens forholdet udvikler sig hjemsøger Jodys spøgelse Fergus' drømme. Når Fergus kommer ud for noget i forholdet til Dil, som han ikke kan begribe, eller når han har dårlig samvittighed over at have overtaget Jodys kæreste, dukker Jody op som en 'hævnens engel' i sit hvide cricket-udstyr og kaster bolden/kuglen lige imod Fergus. Den byggeplads, som Fergus arbejder på, ligger også overfor en cricketbane. Filmen refererer konstant til dette civiliserede ærke-engelske spil, men som bekendt er cricket jo kun civiliseret på overfladen. Når en cricket bold/kugle kastes, ryger den gennem luften med op til 92 km i timen og er altså særdeles farlig, skulle man få den i nødden. Jody vidste godt, hvad

han gjorde, da han bad Fergus tage sig af kæresten, og det er mødet med Dil, som for alvor sætter gang i Fergus' udvikling. Cricket bliver således en metafor for det, der på overfladen ser tilforladeligt ud, men i virkeligheden er utrolig farligt. Men livet er farligt, og det er forandringer og forvandlinger også.

Fergus finder til sin umådelige overraskelse ud af, at Dil ikke er, hvad hun hidtil har signaleret; og i resten af filmen forsøger han at forlige sig med dette faktum, hvilket ikke er nemt. Det lykkes også for IRA at opspore Fergus igen. Med trusler om repressalier mod Dil bliver han tvunget til at tage stilling. Fergus forklæder Dil som mand i Jodys cricket-udstyr og klipper hendes hår. Dette er blot et enkelt eksempel på en lang række af forklædninger og frisureskift i filmen. Med sin ny frisure ligner fristerinden, Jude, for alvor det, vi fra starten mistænkte hende for, nemlig en følelseskold, militant terrorist. Dil kan ikke genkende sig selv med kort hår, og en markant udvikling af hendes karakter følger faktisk også med, idet hun påtager sig en langt mere handlekraftig rolle i spillet. Og mens Fergus' hår gradvist bliver kortere, kommer han stadig tættere på sin 'sande natur'. Som Samson mister han sin 'negative' maskuline kraft og finder ind til en mere positiv. Kærligheden til Dil bliver den 'sag', han er mand for at tage på sig fremover – også selvom den bogstavelig talt koster ham hans frihed. Slutbilledet viser de to i fængslets besøgslokale.

Med The Crying Game spinder Jordan elegant videre på temaer, som genkendes fra hans øvrige film. Blot mangler vi her i Danmark en retrospektiv præsentation af denne spændende auteurs delvist oversete produktioner – *Angel, The Miracle, The Company of Wolves...*

Charlotte Jacobsen

Øverst side 54: Dil og Fergus i The Crying Game. Herover: Fergus opsøges af en IRA soldat (Miranda Richardson).

En actionscene fra Den russiske sangerinde.

INGENMANDSLAND

Den russiske sangerinde

Danmark/Rusland 1993. Instr: Morten Arnfred. Manus: William Aldridge, Leif Davidsen og Morten Arnfred. F: Alexander Gruszynski. K: Lizzi Weischenfeldt. Mu: Ole Arnfred.
Medv: Ole Lemmeke, Elena Butenko, Vsevolod Larionov, Igor Volkov, Igor Yasulovich, Jesper Christensen, Erik Mørk.
118 min. Prem: 15.1. 1993. Distr: Pathé-Nordisk.

*E*t lovende spændingsdrama, en god intrige: Ole Lemmeke & Co. er i *Den russiske sangerinde* oppe mod en gruppe militærledere, som i al hemmelighed vil overtage magten i det unge og skrøbelige russiske demokrati, oven på kommunismens fald. Men på et afgørende punkt er filmen totalt mislykket: den mangler nemlig både spænding og action. Plakaten prøver at kompensere for dette med betegnelsen 'kærligheds-thriller' – et forsøg på at styre tilskuerens fortolkningsarbejde, der dog ikke finder genklang i filmen selv.

Handlingen bygger på Leif Davidsens krimi fra 1988. En sekretær ved Danmarks ambassade i Moskva har begået selvmord. Men Jack Andersen, dansk diplomat ved ambassaden, graver i sagen, som viser sig langt mere sprængfarlig end den officielle version vil lade det. Han får hjælp af en ældre politikommisær (Gavrilin), og en livsglad digter, der har overlevet kommunismen. Desuden møder Jack kærligheden i skikkelse af Lile, som lever af at fremføre vestlige schlagere på Moskvas caféer og restauranter.

Til at begynde med er filmen klassisk velfortalt, og den opbygger sikre forventninger om, at nu skal der snart til at ske noget. Det gør der på en måde også, men desværre ikke det man forventer: Jack, hvis bestilling ved diplomatiet er uklar, bliver udvist – i sit forhold til Lili, der er eks-prostitueret, overtræder han nemlig diplomatiets regler. Og dernæst tror han fejlagtigt at Lili, som en systems femme fatale, står bag dette stop for hans mordundersøgelser. Men uden falske spor omkring Lilis troværdighed eller forklaringer om diplomatiets love, så bliver disse centralt placerede hændelser blot til konklusioner på uventede forhold, uden nogen spændingsmæssig værdi i klassisk dramaturgisk forstand.

Morten Arnfred har god sans for detaljer og skuespil, og synes at ramme en ægte russisk tone, selv om det muligvis er alle klichéerne der opregnes – fx. træhytten i skoven, hvor Jacks digterven sætter generationerne frokoststævne med obligatorisk vodka og vemodige hjemlandssange. Det er imidlertid vand ved siden af den simple symbolik vi møder i sekvensen fra *Copenhagen*, som en tekst forkynder det. Og i en dansk anmelders øjne ligner Tivoligarden, ballongyngerne og smørrebrød i Grøften mere turistpropaganda end spændingsdrama – hvor banalt skal det være, når dansk film satser internationalt?

Til gengæld kommer det internationale publikum så til at kigge langt efter spænding og action. Der er en katastrofal mangel på selv elementært opbyggede suspence-scener. Sekvensen med Gavrilin, der foretager opklaringsarbejde på egen hånd, udtrykker dette forhold: dialog afslutter sekvensen, hvor den istedet burde være dramatiseret. Generelt gør historien og stilen hele tiden kur til spændingsdramaet, men uden forløsning af nogen art, i og med at Arnfred tilsidesætter genrens regler og publikums forventninger. Samtidig er kærlighedshistorien næppe selvindlysende nok til alene at bære historien i land – Elena Butenko, som Lili, ejer nok megen lokkende østcharme, men nogen Michelle Pfeiffer er hun ikke.

Det afsluttende klimaks løber også af sporet, selv om alle elementerne er på plads: Jack og Lili skal blot over grænsen mellem Rusland og Finland, så er de i sikkerhed, mens kupmagerne står klar til at give de elskende en varm afskedssalut. Filmens eneste scene med antydning af action er imidlertid fortalt helt uden sans for logik, timing og retningskontrol, så den store finale fuser ud, på grænsen til ingenmandsland.

Ole Steen Nilsson

Her er alt hvad du skal bruge til en god aften foran TV

Med TV GUIDEN ved hånden er du sikker på at få en god aften foran TV. I TV GUIDEN finder du lynhurtigt det program du helst vil se. TV GUIDEN har Danmarks største og mest overskuelige TV program. Med programoversigter for alle de kanaler der findes på dit TV. Og en stor sektion med 8 uundværlige guider til alle de populære udsendelser. Køb TV GUIDEN hver torsdag for kun 12,- kr. og få flere gode aftener foran TV. God fornøjelse.

TV GUIDEN. Den hurtigste vej til de bedste programmer!