DET DANSKE FILMMUSEUM
Biblioteket

KOSMORAMA

204 * 39. ÅRGANG * SOMMER 1993 * KR. 45

HAL HARTLEY * QUENTIN TARANTINO
EBBE PREISLER * FELLINI
DREYER * RIDLEY SCOTT

1.

2.

3: Fra en optagelse foran det 'falske' palads i Ciminna.

4.

5.

Locationjagten fortsætter – Ole Steen Nilsson har taget tråden op fra forrige nummer, han fortæller her om sit besøg i Donnafugata, Sicilien:

Billede 1 er en scene fra Luchino Viscontis *Leoparden* (1962). Concetta (Lucilla Morlacchi) og Cavriaghi (Mario Girotti) befinder sig uden for fyrsten af Salinas landsted i Donnafugata.

I virkelighedens verden, billede 2, er der imidlertid ikke noget palads og byen hedder ikke Donnafugata, men Ciminna. Hvad er forklaringen?

Scenografen Mario Garbuglia beretter at ingen af de villaer, slotte og paladser der tilhørte familien Tomasi di Lampedusa kunne bruges til filmen, da de var for forfaldne og ringe vedligeholdte. Derfor valgte man at filme i Ciminna, som ligger få kilometer uden for Palermo. Der fandt man en passende kirke, det manglende palads blev bygget som en facade uden på de almindelige beboelsesejendomme, og asfalten på pladsen blev erstattet med brosten og skærver; illusionen var perfekt.[1]

På Sicilien findes faktisk en landsby der hedder Donnafugata med et lille slot, men den har intet andet tilfælles med hverken roman eller film end navnet. Inspirationskilden til Donnafugata var for Giuseppe Tomasi di Lampedusa utvivlsomt hans eget 100-værelsers landsted i Santa Margherita di Belice. Familiepaladset blev opført i 1600-tallet, og den adelige forfatter beskriver det som en slags Pompei »hvor alt på forunderlig vis var blevet bevaret intakt; noget som altid er sjældent, men næsten enestående på Sicilien, som på grund af fattigdom og ligegyldighed er det mest destruktive land der er til.«[2]

Hvor forfaldent paladset var i 1962, fem år efter Lampedusas død, ved jeg ikke, men i 1968 blev hele Bélice-dalen på det syd-vestlige Sicilien lagt øde af et jordskælv – billede 4 og 5 viser hvordan paladset i Santa Margherita så ud i foråret 1989. På det tidspunkt var der stadig en del indbyggere i byen hvis eneste bolig var en midlertidig barak rejst efter jordskælvet 20 år tidligere.

Måske er det bedst at filmens steder og rum forbliver fiktive og urørlige. Ihvertfald findes Lampedusas Donnafugata ikke længere og Viscontis Donnafugata var blot en smuk illusion.

(1) Jf. Suso Cecchi d'Amico (red.), *Il film »Il Gattopardo« e la regia di Luchino Visconti*, Cappelli editore, 1963.

(2) G. Tomasi di Lampedusa, »Min tidligste barndoms steder«, i *Sirenen og andre noveller*, Gyldendal, 1963, p. 128.

I N D H O L D

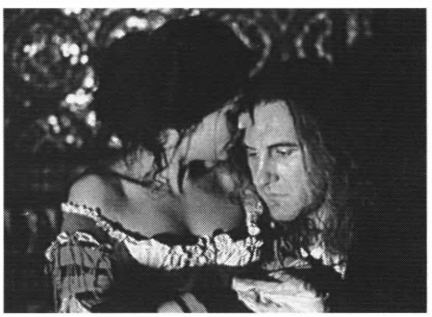
Nye toner fra USA. De unge, amerikanske filminstruktører kan og vil mere end at underholde. Dan Nissen og Maren Pust skriver om to usædvanlige film:

DET DANSKE FILMMUSEUM
Biblioteket

Trust
– En skæv og varm hverdagskomedie **side 4**

Håndlangerne
– Kulørt og dybsindig **side 6**

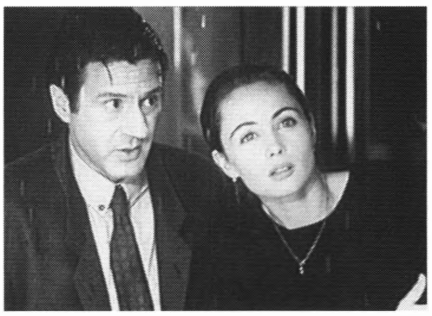
Staten og filmproducenterne
– TV og barske forhold. Carl Nørrested har interviewet Ebbe Preisler **side 10**



Fellini:
Mit første billede af Rom.
Niels-Aage Nielsen om Roma **side 16**

Inspirationen fra middelalderens miniaturer.
Britta Martensen-Larsen skriver om Carl Th. Dreyers Jeanne d'Arc **side 26**

Filmdigteren og de rejsende
Erik Svendsen om Ridley Scotts filmunivers **side 32**



Klip:
Afrikansk filmfestival
– Boganmeldelse **side 40**

Værd at se:
Et hjerte af sten **side 41**

Tjek **side 42**

Forsiden: *Anne Parillaud i John Landis' Blod på tanden.* Bagsiden: *Robin Williams i Barry Levinsons Toys.*
Indholdsfortegnelsen (fra oven): *Adrienne Shelly og Martin Donovan i Hal Hartleys Trust. Angela Molina og Gerard Depardieu i Ridley Scotts 1492: Erobring af Paradis. Daniel Auteuil og Emmanuelle Beart i Claude Sautets Et hjerte af sten.*

KOSMORAMA
204 * Sommer 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.

En skæv og varm hverdagskomedie

Hal Hartley er et nyt navn i Danmark, en uafhængig amerikansk instruktør med blik for at gøre hverdagens små almindelige dramaer absurde. Og dermed tydelige.

af Dan Nissen

Åbningen er en lille perle af koncentreret energi. I én lang indstilling focuseres i nærbillede på den unge Maria, der er ved at lægge øjenskygge. I baggrunden anes hendes mor og nærmest kun på lydsiden høres faderen. Et familiedrama i ét fast nærbillede, hvor hun skældes ud for at have droppet skolen og blot som forsvar hævder, at den er ligegyldig, hun skal alligevel giftes med Athony, der først skal på college – men først og fremmest for at spille football – og bagefter ind i sin fars firma. Han vil da ikke gifte sig med dig, hans familie er rig, lyder det fra forældrene. Men det bliver han nød til, siger Maria, for hun er gravid. Stor opstandelse, hun smides ud hjemmefra: luder. Og mens hun forlader huset falder faderen om at et hjerteslag. Død.

In media res, om noget. Og et tilspidset drama der normalt er klimaks, ikke optakt. Men her blæses højt og flot ikke bare på dramaturgisk struktur, men også på alle gyldne konventioner om *establishing shot,* der skal redegøre for rum og geografi, personernes indbyrdes relationer osv. Det begynder lige på og hårdt, men med en egen underdrejet humor. Man er straks tændt. Her er noget anderledes, noget der adskiller sig. Hvornår har man sidst fået etableret en udgangssituation så økonomisk og koncentreret og samtidig så *off beat*?

Det alternative syn

Instruktøren hedder Hal Hartley og *Trust*, der er hans første film i danske biografer, er den anden af indtil videre tre spillefilm hvoraf den tredie, *Simple Men*, var med i den officielle konkurrence i Cannes sidste år.

Den 34-årige Hal Hartley er kommet til filmen via Massachusetts College of Art, hvor han studere maleri og begyndte at rode med super-8 film. Han blev optaget på SUNY Purchase Film School, hvor han kom i klasse med den Michael Spiller, der har fotograferet *Trust* og i øvrigt med én undtagelse Hartleys andre korte og lange film. Og med tre film bag sig, er der gode muligheder for at Hartley kan fortsætte i en branche, der normalt ikke er bange for debutanter, men som straks har langt sværere ved at lade dem komme til fadet anden gang, hvis ikke første var en overdådig succes.

Sådan er det i hvert fald i den store tunge del af industrien, men Hartley hører til *the independents*, de uafhængige instruktører der arbejder ved siden af det store system, med små film, små budgetter, men mere kreativ kontrol og mindre risiko. De er uafhængige af krav om historie, konception, production value, stjernenavne som trækplastre osv. altsammen ting der *kan* gøre en film bedre, men som oftest bare gør det muligt at placere den i en bås og dermed gøre den salgbar. Der er i storproduktionssammenhænge, hvor store penge er på spil, en motor der trækker en film i retning af det genkendelige, tilpasser den konventioner, narrative modeller og indholdsmæssige elementer man ved tidligere har solgt. Hvor mange film har vi ikke i de sidste par år haft der har handlet om begær, det være sig iskoldt, farligt, vildt eller... Bare på titlerne er det svært at skelne filmene fra hinanden.

Hverdagens catch 22

Men *Trust* er umiskendelig, er distinkt sin egen med sin nærbilledæstetik, sin miljørealisme, der dog lige har den lille drejning ad absurdum, og med dialogen der lader disse hverdagsamerikanere tale i en blanding af litterært fremført monolog og klichéer, der igen netop er drejet så klichéen bliver synlig. Det er drejningerne der underfundigt pointerer det ganske normale i den galskab der skildres, eller det gale i den normalitet personerne søger imod.

Den galskab vi får præsenteret er en dramatisk destilleret sammenstikning af almindelige familiære undertrykkelsesrelationer, der igen samtidig er den normalitet hovedpersonerne søger ind imod, båret af halvt ubevidste ambitioner om at forme sig indenfor en normalamerikansk familiestandard – der blot kræver så mange hæle og tæer skåret til, at det viser sig umuligt. Enten må man acceptere at gå på kompromis med sin moral for at få arbejde, som er nødvendigt for at etablere og opretholde en familie, eller også må man leve som outsider, i den undertrykkelsesrelation til forældre som var det man ville væk fra. Ganske intrikat, ganske svært at hamle op med. Et uløseligt dilemma.

Der to det gælder er Maria og Matthew, hun netop smidt ud af en familie der ikke kunne acceptere hendes beslutninger, han netop droppet ud fra et job hvor man ikke accepterede hans kvalitetskrav. Og Anthony, som Maria havde sat sin lid til, er kun interesseret i sin football-karriere og drømmer ikke om at påtage sig ansvaret som far. Begge altså, i løbet af de første fire scener, der afvikles kontrasterende som tematiske omvendinger og spejlinger, på en måde sat fri da de møder hinanden, dramaturgisk skal møde hinanden. Det udvikler sig til en sær kærlig relation mellem de to gange 'M' – Matthew og Maria. Han slæber hende med hjem til sin tyranniske far, hun slæber ham med hjem til sin nu alenemor, der holder Maria som en slags husslave, der derigennem skal sone sin brøde, sit faderdrab. Omvendt forlader Matthew sin far, der har tyranniseret ham, der ellers ude i byen går for at være en utilregnelig småpsykopatisk terrorist, men som altså hjemme er helt i lommen på den dominerende fader.

Som sagt er det altså familien og dens psykiske og normbestemte undertrykkelsesmekanismer, der er i centrum, ikke som psykologiske gravninger og dramatiske, fremadskridende udforskninger, men som (s)tilstand, som relationer, der former sig som en varmt ironisk og humoristisk variation over store melodramatemaer. Med sin coole og lidt skæve koncentration, med sine ironiske og dog solidariske holdning, er Hartley ikke uden inspiration fra en Jim Jarmusch og hans minimalisme og stærke strukturering, der her understreger spilkarakteren i det magtrelationernes hverdagsdrama der udfoldes og som de initialidentiske Maria og Matthew vil fri af. Samtidig med at de vil genetablere den familie der i hvert fald i filmens univers viser sig at være basen for dramaet. Måske fordi man som Matthew må finde et job hvis man vil etablere familie og påtage sig faderansvar. Og det betyder at gå på kompromis med sin moral og f.eks. reparere fjernsyn, selvom man som Matthew mener at TV er opium for folket, ikke fortjener at blive repareret, nær-

Side 4: Adrienne Shelly og Martin Donovan som Maria og Matthew.
Herover: Matthew på job.

mere bør destrueres. Det kræver ofre at acceptere normaliteten, at blive en del af den. Og resultatet kan blive en helt almindelig galskab. Alligevel har man tiltro til at deres projekt vil lykkes, at de vil forblive tro mod deres outsiderpositioner og vil kunne gøre dem frugtbare. Måske fordi de har titlens ganske prunkløse tillid til hinanden. Maria demonstrerer den da hun lader sig falde i tryg overbevisning om at Matthew vil gribe hende. De familieværdier som George Bush tabte valget på at promovere, kan man derimod ikke have megen tillid til efter denne skarpe og varme komedies afklædning af myterne.

Trust. USA 1990. I & M: Hal Hartley. F: Michael Spiller. Kl: Nick Gomez. Med Adrienne Shelly (Maria), Martin Donovan (Matthew), Merritt Nelson (moderen), John MacKay (Matthews far). 108 min. Premiere 7. maj i Vester Vov Vov.

Kulørt og dybsindig

Personerne i Quentin Tarantinos debutfilm har farver som navne. Som en forvandlingskugle lader filmen os se den ene farve efter den anden, men den lader os ikke tilbage med en sukkersød eftersmag.

af Maren Pust

Det ser lovende ud for amerikansk film; den unge generation kommer bragende ind på banen med nye ideer, nyt filmsyn og masser af håndelag. Her i Danmark har vi for nylig kunnet stifte bekendtskab med den 34-årige Hal Hartleys anden spillefilm *Trust,* som Dan Nissen skriver om andetsteds i dette nummer. Og den 29-årige Quentin Tarantinos debutfilm *Håndlangerne* (Reservoir Dogs) er også Danmarksaktuel for tiden.

Et mislykket kup

Håndlangerne er egentlig uendelig enkel – både i plot og dramaturgi – alligevel formår den at tematisere indtil flere tilsyneladende uafhængige problemer.

Den handler om en gruppe forbrydere, der udfører et nøje planlagt diamantkup. Kuppet går af en eller anden grund i fisk – både nogle af forbryderne og nogle vidner bliver skudt, politiet dukker op før beregnet; i det hele taget ender den timede og tilrettelagte aktion i det rene kaos. Og nogle af deltagerne begynder så småt at spekulere på, om der skulle være blevet lukket en muldvarp ind i folden. I en gammel, forladt lagerbygning, der fungerer som skurkenes tilflugtssted, begynder en veritabel nervekrig at tage form, idet de overlevende – en enkelt hårdt såret – vender tilbage for at vente på chefen, der ikke selv har

været med i marken. I flashbacks præsenteres hen ad vejen nogle af deltagerne i en slags perspektiverende/uddybende beretninger om deres engagement i rollespillet. Politiet *har* selvfølgelig infiltreret gruppen med en 'under cover' detektiv, omend det næppe ændrer situationen synderligt.

Quentin Tarantino har selv skrevet manuskript til *Håndlangerne*, der oprindeligt var planlagt som 16mm sort/hvid projekt. Da Tarantinos partner, Lawrence Bender, formidlede en kopi af manuskriptet til Harvey Keitel, blev denne imidlertid så begejstret for det, at han dels gik med til at spille en af de store roller i filmen og dels trådte til som co-producer, således at det oprindelige budget på bare 60.000$ kunne udvides til 1.5 mill.$. Det færdige resultat vidner om, at Tarantino ikke har haft problemer med at håndtere budgetudvidelsen, han har valgt at arbejde intensivt med at viderebringe sine ideer og intentioner til holdet snarere end at forlange specifikke løsninger – han udtrykker sin holdning til arbejdsformen således: 'Jeg arbejdede inspireret af et citat af Patton: 'Hvis man fortæller folk, hvad de skal gøre, i modsætning til hvordan de skal gøre det, vil de overraske én med deres opfindsomhed'. Og det er præcis, hvad holdet bag filmen gjorde.'

TV-rammer

Tekst, billede, tid, rum, fiktion og virkelighed bryder formidabelt hinandens grænser i *Håndlangerne*. Det kan skyldes, at størrelserne i hele Tarantinos levetid har været mere eller mindre flydende dele af den kollektive bevidsthed. TV formidler alting med et her-og-nu præg, iscenesætter sin egen virkelighed med samme intensitet, som det formidler alle mulige andre virkeligheder. Og teksten som del af den individuelle virkelighed over for den medieskabte virkeligheds tekstbrug får dobbeltfunktion af bro og ramme i forhold til både tid og rum, hvilket igen slører distinktionen mellem fiktion og virkelighed.

Rummet spiller for så vidt den mest afgørende rolle i filmen, i og med at personerne kun bliver virkelige og får gennemslagskraft, når de befinder sig inden for rammerne af et fysisk rum – og det er i øvrigt fuldstændig ligegyldigt, om rummet så er fortalt, dvs. et stykke fiktion i fiktionen, eller det er et reelt rum på et nærmere specificeret tidsmæssigt trin i handlingen. Analogien til TV er nærliggende – ingenting er af betydning, før det er knæsat af hjemmets elektroniske vindue. Filmens få – men væsentlige – friluftsscener afslører personerne som fuldkommen illusoriske skikkelser, der virker sært malplacerede – på samme måde som hvis en række tegnefilmfigurer pludselig dukkede op i en af nyhedsudsendelsernes krigsreportager.

Det er karakteristisk, at der både tids- og billedmæssigt i filmen ikke skelnes mellem, hvorvidt det fortalte udgør en reel hændelse inden for fiktionsuniversets rammer eller ej: 'Under cover' betjenten, der skal infiltrere gangsterbanden, øver sig på en opdigtet historie, som skal give ham troværdighed i rollen; vi følger ham i 'prøverne', hvor han instrueres af en kollega, og vi ser ham fortælle historien, der vises som flashback med fuld billeddækning. Når han øver sig, opholder han sig for det meste udendørs, og historien formidles uden glød og forekommer blot at være en usandsynlig og pointeløs tekst – da han på et tidspunkt afprøver historien hjemme i sin egen lejlighed, tager den imidlertid langt mere form og bliver umærkeligt transformeret fra reciteret tekst til virkelighed. Det er således rummet, der skaber virkeligheden – ikke omvendt.

En paperback-film

Tarantinos arbejde med rummet som eksponent for virkeligheden er naturligt nok en del af det visuelle udtryk i værket. Rummet *betyder* fortællingen, og det *fortalte* får virkelighedsstatus, fordi det eksisterer i tid som billeder. Hos Tarantino er teksten dels et visuelt redskab, der danner rum og ramme imellem de parallelt eksisterende virkeligheder – dels en størrelse, der er *indeholdt* i det enkelte fortællingselement, beregnet til at danne forbindelsesled imellem disse. Når jeg siger, at teksten er et visuelt redskab, mener jeg det helt konkret: filmen har en romanagtig struktur, hvor emner/personer er ordnede i kapitler med hver deres overskrift, hvilken vises på lærredet med hvid skrift på sort baggrund – 'under cover' detektivens kapitel markeres med 'Mr. Orange' ... og så fremdeles. Den tekst, der er indeholdt i kapitlerne, og som danner forbindelsesled mellem dem, er verbalt udtrykt – men ikke mindre 'tekstlig' af den grund, idet den netop skiller sig ud fra den øvrige dialog og får karakter af parentetiske kommentarer til personer og handling. Fx bibringer man 'under cover' detektiven en lidt mystisk dimension ved at udspille en kort dialogscene mellem et par af hans kolleger, hvis opgave det åbenbart er at overvåge hans møder med gangsterne: den ene forklarer den anden, at det er den rene selvmordsmission, vor ven er ude i, og kollegerne undrer sig begge over, *hvorfor* han gør det. Der klippes tilbage til detektiven, der sammen med nogle af skurkene kører afsted i en bil; samtalen i bilen er overfladisk set enormt triviel, men den får en skæbnesvanger klang i lyset af forgående dialogstump, og man fornemmer instinktivt dybere lag i de ellers næsten indholdsløse konversationsfraser.

...og så det med volden

Håndlangerne har i hartkorn med film som fx *Mand bider hund* været på mange europæiske læber i løbet af det første halvår af 1993 – og det først og fremmest på grund af den voldsæstetik, som filmen gør brug af. I det hele taget har begrebet 'vold'

været et yndet debatemne i medierne gennem snart længere tid. Diskussionen ramler gang på gang følelsesladet og temmelig udokumenteret ind i film- og billedmedierne, der bliver beskyldt for at være selve ondets rod, idet 'splatter' og action til stadighed konfronterer publikum med ækle og – efter sigende – vellignende detaljer. Jeg tror, at man afmægtigt vælger at gøre filmvolden til syndebuk, fordi det er så såre enkelt at forlange den forbudt, og noget må der jo gøres, når nu det ikke hjælper at forbyde volden selv. Set fra et filmkunstnerisk synspunkt virker denne magelige og formynderiske løsningsmodel på et samfundsproblem nærmest farlig – for nu at bruge et udtryk, der passer ind i terminologien. Når indignerede røster slår så massivt og panikagtigt alarm over billedrepræsenteret vold, går det først og fremmest ud over den sunde fornuft – dernæst over filmenes formidlingsmuligheder.

Det er typisk, at en film som *Håndlangerne* primært bliver omtalt i forhold til sit voldsindhold – og ikke i forhold til sit budskab eller de kunstneriske kvaliteter. Udmålt i tid viser filmen faktisk mindre vold, end en episode af TV-serien *Miami Vice* normalt formår at diske op med; men det er naturligvis en anden *måde* hvorpå volden vises. Og hvor TV-seriers generelle udgangspunkt indeholder volden som en indiskutabel, retfærdig faktor i tilværelsen, da forholder spillefilm sig oftest enten problematiserende eller distanceret kommenterende til en bevidst *synliggjort* vold.

Det, som nogle så højlydt udråber til et problem i forhold til en film som *Håndlangerne,* er ikke, at volden problematiseres, men at den repræsenteres med påtrængende ægthed. Vi får ikke en glad Don Johnson, der hopper ubesværet rundt efter at have placeret et par kugler i solar plexus på en af birollerne, der kvitterer med at dejse graciøst ind i døden og ud af publikums bevidsthed. Vi får til gengæld masser af ydmygelse, lidelse, blod og hæslig død. Den engelske skuespiller, Tim Roth, der spiller rollen som 'under cover' detektiv, har i et interview følgende kommentar til volden i filmen: 'Når folk har set *Håndlangerne,* tror de, at de lige har set en virkelig voldelig film – men det har de ikke. Den indeholder rent faktisk kun tre voldsomme hændelser.' – Og Roth slutter med at sige: 'Men jeg er glad, hvis folk bliver opskræmte; det *er* et opskræmmende emne. Man må snart se at vænne sig til det, for det vil være til stede i meget lang tid endnu'.

Side 6: 'Hej ho, hej ho… jakkesæt nr. 2 fra venstre indeholder instruktøren, Quentin Tarantino, selv; de øvrige er Michael Madsen, Harvey Keitel, Tim Roth, Steve Buscemi, Eddie Bunker. De lidt lysere personer i baggrunden er Chris Penn og Lawrence Tierney. Side 7: Harvey Keitel (stående) og Steve Buscemi. Herover: Man diskuterer den tilfangetagne betjents skæbne.

Håndlangerne handler altså om vold… men den handler lige så meget om balancen mellem maskulint og feminint, og den handler om trangen til at se og acceptere det, der er på den anden side af de umiddelbare rammer. Filmens voldsomme scene handler således mere om psykoseksuel forvirring, end den handler om volden i sig selv; en af skurkene er blevet ladt tilbage i lagerbygningen sammen med den meget hårdt sårede detektiv – »hvem ingen i øvrigt fatter mistanke til – samt en uniformeret politimand. Skurken har taget den uniformerede til fange for at bruge ham til at tilfredsstille sin perverterede trang til at påføre smerte og angst. Under udførelsen af denne tortur er politimanden bundet til en stol, og hans mund er klistret til med isoleringstape, dvs han er totalt objekt-gjort – ude af stand til at bevæge sig eller tale/skrige eller i det hele taget reagere. Skurken selv kommer ind imellem de modbydelige overgreb, der udføres med knytnæver og en barberkniv, med kommentarer, der sammenligner situationen med et samleje. Han udspiller en grotesk karikatur af en kærlighedsscene – urscenen – hvor han selv påtager sig alle rollerne: Han er den forførende kvinde, der danser æggende foran sit publikum; han er manden, der gennemtrænger, og kniven er hans fallos; men fremfor alt er han også offer. En stor del af hans nydelse består i at identificere sig med den fikserede stakkel i stolen – 'var det lige så godt for dig, som det var for mig?' – spørger han. Og gennem identifikationen bliver ofrets angst også hans angst – men hans angst kan, i modsætning til ofrets, øjeblikkeligt transformeres til voldshandling rettet tilbage mod ofret. Da han til slut lægger an til at lade manden i stolen gå op i lys lue, er det for så vidt den totale sum af roller, angst og vold, der skal destrueres i 'den rensende ild', og dybest set er drømmen vel, at han selv som en fugl Føniks kan 'genopstå' af asken. Det fortælles om samme skurk, at han netop inden kuppet er sluppet ud af fængslet – han er altså *fysisk* fri – og logisk set må næste projekt gå ud på også at opnå en psykisk frihed. Hvor forkasteligt det end lyder, er hans handling om ikke rimelig så i hvert fald forståelig, når synsvinklen anlægges i forhold til hans personlige virkelighed.

…og kvinderne

Håndlangerne sætter som sagt rammer og roller i søgelyset – både filmsprogligt og tematisk. Der er bogstavelig talt ikke en eneste kvinde at skimte i hele filmen, men kvindeligheden er i høj grad til stede, den ligger som et af de elementer, der *kunne* være med til at give balance og horisont på tværs af de parallelle virkeligheder. Et behov for kompleksitet inden for rammerne og rollerne er hovedpointen med adskillige af filmens scener: Især udtrykker forbrydergruppens 'flinke fyr' – Mr. White, der spilles af Harvey Keitel – en stærk trang til at bryde med de snærende rammer, hans rolle fastbinder ham i. Tidligt i filmen lærer vi, at han nærer bekymring og med-

følelse for den unge, sårede Mr. Orange – der jo i virkeligheden er 'under cover' detektiv. Mr. White giver stik imod alle regler den blødende og forskræmte mand oplysninger om sit privatliv. Mr. Orange repræsenterer med alt blodet og hjælpeløsheden både kvinden, barnet og os tilskuere; Mr. White siger selv, at blodet/skudsåret fremkalder en fornemmelse af nærhed og personlig ærlighed; han kalder den sårede 'min dreng' og har i løbet af filmen og i særdeleshed hen mod slutningen et nærmest ømt-symbiotisk forhold til 'drengen' – selv da han selv er blevet skudt (gennemtrængt) forsøger han at trøste og berolige, og han holder den unges hoved ind til sit bryst, som en moder holder det lille barn. Samtidig bliver Mr. Orange *vores* forbindelsesled til Mr. White – og omvendt: Vi er på den anden side af rammerne, vi er den virkelige virkelighed, og Mr. White kan nå os gennem Mr. Orange, der i kraft af sin magtesløse tilskuerrolle bliver vores repræsentant i filmen. Men på en underlig bagvendt måde bliver vi også gjort til 'skurke', for fortællingen går jo ud på at finde ud af 'whodunit' – dvs hvem er muldvarpen? Detektiven er med sin beskuerposition publikums repræsentant i filmen, og samtidig er han den, de alle sammen leder efter. Mr. White har mildt sagt et problem, da han får sandheden at vide; han vælger at dræbe detektiven, men så dræber han på den anden side også beskueren – og hvis beskueren dør, må historien dø. Ergo dør Mr. White; han bliver skudt af en usynlig hånd uden for billedrammen.

Med denne film har Tarantino præsteret en af de mest mediebevidste og mediekritiske film, jeg til dato har set, den formelig skovler spørgsmål og problemer i hovedet på sit publikum, dens ærinde er ikke 'morale, morale' – men en diskussion om eksistens. Filmen mere end fortjener de mange priser, den har modtaget forskellige steder i verden; den fortjener til gengæld ikke at være anledning til usaglig, selvretfærdig sniksnak om det forkastelige i at repræsentere en voldelig virkelighed.

Håndlangerne
(Reservoir Dogs). USA 1992. I&M: Quentin Tarantino. P: Lawrence Bender sammen med Harvey Keitel. F: Andrezej Sekula. Kl: Sally Menke. P.Design: David Wasco. Medv.: Harvey Keitel, Tim Roth, Michael Madsen, Chris Penn, Steve Buscemi, Lawrence Tierney, Eddie Bunker, Quentin Tarantino.

D E U A F H Æ N G I G E

I don't think you have to be a genius to look at most American suburbs and see that there is something profoundly wrong.

– Hal Hartley

Hal Hartley er et barn af den uafhængige amerikanske film, den film der eksisterer udenfor Hollywood og filmbyens små og store selskaber, hvoraf nogle også kalder sig uafhængige. Den slags film har altid eksisteret, men i 70erne begyndte de uafhængige at arbejde sammen bl.a. med henblik på en markedsføring og salg, der altid havde været den svage side. Kunne enhver med en smule teknisk apparatur og få midler optage en film, var det næsten umuligt at få den distribueret til en større offentlighed via biografer. The Independent Feature Project (IFP) blev dannet som en non profit-organisation med henblik på at støtte de uafhængiges arbejde.

Det var et projekt der rummede mange forskellige interesser. Folk der blot ventede på at komme i Hollywoods superliga, folk der blot ville fortælle deres lille historie og ikke havde mere på hjerte eller folk der ville gøre arbejdet med film til deres livsprojekt. En uafhængig instruktør som den herhjemme ukendte Jon Jost, skrev nekrolog ved indgangen til 90erne og hævdede, at der i medlemskartoteket var flere og flere advokater, studieejere, distributører og eksperter og færre filmfolk der interesserede sig for filmkunst. Og af de instruktører der var der, var mange på vej ind i rampelyset, mens deres budgetter voksede. Det gjaldt Spike Lee, Jim Jarmrusch, Susan Seidelmann m.fl. 80erne, yuppierne og de hurtige penges drenge havde sat sit præg på det uafhængige og selv Wall Street Journal havde lugtet pengene og havde rapporter om de uafhængiges succes.

Men IFP eksisterer stadig og præsenterer sig på en række europæiske festivaler med nye film for interesserede festivalgæster og især opkøbere. For igen og igen lyder det fra de uafhængige, at Europa for dem, mange af dem, er et bedre marked end USA, hvor interessen er mere focuseret på storproduktionerne fra filmen metropol.

Men også i USA er der mulighed for at få præsenteret sine film og finde sit publikum. En af mulighederne er The Sundance Film Festival, der næsten symbolsk har til huse et sted der er antitesen til Los Angeles og Hollywood, nemlig i Utah, ved foden af Mount Timpanogos, hvor the Sundance Institute holder til. Sundance Institute er stort set Robert Redfords opfindelse, men støttes af andre koryfæer fra Hollywood som Sydney Pollack og George Roy Hill. For sine filmindtægter opkøbte han jorden for at skabe et tilholdssted for filmkunstnere hvor man kunne mødes og udveksle idéer, udvikle projekter, lære af hinanden, præsentere projekter for hinanden. Sundance Instituttet er også rammen om en filmfestival og her blev Steven Soderberghs *Sex, løgn og video* præsenteret, herfra kom Whit Stillmans *Metropolitan* og en lang række uafhængige amerikanske film der (endnu) ikke har været herhjemme – og så altså Hal Hartleys *Trust* og Tarantinos *Håndlangerne*. Branchen har lært at holde øje med hvad der kommer 'ned' fra de åbne vidder i Utahs bjerge. Og selv om Jon Jost ikke var helt gal på den, da han i 89 skrev, at de uafhængige mere og mere lignede Hollywoods uægte barn, der stod i porten og skreg på at blive accepteret som legitim, kommer der stadig nye til, hvoraf nogle få udvalgte kommer med spændende signaler.

DN

Staten og film-producenterne – TV og barske forhold

I Kosmorama 201 interviewede Carl Nørrested Filminstituttets daværende direktør Bo Christensen om produktion på Nordisk Film Kompagni. Ebbe Preisler udgjorde med andre kollegaer en mindre fast defineret gruppe procucenter, som tegner vort nuværende filmklima.

af Carl Nørrested

Kortfilmtraditionen

C.N: Kan du redegøre for din baggrund for at blive filmproducent?

E.P: Min Min personlig baggrund er kortfilmmiljøet. I slutningen af 60'erne hvor jeg begynder at flirte med tanken om at komme ind i filmbranchen, båret af intuition – findes der kortfilmselskaber af ganske stort format. Laterna Film er Slagskibet og svarer i kortfilmbranchen til Paladium, Nordisk Film... indenfor spillefilmen. Laterna er netop på det tidspunkt flyttet ud fra Sct. Jørgens Allé til en stor flot villa ved galopbanen i Klampenborg under Mogens Skot-Hansens ledelse. Der var mange klipperum i kælderen, stort lydstudie og biograf i den tidligere stald, store kontorer, vinterhave – meget imponerende. Basis for den slags produktionsfirmaer var sponsorfilm, bestillingsfilm for de store erhvervsvirksomheder: ØK, B&W, Nordisk Kabel og Tråd. De ville alle lave ambitiøse kortfilm efter alle kunstens regler med store budgetter. De gav stor fortjeneste til kortfilmproducenterne Laterna og Minerva, bl.a. fordi der blev bestilt et hav af kopier. Det var en lukrativ forretning. Det var baseret på det gode, gamle filmhåndværk. Bereg-

Filmholdet fra Fejemanden og friheden. Fra venstre: Nils Vest, Fejemanden, Tom Elling, Manuel Sellner, Ebbe Preisler og Hans Packert.

nings grundlaget lå på celluloid og havde ikke den discountkvalitet, som video medførte.

Jeg boede lige i nærheden af Laterna i Tårbæk. Jeg havde gået på seminariet og havde i sommerferien bistået V.I.P.s fra Turistforeningen for Danmark, herunder en række filmhold som jeg havde kørt rundt til vores turistattraktioner. Jeg blev fascineret af filmfolkenes holdstemning, som jeg kan beskrive som rå, men hjertelig. Jeg ville ikke ind i undervisningssituationen, som jeg kunne blive hængende i. Fik jeg et hold unger, kunne jeg ikke slippe dem.

Jeg kommer selv fra en familie, som er bohèmeagtig. Min far har skrevet romaner og noveller hele sit liv ikke mindst for den kulørte presse. Han var en af de store leverandører til Familie Journalen i gamle dage, hvor bl.a. *Hejrenæs* senere blev filmatiseret (1953: under pseudonymet Henriette Munk), min ældste bror spillede musik, min næstældste bror malede billeder. Jeg ville osse finde noger der smagte af fugl i stedet for undervisning. Det blev filmbranchen, som gav udslaget. Jeg fik en aftale med Skot-Hansen. Jeg gav den ikke for lidt med mine erfaringer med filmholdene. Han skar igennm: »Ved De hvad unge mand, De skal jo slet ikke være instruktør, De skal være produktionsmand«. Jeg anede ikke hvad han talte om, men sagde naturligvis ja. »De skal høre fra os i løbet af fjorten dage«. Og så få dage efter befandt jeg mig i det. Jeg var kulret af begejstring. Jeg havnede i en afvikling af en B.P.-produktion hvor man lige havde afskediget et ineffektivt fransk filmhold og erstattet det med den engelske enegænger Jeffrey Jones, som netop kun havde brug for en turistguide. Det var et kup. Han var en rigtig veteran og da jeg var ungkarl kunne jeg ofre al min tid på opgaven (*København* (1968) gave til byen i anledning af 800-års jubilæet). *København* tog min første sommer og om efteråret blev jeg lige som alle de øvrige unge assistenter afskediget. Det var betinget sæsonarbejde. Kollega-vennen Hans-Henrik Jørgensen (som jeg senere lavede en portrætfilm om Robert Jacobsen med) rådede mig til at søge Minerva Film. Det var det første store kortfilmsselskab i Danmark skabt for at lave industri-film inspireret at den klassiske engelske dokumentarisme. Lederne var oprindelig Ingolf Boisen og kammerherre Lerche, der således opererede på et halvvejs kommercielt, halvvejs idealistisk grundlag. Firmaet var kommet i økonomisk uføre og havde traditionen tro som den store kreditor, Nordisk Films Laboratorium i Frihavnen. Ove Sevel foreslog at Minerva kunne komme ud af gælden ved at blive en del af Nordisk Film. Man ansatte en ny direktør, Torben Madsen (1952), som egentlig ikke havde filmbaggrund. Han var søn af direktør Thorvald Madsen fra Riffelsyndikatet og havde levet som familiens sorte får. Det var lykkedes at få ham i handelslære. Han var en fornøjelig ungkarlstype, og han havnede hellere på Nordisk Films studier end i Oliemøllen, som udgjorde en anden del af Carl Bauderkoncernen. Han havde altså penge med hjemmefra og var et oplagt direktøremne på Minerva. Han fungerede som et rart og venligt væsen, der til en vis grad blev misbrugt og fungerede som mæcen for en del kunstnere. Da jeg kom til Minerva, havde jeg heldigvis fået det råd at opsøge Ingolf Boisen fremfor Madsen, som blot ville smide mig ud med den besked, at kortfilmbranchen var et håbløst levebrød. Ingolf Boisen, som stadigvæk havde et kontor i samme lejemål blev så smigret over at jeg netop opsøgte ham fremfor Madsen, at han straks ansatte mig til at rydde op efter filmen *Knud* (Jørgen Roos, 1966). Det var rent papirarbejde, så det kunne jeg sagtens klare. På den måde blev jeg assistent for en anden veteran. Det var de fordele mesterlæren gav: Man deltog i den reelle korrespondance og lavede frokost til direktøren og sad på skødet og lyttede opmærksomt. Næste sommer deltog jeg, med instruktøren Kai Reinhardt, i opgaver for Forsvarets Oplysningstjeneste og for N.K.T. Det var almindelige bestillingsfilm, som blev lavet efter alle kunstens regler. Det var en lykke, at jeg blev hans assistent, for det gav mig indsigt i alle faser af det gode traditionelle filmhåndværk, fra synops til færdigmixing. Det var et næsten symbiotisk samliv mellem mester og lærling. Den store fordel ved at blive oplært i kortfilm fremfor spillefilm var, at man fik indsigt i alle faser på de små hold. Med disse to film, der tog et år at lave, fik jeg min allerførste basale produktionsbaggrund. Jeg tilegnede mig sågar mesterens vaner og blev som Reinhardt inkarneret piberyger og tekender.

Ebbe Preisler Film/TV 1970-87

I 1970 sprang jeg så ud på det dybe vand sammen med andre begyndere, som jeg havde lært at kende. Den opgave vi satte os var nok utænkelig uden den nye Filmfond. Vi ville lave en film om Det ny Samfunds Thylejr, som vi straks søgte financieret via Filmfonden. Hauerslev fattede personlig sympati for denne gruppe af unge mennesker og ydede os et fondslån på vistnok 100.000 kr. udfra et budget på 150.000 kr. Det ny Samfund stillede sikkerhed for de 50.000 kr.

CN: Hvordan stillede de traditionelle producenter sig til det. Blev I ikke opfattet som opposition?

EP: Det kan man roligt sige. I den tids stemning var der ikke noget at sige til, at vi havde rottet os sammen ligsom så mange andre unge hippier. Vi havde vores helt egen måde at gøre tingene på. Vi var allerede gået sammen mens Universitetet var besat og havde i 1970 lavet filmen *Universitetet besat* (kollektivt instrueret af Dino Raymond Hansen, Niels Schwalbe, Ebbe Preisler). Som assistent i de almindelige filmselskaber havde folk som Kjeld Ammundsen, Dino Raymond Hansen, Peter Sakse og jeg fundet hinanden ved et tilfælde tilskyndet af den blomstrende politisering i vores tilværelse. Vi samlede stumper af sort/hvid film og gamle, brugte lydbånd på de selskaber vi arbejdede på. Dino havde et lille Beaulieu-kamera og Peter Sakse havde sit eget lydudstyr. Vi knyttede os til oprøret på Universitetet og filmede solidarisk over mange dage. Filmen blev osse lavet på lånt udstyr på klippesiden, og det havde vores arbejdssteder ikke ondt af. Det var en helt almindelig praksis, at de unge filmfolk arbejdede på egne projekter udenfor arbejdstid. Det var ikke så underligt, at vi fulgte denne film op med Det ny Samfunds Thylejr, der skulle strække sig over tre måneder. Vi fik tilslutning fra Gregers Nielsen, der var meget ældre end os, men åndeligt helt på bølgelængde, og det var rart for os at have en veteran med. Teit Jørgensen knyttede sig til som medfotograf og med fra Filmskolen tog han lydmanden Peter Stamer, der senere blev erstattet med Finn Broby. Vi var så på arbejde og tog del i sommerlejren, som var et flot gennemført eksperiment. Der var mange problemer med at fremstille en film kollektivt

uden skrap arbejdsdeling, men det var nok Kjeld Ammundsen der i praksis fungerede mest som instruktør og jeg overvejende som produktionsmenneske. Det er på det tidspunkt, det bliver klart for mig, at jeg ikke selv skal være instruktør. Jeg indså at mange af mine kolleger havde idéer, men når det kom til praksis blev de bange. De blev bange for at skrive kontrakter, forhandle økonomi etc. Det generede mig ikke det mindste at påtage mig det ansvar. Jeg tænder faktisk let på andres idéer, jeg er en god fødselshjælper for tilvejebringelse af det, der interesserede os alle – nemlig det velskabte barn. Selvom vi fungerer kollektivt på *Skæve dage i Thy* (titlen blev forøvrigt foreslået af Gregers Nielsen, inspireret at *Stille dage i Clichy*), fungerede jeg også i producentrollen: budgetlægning, kontraktskrivning og kontakten til Filmfonden.

Gunnar Obel var stor biografejer og distributør i Thisted, som også havde lyst til at blive producent. Ham satte vi os i kontakt med og han var på sin vis fascineret af at være ung med de unge. Han syntes vi var spændende og vi holdt gevaldige fester i hans gigantiske lejlighed. Han blev økonomisk medinteressent og distributør af filmen. De næste store lærepenge – efter stoffernes skadelige indflydelse – blev selve klippeprocessen, hvor vi fik den store gamle mester Christian Hartkopp til at hjælpe os. Vi fik installeret et klippebord i hans lejlighed, og han satte sig til at hygge sig kolosalt meget med det her stof, i lang tid. Vi stolede næsten blindt på hans vurderinger. I bakspejlet kan jeg se, at nok var Christian en blændende klipper, men han havde svært ved at klippe levende musik. Filmen blev blæst op til 35 mm og vi stod i min produktionskarrieres første gæld på 150.000 kr. som gruppen heftede solidarisk for. Vi fik premiere på Nygade Teatret, hvor den ikke gik specielt godt. Den dækkede kun sine markedsføringsomkostninger. Gælden blev gnavet af i samdrægtighed over fire år uden der gik skår i venskaberne.

I 1974/75 mente jeg tiden var moden til en anden udgave af den film – uden *Skæve dage i Thy*'s prætentioner. Nu blev den bearbejdet som et dokument med speakerkommentar af Leif Varmark, og vi fik en klipper på med sans for musik, Keld Appel Hansen. Den kom i SGC's udlejning under titlen *Thy-lejren 1970*.

Nu var jeg så småt blevet producent, med et renomé som en der kunne noget – skaffe penge, sætte budget op osv. Men jeg var køkkenbordsproducent: Jeg havde almindelig momsregistrering og arbejdsgiverregistrering, men ikke noget lejemål ude i byen. Det blev drevet hjemmefra – et lille byggeforeningshus ved Nyboder – ganske enkelt; halvdelen af et skrivebord var mit firma, den anden halvdel var min kones sybord. Min filosofi var jo osse, at der ikke var nogen grund til at bygge en prangende facade op. Det var vigtigst at vise, at så svært var det heller ikke.

Jeg blev opsøgt af Franz Ernst, der osse havde en fortid på Laterna, med hele to projekter. Franz og jeg gik i samarbejde om projekterne, der blev forelagt Kortfilmrådet. Vi fik godkendt idéerne og de budgetter jeg havde lavet. Kortfilmrådet var simpelthen basis for en producenttype som mig, folk der igangsatte film med kunstneriske og kulturelle kvaliteter. Jeg kendte ikke meget til Kortfilmrådet, før jeg fik opgaverne for Franz.

Den ene film omfattede et samarbejde med den unge digter Kristen Bjørnkjær. Han ville på en spøgefuld måde vise hvordan kinesiske tilstande – som vi alle var meget optagede af at læse om – kunne manifestere sig i danske omgivelser: *Kina i Danmark* (1972). Samarbejdet med Bjørnkjær har jeg genoptaget så ofte som muligt. Vi arbejdede senere sammen om *Danmark A+B* (1976). Det andet Ernst-projekt udsprang af Laings teorier omkring psykoterapi – han var den tids store guru, Franz ville lave en dokumentarfilm som skulle føre videre til en spillefilm. Han hentede sit stof hos skizofrene mennesker (arbejdstitlen var *Skizofreni*). Vi fik indlagt flere patienthistorier, som resulterede i nogle meget lange interviewforløb på film, med Dirk Brüel som fotograf og Franz som en meget stilfærdig og nænsom interviewer. Vi byggede filmen på fire utrolige interviews. Vores klipper Christian Hartkopp, mente som vi, at stoffet ikke burde klippes ned til en kortfilm, men sagtens kunne bære den lange form. Franz'mentor, der dengang var Ove Brusendorff, turde godt tage filmen op på Carlton, og den blev omsider premieresat som *Livet er en drøm* (1972). Den vakte en vis opsigt og fik en ganske betydelig kvalitets præmiering på 350.000 kr, som Franz og jeg delte. Det blev det økonomiske rygstød for mig og stod i alle årene som sikkerhed for min kassekredit.

Jeg var efterhånden ved at tage skikkelse af producent, og ikke mindst de gamle producenter måtte acceptere en ny hane i kurven. Flere af dem reagerede sågar meget voldsomt. Producenter der rådede over dyre lejemål og store apparaturparker anså mig for at være en trussel og anklagede mig åbenlyst for at påføre dem en ubillig konkurrence. Man var vred over, at jeg havde fået foden indenfor i Kortfilmrådet og Statens Filmcentral. Samtidig står det klart, at den gamle producenttype føler sig overhalet af den stemning, der buldrer vores generation i møde og som i den grad underkender forældregenerationens livsstil og vaner. Og når jeg tager mine gamle regnskaber frem, så kan jeg da konstatere, at jeg i det mindste ikke underbød dem. Jeg skaffede nok flere penge til selve produktionen og havde på den måde mere mulighed for at give plads til instruktørerne – osse det kunne opleves som en trussel. Uden at ville det fungerede jeg som en slags skruebrækker.

Det fik mig ikke til at ændre adfærd, jeg gjorde det af rent hjerte. Det var naturligt for mig at producere hjemme på køkkenbordet under uhøjtidelige former. Jeg fik aldrig ambitioner om at bygge et 'rigtigt' filmselskab. For mig at se fungerede jeg som en bedre kollega til de eksisterende produktionsselskaber, idet jeg jo netop hver gang lejede mit udstyr hos dem. Jeg var nok en af Danmarks første såkaldte 'kreative producere'. Det er en betegnelse for producere der kun ønsker at binde tingen sammen, ude at behøve meget andet end telefon og kuglepen. Jeg er ikke fascineret af teknik. Den betragter jeg mest som noget, der kan binde een. Det eneste apparatur, jeg var interesseret i at være i nærheden af, var klippeborde. Klippeprocessen er vigtig for tætheden mellem mig og instruktøren. Det var nødvendigt, at den proces foregik i en stemning, som jeg var en del af. Jeg var med i dannelsen af et Intetessentselskab 'Klip og Klap' omkring et helt nyindkøbt klippebord. Hartkopp var godfather i det foretagende med alle sine elever fra Filmskolen; bl.a. Anders Refn, Braad Thomsen, Nils Vest, Per Mannstaedt og Gert

Masn. Jeg blev osse inviteret med fordi jeg havde en stor berøringsflade med gruppen uden at høre til Filmskolen. Jeg var faktisk den største kunde i butikken og det udviklede sig i slutningen af 70'erne til, at jeg helt overtog klippebordet, efter vi havde lavet det om til et anpartsselskab. Det var igen en adfærdsform der var et alternativ til det etablerede. Når de andre ikke brugte det så meget, var det fordi de fortsatte med at være ansatte på selskaberne. En Anders Refn kunne eksempelvis ikke sige, at han ville klippe en eller anden film på sit eget klippebord, mens jeg sad som producent og bedre kunne bestemme.

Ungdomsoprørets producenter

CN: I er som alternative producenter produkter af ungdomsoprøret fremfor en kulturlovgivning. Kan du opregne karakteristika for de øvrige?

EP: ABCinema lå bevidstmæssigt tæt på Thylejren. Her havde ikke mindst Erik Crone trådt sine barnesko og måske osse Nina Crone, som rigtig gjorde sig gældende i Workshoppens første år. Erik fungerede som produktionsmenneske i ABCinema og udviklede sig til at blive en mere spillefilmproducerende kollega. Han havde et enormt talent for at binde de større økonomiske pakker sammen. Han dannede et filmselskab på linje med mit, men i noget større format og lavede sine første produktioner i samarbejde med Hans Kristensen (*Per*, 1975). Det var i den periode hvor Det danske Filmstudie i Lyngby begyndte at ligne det sted, hvor den yngre generation holdt til. Det var helt givet et meget afholdt klublokale, hvor man sladrede så det kunne forslå noget, og holdt sig til fordi det var dér jobbene blev skabt. Jeg havde ikke meget med det at gøre. Selvom det er en lille branche, er der mange cirkler. Jeg havde en intuitiv fornemmelse af, at jeg ville spilde mange kræfter og megen tid hvis jeg blandede mig i 'branchen'. Jeg brugte alle mine kræfter på at få produceret film på film, ikke for økonomien, men for at have et bredt solidt grundlag. Jeg havde egentlig ingen dragning mod spillefilmproduktion. Jeg var nok fascineret af studierne, men foretrak kontakten med virkelighedens mennesker. De traditionelle spillefilmproducenter havde nok i deres egne problemer, og for dem var jeg vist en uinteressant lille forekomst. De lod sig vel nærmere ophidse over Erik Crone, der i deres øjne blot lejede sig ind på stedet med statsstøtte, og scorede kassen. Socialrealismen i Erik Crones produktioner slog igennem hos det unge publikum sammen med Steen Herdels ungdomsproduktioner. Det skete samtidig med at Nordisk Film kørte på pumperne – så de skal nok have været sure. Først meget senere vænnede også de sig til statsstøtte.

Herdels ungdomsfilm havde deres baggrund i hans skolelærerperiode på Duemose Lilleskole, hvor osse Ib Tardini og Jens Arnoldus var lærere. Lasse Nielsen og Ernst Johansen med gennembrudsfilmen *La' os være* (1975) var ungdomsklubmedarbejdere. På samme tid producerer jeg en film med samme tema for SFC, instrueret af Svend Abrahamsen og Jimmy Andreasen *Vi er både rigtig og kloge* (1975). Det var ligeledes med baggrund i ungdomsarbejde, hvor både Svend Abrahamsen og Jimmy Andreasen fungerede. De kom til mig med idéen – og jeg og Steen Herdel var netop sådan nogle producenter man kom til på baggrund af generation og miljø i de år. Steen Herdel og jeg fik iøvrigt kontakt i 1976, da jeg var kommet i samarbejde med Peter Watkins. Han havde lavet den lange TV-udsendelse *70'ernes folk* (1975) og efter-arbejdet havde ligget i Teknisk Filmcompagnis kælder hos Troels Orland. Troels havde et helt miljø omkring efterarbejde sammen med Henrik Carlsen. Det var i samtaler med Troels at idéen til *Aftenlandet* (1976) opstod, hvor Danmark skulle skildres som et lille idyllisk land, der gribes af et 'sydamerikansk' statskup. Fremskridts partiet, arbejdsløshed, terrorisme osv. var forudsætningerne. Man satte fokus på tidens uhyggelige tendenser. Peter Watkins opsøgte mig og jeg tændte på projektet, dybt fascineret af at skulle arbejde sammen med denne instruktør, hvis værker jeg beundrede. Vi fik tidligt inddraget DR-folkene Carsten Clante og Poul Martinsen til manuskriptet og fik opbakning fra Institutkonsulenten Stig Björkman.

Da det hele var sat igang blev Watkins grebet af depression og ville helst opgive. Jeg ville imidlertid nødig slippe denne produktion, der gav mulighed for international anerkendelse. Jeg pressede på, men set i bakspejlet kan jeg jo godt se, at Watkins ikke havde den fornødne energi til projektet. Vores samarbejde fungerede godt, idet en producenttype som mig ikke nærede hans berygtede paranoia. Han følte sig ellers altid oppe imod et meget tungt system som han gik i konstant frygt for repressalier fra. Den frygt for TV-selskaberne, som han var skabt af, kunne han lægge til side her.

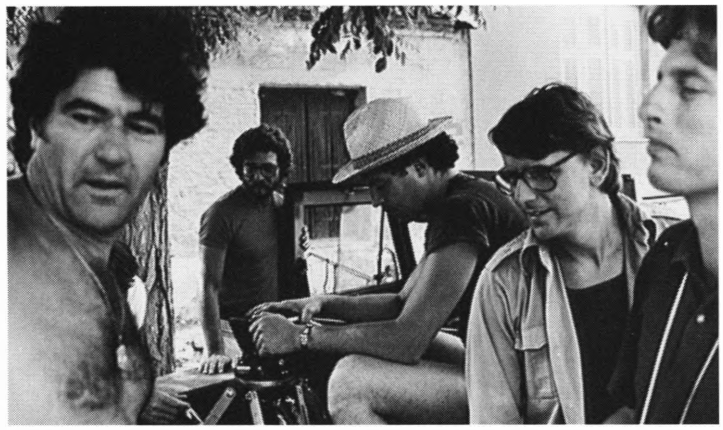
Øverst til venstre: I Cannes 1971 – Ebbe Preisler og frue er rejst ud for at introducere Skæve dage i Thy. Herover: Fra optagelserne til Vi er både rigtige og kloge (1974).

Vi havde en optageperiode på kun fire uger med ca. 200 ikke-professionelle på gaden. Den kvindelige fotograf Joan Churchill klarede alt med stort set håndholdt kamera – det var meget flot. Det der skuffede Watkins var, at man ikke kan hidse danskere op. Hans teknik var baseret på at sætte 'vrede' grupper op mod hinanden, men først bringe dem sammen under selve optagelsen. Men danskerne fandt alt for let en grimasse der ku' passe, og han måtte selv skabe dramatik i klippebordet. Det gik godt, indtil han pludselig fór i flindt over Anders Koppels musik, som han fandt for skinger og gennemtrængende. Der tog jeg Koppels parti, så Watkins og jeg var ikke de bedste venner de sidste uger. Ingen havde imidlertid adgang til Watkins klippebord og han sad med hat og frakke på, da jeg omsider skulle se værket sammen med konsulenten. Det var et 'take it or leave it'... Det var tydeligt at han havde bygget den op i episoder og sandsynligvis aldrig selv havde set filmen samlet igennem. Han mestrede de små sammenstød, men manglede fuldstændig sans for den overordnede musikalske komposition. *Aftenlandet* er en interessant film, men næppe nogen vederkvægende oplevelse. Vi forhandlede om at måtte klippe filmen ned pr. korrespondance og fik med møje og besvær filmen reduceret med 20 min. Den hænger imidlertid stadig for længe i sine krydsklipninger. *Aftenlandet* var jo også netop Watkins'sidste politiske abstrakte film.

TV og internationalisme

Aftenlandet vakte dog nogen opmærksomhed i udlandet og lanceringen vakte min nysgerrighed efter hvad der skete derude. Min kontroversielle film med Nils Vest *Et undertrykt folk har altid ret* (1976-78) var ligeledes en sag der kom til festivaler. Den gav unægtelig indsigt i nogle spændende og livsfarlige politiske områder.

Nils Vest havde relation til Solvognen via sit samliv med Skuespillerinden Brita Lillesøe. I den kreds fungerede osse en fyr som nærmest kom 'out of nowhere' – Jon Bang Carlsen. Han var i Julemandshæren og kom til at stå som instruktør på filmen om den – *Dejlig er den himmel blå* (1975). Jon havde fået sin filmuddannelse på Filmskolens basiskurser. Senere fandt vi hinanden over den idé, som udviklede sig til *Fugl Fønix* (1984). Da Jon kom med idéen, bestod den stort set kun i at han, i et amerikansk tidsskrift, havde læst en artikel, som havde fascineret ham. Det var om 'survivalism'. Det røber det fine træk ved SFC og Instituttet, at man tør sætte vedkommende igang med ret store opgaver. Den egentlige historie blev faktisk først fundet efter flere ugers research i USA. Det er da idelle betingelser, og de forekommer ikke i ret mange lande udover Danmark. *Fugl Fønix* er iøvrigt en international film, men den har kun delvis kunnet eksporteres, da den i TV-indkøberes øjne ikke tager nok afstand fra sit emne – de frygter at det er en reklamefilm for chauvinisme! Jeg begav mig også ind i et samarbejde med Jacob Holdt omkring en filmatisering til international brug af *Amerikanske billeder.* Det trak imidlertid for længe ud grundet Holdts dengang hemmelige engagement i forskellige politiske grupperinger, så jeg gled ud af produktionen.



Produktionsbillede fra Athen, man er igang med Din nabos søn (1981). Ebbe Preisler er nr. to fra højre.

Men udlandet interesserede mig, også af hensyn til finansieringen. Det røber sig fx i produktionen af tegnefilm med Jannik Hastrup i disse år. Samarbejdet indledtes med *Trællene* (1978). Det var første gang jeg producerede en serie og orienterede mig mere mod TV, fantastiske Ingrid Edström fra Sveriges TV2 var 'vores moder'. Dengang var TV-markedet ikke så reklamefinancieret, som det nu er, men bestod af en række Public TV-stationer. Serieformen lå derfor ikke så fast som reklame-TV senere tvang den til at gøre. Serieformen sneg sig forøvrigt for alvor ind i vores tankegang, da TV2 oprettedes i Danmark. Hver gang nogen kom med en god idé, tænkte man straks, 'hvor er de andre afsnit'?

Hvor vi i 70'erne havde været vant til at forædle enkeltopgaver, så blev vi i slutningen af 80'erne inficeret af en tankegang, som pegede i den stik modsatte retning, hvor man nærmere skulle tænke i volumen, end i kvalitet. Det er et dilemma og det bliver ikke nemmere i fremtiden. Vi kan ikke blive fri for at tænke i TV-financiering. Det rimer dårligt med at vi som filmskabere gerne vil være vore produktioner bekendt indtil sidste millimeter. TV tænker meget i minutter for 'programfladen' skal være 'dækket'. Set på afstand har jeg i mine 17 år som producent været gudbenådet, idet jeg kun har været involveret i ganske få produktioner som jeg ikke brændte for. Det er altid gået galt, når jeg har gået ind i lunkne opgaver.

I 80'erne kommer endda de produktioner som jeg anser for kronen på værket – det bliver til Jannik Hastrups tegnefilm *Samson og Sally* (1984), til Nils Vests dokumentarfilm *Af jord er du kommet* og dokudramaet *Din nabos søn* (81). *Din nabos søn* opstod da jeg blev kontaktet af lægen Gorm Wagner, som var engageret i Amnesty International og som jeg tidligere havde arbejdet sammen med på en af mine internationalt mest udbredte film *Physiological Responses of the Sexually Stimulated Female in the Laboratory* (75), en uhyre vanskelig opgave der var blevet løst suverænt af Christian Harkopp i samarbejde med Henning Bendtsen. Gorm Wagner havde hørt en kvindelig græsk psykolog aflægge rapport om eftervirkninger af tortur baseret på en patienthistorie. Hun var blevet opsøgt af en tidligere værnepligtig, der under junta-styret var blevet opdraget til at udøve tortur. Wagner fandt at det var godt stof til en forebyggende film og Erik Stephensen og Jørgen Flindt Petersen blev inddraget som instruktører. Det blev en lykkelig kombination af deres TV-talent og vores film-kunnen. Instruktørerne syntes filmen var før-

dig efter fire ugers klippeperiode, filmen varede da over 70 minutter. Der kom jeg i det dilemma, at jeg som producent anså den for at være for lang, men at det jo var dem, som instruktører, der bestemte og som travle TV-folk var de allerede igang med noget nyt. Jeg skrev derfor til dem, at jeg ikke anså filmen for færdig. Det medførte en mindre krise, men også at de på et par dage brød hele strukturen om og filmen fik en gennemført tematik først og fremmest om bødlen – og den film anser jeg for et mesterværk!

Instruktørerne rejste ud på foredrag med filmen og det betød et forhold til værket, som de aldrig havde opnået i deres TV-arbejde. Det resulterede i, at de et halvt år efter faktisk kom og bad mig om at måtte gøre filmen helt færdig. Det er jo sådan sin sag, når filmen foreligger i et negativ, men det accepterede jeg, for den blev endnu bedre.

Det sidste jeg lavede som producent var en bestillingsopgave for DR om arbejderbevægelsens historie i samarbejde med Ebbe Kløvedal, historikeren Bjørn Erichsen og først instruktørerne Arne Bro og Anne Wivel og siden Anker. Serien var bestilt af Kjeld Ammundsen fra Kulturafdelingen – *Snart dages det* (1987). Det var en stor oplevelse, men afslørede tillige en del lærerige forskelle mellem TV- og filmproduktion.

Mit positive samliv med TV skrev sig ellers indtil da navnlig fra samarbejde med DR-produceren Nils Bryld, dejlige og disciplinerede mennesker, fra visse co-produktioner og fra kontakt med masser af dejlige mennesker 'på gulvet'.

CN: Er det TV-skuffelser der får dig til at holde op som producent?

EP: Ja, mine forventninger til TV2 var højtgearede. Jeg sendte simpelthen pakker af idéer til Esben Høilund Carlsen, der var programredaktør i TV2. Han gik faktisk ind for alle idéerne, men det trak ud med beslutninger om igangsættelsen og firmaet var truet. Men nu blev det organisatoriske arbejde hos producenterne overordentlig vigtigt. Det var et arbejde jeg altid havde været aktivt med i lige fra noget vi kaldte Frie Filmproducenter til Dansk Video- og Kortfilmproducenter, men der havde aldrig været god tid til det. I forbindelse med TV2's dannelse indså vi, at det blev nødvendigt med et langt stærkere dansk producentled. Den debat var meget inspireret af den engelske debat om Channel 4. Vi foreslog faktisk TV2 at de skulle financiere vores produktionssekretariat. SFC var på samme tid blevet økonomisk udhulet og tilbød kun delfinansieringer, så jeg valgte at fokusere på det organisatoriske. Erik Crone var ansat første år, men så blev han ansat af Esben Høilund Carlsen og så tog jeg springet fra aktiv produktion for at videreføre sekretariatet. Da jeg overtog Crones job måtte jeg selvfølgelig lægge produktionsgerningen på hylden, men jeg befandt mig godt i at forsøge at bedre alles vilkår. Det førte dog ustandseligt til konfrontationer med Jørgen Schleimann. Han ødelagde de mellemstore producenter og udtalte sig hånligt om alle andre end 'de store'. Hvor TV skulle have banet vej for et samliv mellem filmfolk og journalister, kørte det hele ud i sandet. Den kyndige producent mistede livet i den periode. Monopoliseringstendenserne var helt klare efter blot et halvt års forhandlinger.

Producentforeningen førte mig helt ind i det internationale arbejde. Det medførte at jeg blev bestyrelsesmedlem i nogle MEDIA-programmer. Der var kun ganske få herhjemme der oprindelig bekymrede sig om hvad der foregik på filmplan i EF. Tivi Magnusson sad i EFDO og Script og jeg kom ind i EAVE og EURO-AIM og siden blev Bo Christensen fra Filminstituttet meget involveret.

En dag blev jeg opfordret til at skabe et kontor omkring dokumentarfilm af souchefen for MEDIA Henri Roanne. Jeg lavede en undersøgelse af hele EF-området. Udfra det udformede vi en plan for støtte til projektudvikling og til distribution. Jeg følte mig imidlertid udsat for et pres fra visse grupper med særinteresser og jeg trak mig ud af kontoret. Jeg savnede også mine danske arbejdskammerater og jeg besluttede at komme tilbage til Danmark og slås for danske produktionsforhold, idet jeg blev opfordret af Instruktørsammenslutningen til at blive deres sekretariatschef.

Det gav naturligvis erfaringer at have været ude i Europa og jeg vil bestemt ikke pege fingre ad MEDIA-programmet. Det skal netop være de praktiske filmfolk og ikke bureaukraterne, der bygger samarbejdet i Europa op. Det er kongstanken hos MEDIA, at det er professionelle inden for filmen der skal styre de enkelte kontorer, og uden det gik det slet ikke.

Samtidig med at jeg var igang med at oprette Documentary-kontoret i København blev jeg opfordret til at indtræde i bestyrelsen af Den europæiske Filmhøjskole (EFC). Anslaget var lovende og ikke mindst de energier der var i samarbejdet mellem forstanderen Bjørn Erichsen og bestyrelsesformand Morten Arnfred lovede godt. De brugte, trods andet arbejde, masser af tid på opbygningen. Nu ligger den der på en tidligere bar mark i Ebeltoft. Der er 100 elever fra 25 nationer. De nødvendige 70 millioner kr. er fortrinsvis kommet fra dansk side. Det er filmhøjskolen der stadig holder mig i kontakt med det internationale filmarbejde, idet jeg fungerer som international co-ordinator. Henning Carlsen havde skabt vores Honarary Board og jeg står for opbygningen af det såkaldte Advisory Board, som skal markedsføre skolen samt skaffe elever og gæstelærere.

Det er skønt at skolen er renlivet dansk i sin idé; at vi kan tilbyde Europa at få del i vores sjældne højskoletradition. Det er sådan det europæiske samliv allerhelst må udvikle sig, efter min mening.

Ebbe Preisler har samlet en gruppe gamle socialister i DR for at mindes 1910. Fra serien Snart dages det (1987).

Fellini: Mit første billede af Rom

Visuelle indtryk er flygtige og falske – med vores krop befinder vi os langt mere solidt i virkeligheden… og kan vi så egentlig ikke ligeså godt være i Roma, som vi kan være i Rom?

af Niels-Aage Nielsen

I en af Fellinis film er der en kvinde, der siger om solnedgangen, at den er så smuk, at man skulle tro, det var et maleri. Det er det også. Scenen bærer tydelige spor efter Fellinis scenograf. Jeg synes, der er en interessant problemstilling i episoden, som iøvrigt ikke er enestående hos Fellini.

Det siges så tit, at vores problem med virkeligheden er, at vi snart ikke kan få øje på den, fordi man ser alle de billeder i fjernsynet, på film o.s.v. Billederne antages altså at spærre for vores naturlige perception, herunder ikke mindst de umiddelbare sanseindtryk fra omverdenen. Men kan vi være sikre på, at der nogensinde har hersket en sådan naturtilstand? Der var engang, man mente, at vores indtryk var medfødte. I hvilken forstand man kan mene noget sådant, er en lang historie, i hvert fald er synspunktet på en måde kommet op igen, hvis det er rigtigt, at en smuk solnedgang er et indre billede.

Det er ikke noget problem, at billeder ligner virkeligheden. Derimod er det et problem, hvis virkeligheden ligner billederne. Men jeg tror, vi skal se lidt anderledes på det. Egentlig er de visuelle indtryk noget billigt skidt, så problemstillingen er faktisk lidt ligegyldig.

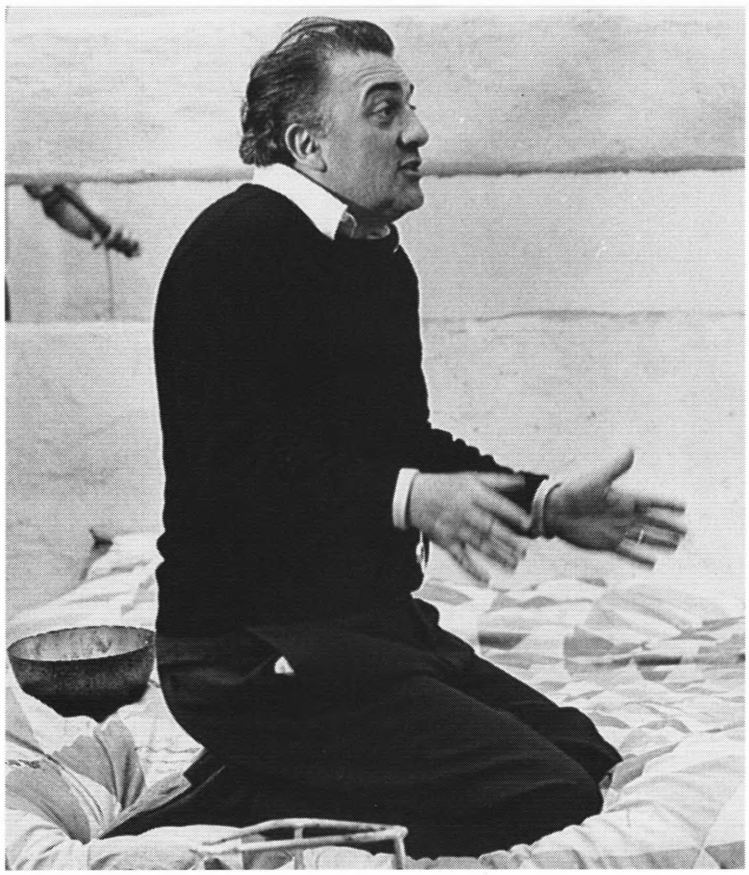
Visuelle indtryk er flygtige og falske. Med vores krop befinder vi os langt mere solidt i virkeligheden og her er film og fjernsyn ikke nogen trussel. Til gengæld er kroppens kausale eksistens et mørkt kapitel i bevidstheden, men ikke mindre vigtig af den grund.

Det er min opfattelse, at Fellinis film udspiller dette drama, idet han punker sanseindtrykkene for at opnå en reference til kroppens og jordens mørke soliditet.

Mit første billede

Roma begynder som alle film i mørket. Fortælleren bryder speaker-agtigt ind, at det første billede han havde af Rom, var af en gammel sten i byens udkant. Tilskueren kommer imidlertid med dette billede ikke ud af mørket, men ser i stedet et underligt nattebillede, hvori der bl.a. skimtes en sten med de romerske blokbogstaver ROMA.

Disse første ord i filmen, 'mit første billede af Rom', og så det underlige nattebillede, der kun varer et par sekunder, er tilstrækkeligt til at sætte en analyse af filmen i gang. For Fellinis første billede er tydeligvis ikke *fra* Rom, men måske nok *af* Rom. Det er fra hans hukommelse om, hvordan han som barn forestillede sig byen, og som vi skal se, har dette billede stadigvæk principiel gyldighed for den voksne instruktørs måde at filme på.



Billedet selv er et fantastisk sammensurium. Der er lynild på nattehimlen. I baggrunden ses nøgne, strittende piletræer. En mand med en spids le på nakken trækker sin cykel forbi stenen i byens udkant. Bag ham går en kone, og hun fortæller meget a propos, at man spiser dåsemad i Amerika.

Billedet er en projektion, der er sammensat af mange små brokker, drengen har bidt mærke i. Dengang var det for ham ikke et mere eller mindre godt eller præcist billede af Rom, men derimod *billedet.*

En stærk følelse af Rom var knyttet til det, ligesom et ord er knyttet til en ting uden nogen særlig grund. Det er helt parallelt til konen i billedet. Hun har det billede i sig, at de spiser dåsemad et sted, hun aldrig har været, og det er nok billede for hende af *det* sted.

Inden i det barnlige forestillingsbillede findes den gamle kones forestillingsbillede. I begge tilfælde findes billederne af verden indvendigt i dem. I begge tilfælde er billederne (for os) fuldstændigt arbitrært knyttet til deres genstand. Og i begge tilfælde er billederne dybt overbevisende for drengen og den gamle kone.

De tror på deres indre billeder, selv om det ikke er klare sanseindtryksbilleder. Men hvorfor skulle klare sanseindtryksbilleder også være rigtigere end de uklare, mørke indtryk. Vi er slet ikke slaver af sanseindtrykkene. Sandheden om den omgivende verden skabes ikke først ud af sanseindtryk, som afsættes i os, og som vi derpå som lydige indbyggere tager stilling til og omsætter til tanker og begreber efter nærmere lovgivning.

Derimod omgås vi med verden som barnet og den gamle kone i det første billede, nemlig med følelses- og stemningsladede hypoteser, ud fra hvilke vi foretager en hæmningsløs udvælgelse af ting alene med det formål at frembringe et bemærkelsesværdigt billede, der er i stand til at tilfredsstille den følelsesmæssige starthypotese.

Verden som genstand er et spørgsmål om, hvad man vil tro, og sådan også med den evige by, Rom.

Film og fjernsyn har gjort verden mere synlig end nogensinde før. Kodeordet er at gøre ting og problemer synlige. Ofte giver det os vanskeligheder med at finde ud af, hvad al den synlighed egentlig forestiller. For den forestiller absolut ingenting, medmindre man ved, hvilket indre mørke den er hentet ud af, og hvilket mørke den – iøvrigt ligesom *Roma* – forsvinder ind i igen.

Roma slutter i mørke ligesom den begyndte i det, sådan som alle film gør det. Den forsvinder ind i mørket igen i form af en flok formummede motorcyklister, der som om de var lukket inde på deres cykler drøner igennem det natlige Rom, og ud langs den hvide stribe på motorvejen. Undervejs får lygterne diverse historiske ryttere til at rejse sig i mørket og maskinerne lyder som brølene fra en arena.

Filmen slutter som en projektion indefra, der mister sin indre lyskilde.

Faktisk er de fleste af episoderne i filmen omgivet af mørket og natten. Her flakker ulveagtige skygger blandt spor af det gamle Rom. En af de ejendommeligheder, der adskilte kejsertidens Rom fra andre af den tids storbyer var, at gaderne om natten lå i dybt mørke, hvis det ikke var fuldmåne. Natten faldt over byen som skyggen af en ubestemt fare, lumsk og truende. Sådan står der hos Jørgen Carcopino: Dagligt liv i antikkens Rom, en af de bøger, der inspirerede Fellini til *Satyricon.*

Men mørke er ikke blot byens mørke, det er også mit eget mørke. Det er ikke blot de lysende klare billeder i mit hovede, jeg har tilegnet mig. Også mørket har jeg tilegnet mig, og herudfra genererer jeg verden af kaos. Bemærkelsesværdige ting, såsom lynild, piletræer og en mand med spids le er kreeret af indre billedpartikler – de første tegn på liv. Herfra projicerer Fellini det videre ud i overdrevne optrin og situationer. Den fantastiske overdrivelse er kun en logisk følge af perceptionens frie fødsel i det indre mørke.

Soppetur i Rubicon

Næste levende billede i *Roma* efter nattebilledet er en anderledes klar og distinkt situation, nemlig passagen af Rubicon. Den store skolelærer

med det røde fuldskæg opfører den historiske begivenhed sammen med en flok uniformerede skoledrenge. Caesars passage af Rubicon er noget ret abstrakt. Man kan prøve med sig selv hvordan billedet skal se ud. Måske er det et sammensurium af underlige detaljer ligesom Fellinis første billede af Rom. I hvert fald skal der være plads til Caesar selv, en brusende flod eller et lille vandløb samt nogle centurioner og romersk fodfolk.

Fellini husker passagen i kraft af hvordan den tog sig ud i lærerens genopførelse. Noget tilsvarende gælder den række af episoder fra drengeårene under fascismen, som Fellini fortsætter med. Han husker fascismens retoriske genopførelse af den romerske storhedstid som begivenhed i sig selv. Nærmest fordi et eller andet ufrivilligt viste sig i genopførelsen. Et eller andet Fellini husker særlig godt. Mest af alt en slags kropslig pointe, der ikke var helt synkron med retorikken.

Læreren kan naturligvis ikke udfylde den berømte kejsers plads. Ved bredden til den lille strøm tager han andægtigt sin sorte hat af og afslører blot et fjernt minde om laurbærkransen på Caesars hoved i form af et tørklæde med fire knuder udbredt på den svendende isse. Han har på den midaldrende mands særlige facon rullet buksebenene op, og man ser en bandage om et blegt ben. Ikke et mén fra Gallerkrigen, men derimod har han nok slået sig selv over skinnebent med den to meter lange stok, hvormed han tugter eleverne. Terningerne er kastet, foredrager han, mens drengene og den lille hjælpelærerinde stadig er travlt optaget af at forberede benene til mødet med den kolde bæk. Den rødskæggede lærers uigenkaldelige beslutning om at gå mod Rom er morsom i al sin latterlighed. Men denne kontrast til det rigtige kejserbillede er sikkert ikke grunden til, at Fellini husker episoden. Han oplevede garanteret ikke den fjerne forårsdag som noget latterligt.

Jeg tror, han husker episoden på grund af soppeturen i det kolde vand efter den lange vandretur. Det var for drengene den eneste måde, de kom tæt på det, Caesar foretog sig engang.

Vi erindrer os med hovedet, men også med hænderne og de bare tæer. Det indre billede i hovedet korresponderer med den udvendige krop som to sider af samme sag.

Det jeg ser, ved jeg, var med mine øjne. Det jeg hører, med mine ører. Det jeg føler, med mine egne hænder og tæer. Det er ikke korrekt, når man begrunder det åndelige mørke med at man har en krop. En krop defineret ved instinktiv og irrationel adfærd.

Tværtimod er det kroppens omgang med den ydre verden, der giver billederne klarhed og styrke. Det er den, der afgør, om min perception var drøm eller virkelighed. Perspektivet sidder i kroppen.

Selv om foden siger: Da jeg ikke er hånd, hører jeg ikke med til legemet, hører den alligevel med til legemet. (...) hvis hele legemet var øjne, hvad blev der så af hørelsen? Hvis det hele var hørelse, hvad blev der så af lugtesansen? (1. Kor. 12, 15/17).

Modellen er eventuelt den scene, hvor familien er i biografen, og må sidde med hovedet på sned i mørket. Et beundringsværdigt udtryk for hverdagsmenneskers kamp for med deres krop at bringe klarhed i en verden, hvor alt var fiktion og fascistiske forestillinger.

Hoved og røv

Hoved og røv er nogle af de primære orienteringspunkter i en verden i opbrud. Alene som angivelse af hvad der er op og ned tjener de et livsvigtigt formål. Fellinis erindringsbilleder fra barndommen under fascismen vidner om, hvor udviklet hans intuition allerede var så tidligt, eller måske har børn i almindelighed en større sans for de helt elementære principper.

Således kunne han klart skelne mellem, når røv er godt placeret, og når den er direkte malplaceret. Den sidder godt på de romerske kvinder, men dårligt på fascisterne.

Indirekte oplevede han den fascistiske retorik som historiens gentagelse som farce. For alle de brokker fra det gamle Roms historie, hvormed Mussolini ville genoplive italiensk nationalisme, blev af lille Federico hele tiden vejet op med kroppens tegn.

Retoriklærerne i kejsertidens gamle Rom havde nøjagtig samme problem med de unge. Det fremgår i starten af Satyricon, den roman, skrevet af G. Petronius, som var forlæg til Fellinis film af samme navn. Romanen starter med en tirade imod retorikken i skolen for 2000 år siden, hvorefter Petronius vidtløftigt kastede sig ud i skildringen af nogle unge fyres kropslige oplevelser i et råddent samfund. Om retorikerne står der bl.a.: 'De vil aldrig nå deres mål medmindre de lægger fælder for ørerne'.

Heller ikke i Fellinis barndom blev der lagt ret mange fælder for øjne og ører, medmindre det lykkedes en aller anden fordækt Petronius på skolen at liste et pornobillede ind i det nationalistiske lysbilledforedrag. Midt blandt billeder af 'Fædrelandets alter' og ulvinden i bronce med alle de stikkende patter sidder der bagvendt på stolen en udfordrende kvinde med bar kæmperøv. En fælde for øjnene, fordi det er dokumentarisk, d.v.s. fordi det er dokumentarisk for tilskuerens egen krop. Det er en fælde for øjnene, for nu kommer de i andre organers magt. Uartikulerede kausale kræfter aktiverer øjnene, ligesom når man siger de står på stilke.

Hoved og røv er i denne direkte forstand også polerne i Fellinis filmiske metode. På den ene side er der hans virkelighedsdokumentering og på den anden siden den fantastiske omformning – det overdrevne, groteske. Dette satyrspil mellem de indre billeder og kroppen har man med tanke på nogle af billedmediernes nyeste hybride genrer kaldt *fanta-doc.* Altså parallelt til drama-doc og lignende kombinationer med ordet documentary. Iøvrigt kan man forudse en inflation i disse ordsammenstillinger, som snart vil nødvendiggøre en mere seriøs opklaring af dokumentarbegrebet. Man kunne forestille sig en typisk TV-aftens menu bestående af en baby-doc, dernæst en drama-doc, en hallu-doc, en eufo-doc og tilsidst en drømmedoc. Skalaen over kombinationsmulighederne viser overgangen fra vågen og udadvendt til indadvendt og mørklagt.

Under alle omstændigheder angiver udtrykket fanta-doc et *barokt* samspil mellem fantasiens indre billeder og den ydre krop og verden.

Det er en kompliceret sag. Jeg ser længe ud ad vinduet eller på TV. Og lukker øjnene. Billederne er der stadigvæk. Jeg åbner øjnene igen. Nu står de udenfor. Eksperimentet afsløre r en underlig verden, der går med ind, når jeg lukker døren, og samtidig bliver den udenfor og venter på, at jeg skal komme ud igen.

Det ville være storhedsvanvid at tro, at verden fordobler sig, bare fordi jeg lukker øjnene, så derfor må det være mig selv, der har to forskellige informationskilder til rådighed.

Når øjnene er åbne og verden er udenfor, er det min krop der garanterer, at jeg har set rigtigt. Når øjnene er lukkede, dannes billederne indefra i min neurale biograf, men kroppens erfaringer er selvfølgelig ikke glemt af den grund.

Øjne, ører, hænder, tæer, mave – alle disse nidkære embedsmænd er altid klar til at korrigere, når indre billeder kommer i skred.

Nu er spørgsmålet så, hvad der kommer først: fantasien eller dokumentarismen. Er mine indre billeder blot aflejringer af tidligere sanseindtryk, eller er mine sanseindtryk – hvor utroligt det end måtte lyde – snarere resultat af den måde kroppens informationer har opdraget de indre billeder i mig. Billeder der som sådan aldrig har været ude i verden. Den eneste kausale sammenhæng, de har haft til den ydre verden er uendeligt mange lyspåvirkninger af varierende bølgelængde. Lysstråler fortæller imidlertid ikke i sig selv om genstanden er et meteor eller min cykel uden for vinduet.

Hvis det, jeg tror er rigtigt – nemlig at mine billeder dannes indefra, så er det lidt af et mirakel, at korrespondancer indtræffer mellem ydre og indre verden. Harmonien mellem hoved og røv er resultat af utallige fine korrektioner, men samtidig forstår man bedre, hvor lidt der skal til at frembringe en fascist i en verden uden Guds koordinering. Et neutralt billede bliver til. Betyder dette tegn noget? Hvad ligner det? Altså en projektion på verden, hvor det er op til kroppen at gå videre med hypotesen.

Fotos i denne artikel viser henholdsvis mesteren selv og situationer fra Roma – til højre således fotoforretningen.

Fellini nærmest kaster sine billeder i øjnene på tilskueren. Klare og distrinkte billeder han som kraftige glimt i tidens og glemslens mørke har revet ud til os. De klare og distinkte billeder forekommer os almindeligvis at være mere rigtige end de mørke og uklare. Men der er ingen grund til at det skulle forholde sig sådan, bortset fra at vi er tilbøjelige til at tro det. Denne tilbøjelighed er begrundet i ønskedrømme i mindst lige så høj grad, som den fantasifulde aflæsning af det uklare billede er det. Verden kan forekomme nok så klar og distinkt i middagslys og fjernsynsdoc og alligevel være langt mere idiotisk, end hvis det var bælgmørkt. Jo klarere og mere distinkte Fellinis billeder forekommer, jo mere vidner de om et omgivende mørke. Der findes ikke nogen større sammenhæng i verden for disse billeder end netop den visuelle begivenhed, der er ved at indtræffe.

Billedet forholder sig til sin reference sådan som lys til mørke eller som hoved til røv.

Brød og skuespil

Brød og skuespil er det folk vil have, og kejseren skal sørge for, at de får det. To nødvendige ting, som er kernen i samfundspagten. Ingen kan fungere uden skuespil, for man lægger altid sine forestillinger til det man ser og det, man gør. På den anden side kan man ikke fantasere sig til livet. Kroppen må til for at gøre billederne klare og virkelige. Forestilling og krop, fantasi og dokumentar, brød og skuespil. Det romerske måltid viser det perfekte samspil mellem disse to kilder i vores erfaring.

Unge Fellini anno 1938 har indfundet sig hos sin slægtning i Rom. Den konkrete virkelighed i byen er begyndt at mætte hans forestillinger og de bizarre brokker fra skolen. Således møder han i lejligheden en af de kinesere, der opfandt spaghettien, men samtidig får han bekræftet, at de ikke vidste, hvad de skulle bruge den til. For manden står og bukker inde på sit mørke værelse med sydende spaghetti på en stegepande.

Mørket falder på. Det er en hed sommeraften. Nede på gaden er en restaurant med lys og menneskemylder vokset op mellem sporvognsskinnerne og fotoforretningen. Duften af et halvt hundrede forskellige pastaretter blander sig i den babelske forvirring af musik, som fylder luften. Harmonika, sav, jødeharpe. Begge dele er et spørgsmål om smag. Under kameraets panorering skifter musikken lige så brat, som retterne på bordet adskiller sig indbyrdes.

Unge Fellini er overvældet af det, han ser og nærmest hjælpeløs, sådan som man altid er det i smagsdiskussioner. Han ved ikke, hvad han skal spise og vælger efter den sidst modtagne anbefaling. Faktisk bruger han øjnene mere end munden, for det er hans forestillinger og indre billeder, der lader sig mætte gennem øjnene. Appetitten driver øjnene rundt i sceneriet. Derfor har Fellini sikkert markeret, at fotoforretningen hedder 'Futurfoto'. Han befinder sig nemlig blandt billederne af det, der var hans fremtids mål. De fuldbyrder den appetit, der var i hans forestillinger. I det hele taget er det appetitten, der opretholder dette lille varme kosmos foran 'Futurfoto', hvor sporvognen rasler forbi. Selv de døde dyr på bordene bliver levende i de fremtidsbilleder, som appetitten driver foran sig.

Men snart falder mørket over pladsen, Svejseflammerne illustrerer, hvorledes negativet igen har fået overtag. Nu flakker de ulveagtige skygger over de døde kroppe inde i slagterforretningen ved siden af 'Futurfoto'.

Appetit og smag handler om sandhed. Som man spiser, sådan skider man, siger arbejderen ved siden

af unge Fellini. Eller hvis vi går et skridt tilbage i processen, så består sult og tørst af en konkret følelse, der forbinder sig med en forestilling om noget, der endnu ikke findes, nemlig begrebet om at få sulten mættet og tørsten slukket. På samme måde har sandheden et ben i begge lejre, nemlig det ene i den konkrete situation og det andet i uendeligheden af muligheder.

Netop sådan er det med sandheden under det store gæstebud, Trimalchion holder i *Satyricon*. Trimalchion er en frigiven slave, en opkomling, noveau riche. Hans appetit er enorm og overgår hans rigdom og besiddelser, som strækker sig ned i Afrika. 'Fattig. Hvad er det?', spørger han under orgiet. Nej, hvem taler om sult ved et veldækket bord. Det er jo appetittens negativ.

Trimalchion omgås med poesien som med fyldte pattegrise. Først vælter det ud, så klapper de sammen, og det hele er snart væk. Men digteren Eumolpos, der deltager i festen vil gerne forsvare de evige værdier. Den stærkt irriterende Trimalchion beslutter derfor at kaste Eumolpos tilbage dér, hvor man sender alt det retur, der ikke er spiseligt, nemlig til ovnen.

Men for enden af appetitten står skelettet som ved alle romerske måltider. Trimalchion *må* løbe linen ud og afprøve sin egen død. Ved lyden af gæsternes høje jamren og klagehyl brister han selv i gråd af selvmedlidenhed, og begravelsesceremonien må afbrydes. Han har fået nok. Det er selvfølgelig en falliterklæring, og han viser sig at være en opkobling ligesom den unge mand ved bordet, Encolpius, der bryder sammen i et latteranfald over en af middagens overraskelser. Det er ynkeligt med så lille en appetit på livet, når det overgår sig selv – og man som her får nok af blot et French Cuisine for krop og følelser.

Mørket sænker sig over gaden og torve i Trastevere. Aftenluften er tyk af mados, parfume og strejkeramt renovation. Ved et af bordene på 'Da Sabina' sidder en kendt amerikansk forfatter. Fellinis filmhold spørger ham, hvorfor han kan lide Rom. Det er et godt sted at vente på undergangen, siger han. Og selskabet skåler for den kommende undergang. Rom er illusionernes by. Her findes kirken, regeringen og filmindustrien. Men Rom er genopstået så mange gange før og vil genopstå igen, ræsonnerer den berømte amerikaner.

Skal det forstås sådan, at det netop er i en illusionernes by, man kan se undergangen imøde og her ligeledes forudsige dens genopståen, da det kun vil være illusioner, der kan gå til grunde. Hvad mon man bygger sin spådom om byens genopståen på? Er det andet end sin egen appetit?

I det gamle Rom sad der en anden forfatter ved et bord og døde langsomt. Hans pulsårer var skåret op og lukket lidt til igen, så at hans død ikke skulle tage sig ud som selvmord. Der blev sunget frivole viser, og han underholdt sig og skålede med sine gode venner. Alle højtravende emner om sjælens udødelighed og lignende blev undergået.

Efterhånden døsede han hen. Hans død var en helt naturlig proces, omend relativ hastig. Der forelå nemlig allerede en arrestordre fra kejseren, men forfatteren ville ikke fremover leve med en blandet følelse af frygt og håb. Men han var heller ikke indstillet på et brat farvel, så dette var en god løsning. Det sidste han skrev var liste over Neros perverse lyster.

Manden er Gajus Petronius. Han dør i overensstemmelse med den roman, han skrev. Han, der havde været Neros smagsdommer, hvorfor skrev han denne liste over kejserens perversiteter til allersidst? Var det et sidste moralsk opstød, eller var det en sidste hævn?

Det var naturligvis i stedet en færdiggørelse af menukortet – på den samme lidt hastige måde som hans død.

Hul i hovedet ved Colosseum

Fellini har valgt rette tid og sted til at vise byen som den opleves idag. Vi er på motorringvejen. Et sted hvor vejen fører til Napoli og Firenze. Det er sent og ved at blive mørkt. Skyerne hænger lavt over de neorealistiske byggetomter, snart pisker regnen ned. Trafikken er rå og det bliver værre i takt med regnen og mørket.

Billedet er uoverskueligt. Der findes ikke *et* perspektiv på byen, men

mange. Hver enkelt trafikant har sit eget. Byens motorvejsinferno består blot af de mange enkeltperspektiver på det, og alligevel er Rom den samme by. I optagelserne fra motorvejen er der to kameraer med i billederne. Det ene sidder på taget af Fellinis sorte Fiat, det andet på en lastbilkran. Det er samme filmhold, men perspektiverne er forskellige. Krankameraet er omgivet af flagrende plastic og hævet adskillige meter over vejbanen, og kan derfor vanskeligt registrere hvad der er at se på personbils niveau. Omvendt kan man fra den sorte Fiat ikke se f.eks. hvad der foregår oppe bag i lastbilerne. Den ene af filmholdets billedserier er altså ret forskellig fra den anden serie. Hvad der er mørkt i det ene perspektiv er måske klart i det andet. Bag det ene billede af byen er der et andet og et tredje i en uendelighed.

Dertil kommer alle de andre trafikanters perspektiver. Mest af alt er man bevidst om sig selv inde i sin egen bil. De andre er tavse væsner bag glasruderne. Mørke profiler og skjulte årsager bag den skinnende lak. Og perspektivet hos den løbske hest. Det ophører brat under tankvognens bageste vandmøllehjul. Eller den gale køter i den tomme lastbil og hundeprofilerne i bagruderne. En mand står og holder et gulvspejl i guldramme. Han ser blot sin egen næse og måske tre lygter, der halser efter ham. Alligevel anser han byen for et ubestrideligt faktum. Hvert enkelt perspektiv er partikulært og derfor en illusion.

Måske anser trafikplanlæggeren denne færdselsåre for en yderst fornuftig indretning, så det må være trafikanternes illusioner, der gør den til et inferno, hvor der ingen forskel er på figurativ og non-figurativ perception. Tankkanon, der dukker op i regnen. Pløre på frontruden. Blå og røde glimt i glasset.

Men ingen af dem er i tvivl om, hvor de befinder sig. Det ses af den måde, de flygter bort foran regnen, mørket og filmfolkene.

Alt dette præsenterer Fellini i starten af sekvensen som Rom, som den opleves idag. Hvordan opleves byen idag af turisten, spørger han indledningsvis.

Skal det forstås som om han selv er blevet til turist i løbet af en nat og et klip på 30 år. Eller er turisten derimod den midaldrende amerikanske kvinde, der stiger ud af turistbussen i den efterfølgende sekvens. Fra det hvide telt om papilotterne spotter hun straks et par mørke solbriller på lange ben. Den tager beredvilligt et billede af hende, men hun ville hellere have det omvendt, og allerhelst ville hun have den med hjem til teen.

Perceptionsmodellen er den samme som på motorvejen, så der er egentlig ingen pointe i at lade denne turist være eksemplarisk for de perspektiver af byen, Fellini har vist. Hun er blot et anonymt eksemplar af de uendeligt mange udviskede ansigter bag turistbussernes vinduer.

Alle partikulære perspektiver løser sig op til sidst. Og nu forstår vi endelig, hvad der er kernen i turistens syn. For relativismen finder forankring i et symbol for turister. Det hele går nemlig i stå i en trafikprop ved Colosseum. Faktum og opvågnen. Ud af hovedet, Colosseum som hovedskal.

Sådan har Fellini formuleret det til E. L. Hughes i On the Set of Fellini Satyricon: 'Colosseum... den enorme hovedskal ædt af tiden...'

Sporet af den kumulative tid. Kroppens sikkerhed. Kun turisten ser billedet, men for romerne er det blot en markering af en flaskehals i trafikken.

Amatørernes time

Vi er i et lille teater i en af Roms sidegader under krigen. Det er amatørernes time. Mildest talt en blandet forestilling. Men det er egentlig så lidt, der skal til for at underholde disse folk. Ligesom nutidens TV-seere ved de nøjagtig, hvad de vil have. Nogen af dem vil se bare lår. Et par nedslidte intellektuelle skal have profileret deres smag. Enkelte er kommet for at sove. En vil høre 'Hyp, lille Lotte', og en anden er på flugt fra politiet.

Alle disse forskellige typer af tilskuere er bragt sammen i teatersalen, og det kan naturligvis ikke undgå at skabe en del gnidninger. Forestillingen afbrydes konstant af dueller mellem de optrædende og utilfredse tilskuere, mellem direktøren og disse tilskuere, mellem direktøren og de optrædende, og ikke mindst blandt publikum selv.

Imitation er en populær, men vanskelig genre. En mand, der engang var morsom, efterligner en ung pige, der er i bad. En gruppe unge mænd på de forreste rækker truer med at forlade teatret, og manden opgiver sit forehavende klynkende over at være ramt på sit levebrød. En anden lille mand, som privat er elektriker, imiterer et Fred Astaire-nummer. Den hårde kerne smider til direktørens fortrydelse en død kat efter elektrikeren.

Problemet med imitationer er, at de skal så tæt på den virkelige Fred Astaire eller den virkelige unge pige i badet som muligt, for tilskuerne lader sig ikke underholde blot af andres lyst til at vise sig frem. Det totalteater, de opfører med sig selv i salen under forestillingen er anderledes seriøst. Fantasiens kræfter trænger sig på i disse underholdningshungrende arbejder- og soldatersjæle, og der skal et stærkt modspil til fra virkeligheden for at konkretisere fantasiens drift.

Når det kommer til stykket ved

dette publikum alligevel slet ikke, hvad det vil have. Derfor er det ikke blot et utilfreds publikum, men et tyrannisk publikum.

Pludselig afbrydes forestillingen af et krigskommuniqué. Datidens ekstraudsendelse fra TV-avisen. Endelig kommer der form over følelserne, og alle stemmer nu i, da de tre svære frøkner genoptager deres nostalgiske italienerier.

På et tidspunkt er der nogen, der råber om hjælp et sted i salen, men det har åbenbart ikke noget at gøre med denne forestilling. Imitationer var også en populær genre i det gamle Rom.

Satyricon starter med en teaterforestilling, hvor en slave får hugget hånden af. 'Godt spillet', lyder tilråbene, mens slaven glor chokeret på den blodige stump.

Fantasien er ikke tilfreds før den rører ved virkeligheden. Faktisk driver den virkeligheden frem i sin rette belysning, og vi opdager den ubønhørlige montage: med hånduden hånd, succes-fiasko, lys-mørke.

Krigen og bomberegnen er blot en fjern baggrund for begivenhederne i det lille teater. Midt i en kanon-musical hyler sirenerne, og folk går i beskyttelsesrum. Her fortsætter fantasien sin utvetydige forestilling i mørket. Fascisten sidder dybt under jorden med en lille lommelygte og skammer en mand ud for manglende patriotisme.

Boring efter billeder

Udgravningen til undergrundbanen er som en vældig organisme med tykke rør og kabler omgivet af ribben. Det er nogle besynderlige animalske spor, det typiske filmhold bliver præsenteret for på turen ned i dybet. Allerøverst en mammuttand på hjul. Og nederst en gravende muldvarp med tre tæer på korte forben. Indimellem dem stikker der et langt aggregat ud med dobbelte fræserhjul. Og mest mærkeligt for en muldvarp har den to kraftige projektører. Men de vender formålsløst bagud, og det er formodentlig for at tilskueren skal være opmærksom på paradokset.

For muldvarpe er visuelle sanseindtryk et stærkt opreklameret fænomen. Den ville sikkert tænke, at mennesker i alt for høj grad værdsætter de lysende billeder og knytter deres livsfornemmelse til sådanne midlertidige glansbilleder. Selv overlever den ved at følge de baner i miljøet, der hidtil har vist sig frugtbare, og tiden er heller ikke noget problem for den. Tiden for muldvarpen er en sikker og ubrudt vej, hvor hvert sekund i kroppen blot føjer sig til tyngden af gammel tid. Den interesserer sig kun for de ting foran den, som erfaringsmæssigt kan bruges, og den har derfor ikke brug for øjne til at betragte uvæsentlige detaljer i omgivelserne.

Ligeledes er der noget muldvarpeagtigt over hele udgravningsentreprisen. Ledelse og fagforening er irriterede over, at arbejdet skal sættes i stå, hver gang man støder på et hulrum af interesse for arkæologerne. For dem er tiden kumulativ, ligesom jorden selv er det. Ligesom den underjordiske flod, de kan høre bag jordlagene. Eller ligesom begravelsespladsen med alle skeletterne. Eller hele korrespondancen med myndighederne om tunnelbaneprojektet siden 1870. Ifølge guiden gemt væk i kældre af størrelsesorden som metroen selv.

I dette kausale og kumulative miljø baner den paradoksale muldvarp sig vej til en seværdig begivenhed.

Men midt i al larmen og støvet er der en arbejder, der får ondt i hovedet. Han tager hjelmen af og tørrer sig pinagtigt over panden. Måske lider han af et eller andet, men i så fald har det ingen relevans i denne historie. Snarere har han det dårligt med den borende lyd fra muldvarpen. Det er som om der var en muldvarp inden i hans eget hovede. Et ubehageligt samspil mellem sjæl og ydre verden har ramt ham. Fysiske begivenheder sætter billeder igang i hovedet. Kalder billederne frem, der på en underlig måde ligner den ydre årsag. Og jo mere sådanne billeder kan finde ud af, hvad det er de ligner, jo mere nærgående er de. Billeder der går i kroppen. Han føler en borende smerte.

Men der er jo ingen, der borer i ham direkte. På samme måde kan man føle en stikkende smerte, uden at der er nogen nål. Det ville være alt for simpelt at tro, at hvis man føler en smerte, så ligner den nålen eller boret, der er årsagen. Smertens indhold er ikke nålen, men derimod en stikkende fornemmelse, som om et organ blev udsat for intense cirklende bevægelser. Smertens indhold er i så fald det, den ligner, når man projicerer *det* på kroppen, som man forestiller sig i hovedet.

Så bryder boret igennem jordvæggen og afslører en række billeder af mennesker fra det gamle Rom. De står på væggen og kigger mod de indtrængende. En midaldrende mand i hvid toga stirrer stift på turisterne, en tyk matrone viser os ryggen.

Kort efter fiser den moderne romerske byluft ind og ødelægger billederne. De forsvinder, og er ingenting ligesom fantasien. Livet i det gamle Rom får vi ikke igen, fordi vi støder på gamle billeder.

Men et stirrende blik, en kropsholdning, en gestus er ikke blot en afbildning. Det er et følelsesudtryk. Det er et tegn for tilskueren om noget levende i objektet, d.v.s. det levende er i tilskueren, ikke i billedet. Det afgørende er ikke, at billedet gengiver mandens blik, men derimod at billedet sætter en proces igang hos tilskueren, hvor følelsen af at ville i kontakt med (eller eventuelt at ville undgå) gentages.

Tilskueren skaber sig et objekt ved at genopføre den togaklædte mands subjektive følelse i sig selv. Måske er det sådan med alt i verden, at vi genopfører tingenes følelser inden i os selv, og først på baggrund af en sådan hallucineret perception gør vi disse sammenfiltringer af følelser til de genstande, vi udpeger og taler om.

Noget er resultat af en dybere og mere uigennemskuelig kommunikation mellem følelser hos universets bestanddele. Det hører til den kumulative historie, og alligevel er det dybt subjektivt.

Dette noget er hverken billedernes indhold eller den kumulative historie i sig selv. Hverken illusion eller klamt faktum, men snarere øjeblikket og begivenheden som perpetuum mobile, nemlig den evige by, Rom.

Måske var det den slags tanker, der pinte arbejderen.

Det er i denne retning vi skal opfatte Fellinis foregående film, *Satyricon*, der er hensat til det gamle Rom. I denne artikel beskæftiger vi os blot med den som en skygge i forhold til *Roma*.

Hellere en levende elsker end en død ægtemand

Om sine hensigter med *Satyricon* har Fellini bl.a. fortalt, at filmen skulle minde om noget udgravet. Billederne skulle have et præg af aske, jord og støv. Lange lysende episoder skulle omgives af fjerne, udviskede sekvenser, som noget der aldrig kan rekonstrueres. Potteskår fra en forsvunden verden.

Filmen begynder med billedet af en gammel grafitti-mur. En skygge i

baggrunden og en retorisk stemme, der fortæller, at jorden ikke lykkedes at opsluge ham, ejheller havets vilde storme. At han har undgået loven og besudlet hænderne med blod, og at han nu er landflygtig. Derpå et klart nærbillede af skikkelsen, som viser sig at være en rasende ung romer ved navn Encolpius. Han hidser sig op over sin ven Ascyltos, der også er en omflakkende hippie i datidens korrupte og kyniske Rom. Encolpius mener, at alle hans ulykker skyldes Ascyltos. Især fordi denne aftenen før stak af med trækkerdrengen Gitone.

Det er klart, at Fellini i denne film ikke graver de døde op, selv om der måske hænger gammel jord og støv ved dem. Disse hippier er magen til dem, han i *Roma* skildrer på Den spanske trappe. Altså helt almindelige, men måske en tand mere jaloux, liderlige, egoistiske, obskønne. På grænsen til det uskyldige. Anistatuer, han må leve imellem. Måske er det hans trang til at blive kureret for impotensen, der driver ham ud af jordens greb, så vi igen kan møde ham. Måske er det denne trang, der får ham til at afslå digteren Eumolpos fristende tilbud til slut. For at vennerne kan arve Eumolpos, skal de æde af hans lig. Men Encolpius æder ikke jord og støv. I stedet tager han på en sørejse mod fjerne lande, hvor vi taber ham af syne.

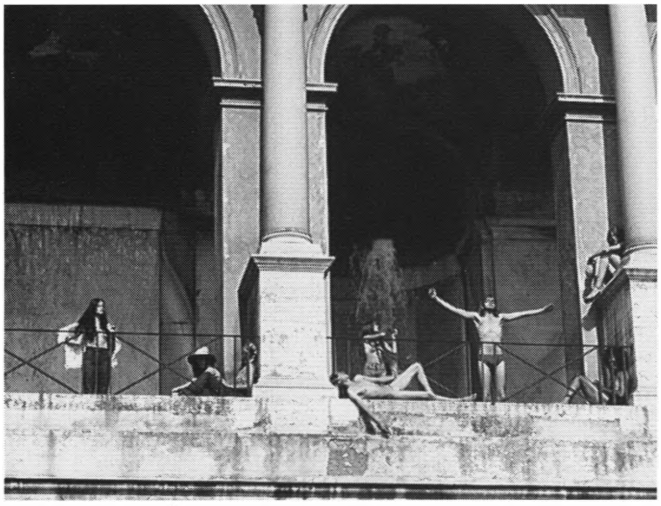
Under det romerske gæstebud hos Trimalchion – mere nøjagtigt dér hvor Trimalchion prøver, hvordan det vil være, når han er død, og selv kommer til at græde af selvmedlidenhed – er der en af gæsterne, der beretter om den sørgende enke fra Efesus.

Hun tilbringer natten med en soldat, der skulle holde vagt over en hængt. I løbet af natten har slægtninge pillet den hængte ned, og tages af pæne turister og romerske borgere. Hippierne har ikke de samme problemer med kroppen og det seksuelle, som vi havde i min ungdom, filosoferer Fellini, og tager os med på bordel.

Der er to slags bordeller i *Roma*. Det første med snuskede fliser og koldt lys. Det andet med plys og mahognielevator. Her har kvinderne også gjort mere ud af sig selv. Undertøjet er mere smagfuldt, frisuren flottere, fortrin bedre markeret.

Men i grunden er det det samme, der foregår begge steder. Har man set én, har man set dem alle. Ikke at man skal være utilfreds med, at Fellini viser os alle disse kvinder, men der må være en pointe med, at der er *så* mange af dem.

Vi kommer ind i det første bordel sammen med en flok soldater, der går tungt i de klodsede støvler. Én luder burde være nok til mænd med



malske i deres livsbekræftende krav på øjeblikket.

Når Encolpius i starten siger, at jorden ikke lykkedes at opsluge ham, er det denne livsbekræftelse, Fellini lægger ham i munden. For vi kan ikke vide noget som helst om, hvad Encolpius tidligere har været ude for. Ikke engang Petronius kan sige noget om det. For Petronius' roman (skrevet ca. halvvejs ind i det første århundrede) er kun overleveret i fragmenter. Det er denne fragmentariske form Fellini overtager, snarere end han prøver at fylde hullerne i handlingen ud.

Intrigen i filmen er ganske enkelt, at en af guderne har ramt Encolpius med sin vrede, så han er blevet impotent, hvilket han naturligvis forsøger at blive kureret for. Lidelsen er måske ikke så underlig i betragtning af alle de mosaikker, vægmalerier og vagtsoldaten er i en alvorlig knibe. Men ligesom han fik enken ud af hendes dystre stemning, således hjælper hun nu vagtsoldaten med den gode idé, at de hænger hendes døde ægtemand op i den hængtes sted. På denne måde erstattes en død ægtemand med en levende elsker.

Det er med Encolpius som med denne enke. Og sådan er det hele vejen igennem filmen. Man aner, hvorfor lysende episoder skal omgives af et præg af jord og støv. Døde billeder skal ombyttes med levende og livsbekræftende billeder, på samme måde som døde ægtemænd med levende elskere. Levende billeder virkeliggør genstandens følelse, og bliver til en følelse af genstanden.

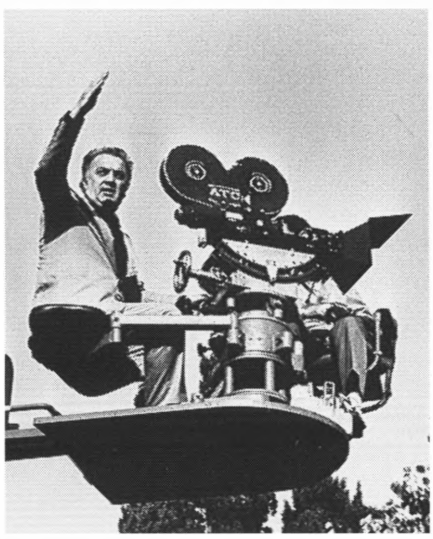
Bordel for scopofile

Hippierne på Den Spanske Trappe har taget tøjet af i solen, og kan iagttage et sådant kropssprog. Men her skal man huske, at scopofili fungerer omvendt af Pavlovs eksperiment med hunden. Scopofili er analyse, og ikke refleks.

Soldaterne stiller sig op blandt alle tilskuerne og sluger den uendelige variation af kvinder vantro og stive i blikket. Diskrete som fluer på væggen overværer de den lange parade af store kvinder og små kvinder. Tykke kvinder og slanke kvinder. Mørke og lyse. Alle mulige former for sparsom og afslørende beklædning. En uendelig variation af forholdsvis få parametre såsom patter, lår, røv. Bh og strømpebånd i sort, rød, laks og hvad der hører sig til. Alt for meget til soldater med kort orlov, skulle man tro. Men det forholder sig stik omvendt, og derfor er de så længe om at komme til det, man med en omskrivning betegner som sagen.

Man ser det, man vil se, Perception er af det bemærkelsesværdige, og ikke af det ordinære. Det man altid kan se gemmes hurtigt i bevidsthedens skygger. For mænd med krop til forskel fra engle med store hoveder er det en stor opgave at konkretisere alle de attraktive enkeltelementer til et unikt billede. Soldaterne går først med op, når det rette billede har dannet sig i deres hoveder. Kroppen er mørk, men stærkt krævende. Det er svært at finde det billede, der er på bølgelængde med dem. Et unikt billedes søges til en påtrængende tanke.

Som vi ved fra biografens mørke hører ekshibitionisme og scopofili sammen. I samfund hvor værdier bliver til værdier i kraft af deres fremvisning, må man glo for at klare sig. Scopofili er et navn for analyse under sådanne betingelser. Hvad ligner det? Bl.a. på bordellet ligner det noget.



Man har hæftet sig ved, at Ensolpius i *Satyricon* ofte befinder sig i scopofile situationer. Impotent som han var, går han rundt i mørket og glor på bizarre og obskønne tildragelser. Man har ment, at det skyldes, at Petronius selv var usædvanlig scopofilt anlagt til forskel fra traditionens øvrige forfattere. Jeg tror, man kan begribe lidt af den gamle romanforfatters hensigter igennem Fellini, og hæfter mig her blot ved, at ifølge Tacitus var Gajus Petronius en mand, der sov om dagen og arbejdede om natten.

Han levede i et samfund, der viste sig frem i en uendelighed af billeder. Det scopofile blik i mørket viste sig frem i en uendelighed af billeder. Det scopofile blik i mørket har den fordel, at det giver øjeblikkelig og absolut betydning til forsvindingsstrømmen af indtryk.

Eftermiddagens lille eventyr på bordellet med den mørke skønhed fra Pompeji får den sammenkrøllede og uerfarne Fellini til at ønske sig det hele gentaget som en farce. Nu vil han til at komme sammen med luderen. Han inviterer hende ud. Imorgen, i overmorgen. Ja, nårsomhelst. Med hende kan alt i princippet lade sig gøre.

Virkelighed i kraft af udført handling

Ønsket om at forhindre øjeblikket i at forsvinde er mindst lige så stærkt hos fyrstinde Domitila. Men for hende er det allerede længe siden, øjeblikket var der, og hun bor nu alene med sine minder i det store hus. Om dengang de røde kardinaler kom som om de hørte hjemme i familien. Hun græder ved tanken om, hvordan tingene har forandret sig. Men nu er kæmpeportrætterne af disse hendes kirkefædre blevet støvet af og hængt på plads i den store sal.

En rød kardinal med stort følge er ankommet.

Nu begynder det katolske modeshow, som gør verden levende igen. Novicer, præster på rulleskøjter, nonner, helgener, messehagler med og uden indhold, alle er de der, iført helt nyt udstyr.

Og de der benytter denne verden (skal være) som om de ikke udnytter den; thi verden i sin nuværende skikkelse går mod sin undergang. (1. Kor. 7, 31).

Det er det hellige samfund, der opfører det skuespil de er blevet for hele verden, både for engle og for mennesker. (1. Kor. 4,9).

Kirkens virkeliggørelse gennem skuespillet. Den er kun ét legeme, men mange dele, hvilket showet udmærket illustrerer:

Men hvis de alle var ét lem, hvad blev der så af legemet? Nu er der mange lemmer og dog kun ét legeme (1. Kor. 12, 19-20).

Men husk, det kommer ikke an på, om man tror på det (ex opere operantis), men derimod om man udfører det, og med de aktuelle tegn gør det virkeligt (i kraft af den udførte handling – ex opere operato) jvf. det katolske sakramente.

Synkronproblemer

Engang blev det sagt om historien, at den først udtrykker sig tragisk og siden gentages den som farce. Medierne har sat den farceagtige gentagelse i system. Nu kan de fleste begivenheder reddes fra tidens mørke, og man kan hygge sig med den rene begivenheds form, uden at den tragiske brod følger med. Man løber ingen risiko, og alligevel står verden ikke stille.

Filmens råstof er begivenheden. Det, der ses på lærredet eller skærmen er uhåndgribeligt, og i den forstand uopnåeligt. Alligevel er det ikke af den grund en mangelsituation for tilskueren. Vi vil se, fordi der sker noget. (Omvendt forekommer det underligt at ville definere filmens attraktion ved den frustration, man har ved ikke at kunne røre ved indholdet.)

Selvfølgelig kan man i modsæt-

ning til gængs råstof ikke udvinde begivenheden og lade verdens soliditet og kødelig kontrakt gå op i røg. Omvendt er det heller ikke muligt at udvinde genstandenes soliditet, vise den frem og hævde, at det er hvad alt andet bygger på.

I forlængelse heraf er det oplagt at overveje om det er bedst at besøge Rom i et par timer, eller at se en film som *Roma*.

Men svaret på det må være en smagssag, for der er kun en ting der står fast, og det er, at vi allerede – ligesom Fellini – har været der, og ikke kan komme der igen.

En hel del af episoderne i *Roma* er erindringer, Fellini har fra sin barndom og ungdom. Filmen er en farceagtig gentagelse af dem ud fra samme drift i sjælen som hos Domitila. Men showet bliver aldrig helt det samme som de indre billeder. Verden forbliver adskilt i facaden og det indre.

Langt ud på natten møder filmholdet Anna Magnani, der er ved at låse sig ind i sit hus. Fellini indser, at hun er symbolet på Rom. Det er vestalinden, ulvinden og hvad han ellers kan komme i tanke om af retoriske brokker. Men hun er træt og synes ikke det er morsomt. Gå hjem og sov, Federico.

For netop når man sover kommer drømmene til deres fulde ret.

Resumé

I indledningen til artiklen blev der taget hul på problemstillingen billederne og vores kropslige eksistens. Et tema jeg synes dominerer hos Fellini.

Dette tema har filosoffen A. An. Whitehead udviklet (med fjernt udgangspunkt hos Leibniz) i sine senere værker såsom 'Proces and reality' eller 'Symbolism. Its meaning and effect', Cambridge University Press 1928. Det sidste værk er direkte inspirationskilde til denne artikel.

De umiddelbare sanseindtryksbilleder kaldes hos Whitehead for 'presentational immediacy', og den kropslige væren betegner han som 'causal efficacy'. De første er klare og distinkte, men upålidelige. Den sidstnævnte perceptionsform er mørk og uartikuleret, men fundamental og afgørende for alle organismer. Her findes de grundlæggende følelser, der styrer vores adfærd, og ud fra hvilke de klare og distinkte billeder kan fungere som umiddelbart, men upålideligt analyseapparat. De tegnmæssige relationer mellem disse to perceptionsformer er den centrale drivkraft hos Fellini.

Derfor former artiklen sig som en variation over denne relation igennem alle filmens hovedafsnit: billederne, der kommer indefra, og det dunkle følelsesregister; kroppens rolle for sanseindtrykkene; kroppens koordination af hjernens billedproduktion; appetitten på livet og undergangsvisioner, samt Petronius' og kejserens menukort; biler som monader og turistens opdagelse af tegnet på den kausale verden; fantasien, der søger mod kroppen og aktualiteten; det komplicerede problem, hvorledes kausale følelser overføres gennem en slags genopførelse (re-enaction med Whiteheads sprogbrug); hvorledes *Satyricon* kan begribes som en sådan re-enaction; illusionen som virkelighed i det katolske modeshow; hvilken status har filmen i forhold til virkeligheden, for den er jo også begivenhed, og findes der egentlig noget endnu virkeligere?

Inspirationen

fra middelalderens miniaturer

Da Carl Th. Dreyer gik i gang med Jeanne d'Arc og skulle genskabe et middelalderligt miljø, gik han til middelalderens miniaturemalerier og fik den navnkundige Hermann Warm til at bygge kulisserne efter dem. Komplet med perspektivforskydning og ekspressivt skæve vinkler.

af Britta Martensen-Larsen

Da Carl Th. Dreyer i foråret 1926 modtog tilbudet fra Société Générale de Films om at indspille en film om Jeanne d'Arc, som i 1922 var blevet kanoniseret, var han 37 år gammel og allerede en kendt instruktør.

Under udarbejdelsen til arbejdsmanuskriptet JEHANNE. La Passion et la Mort d'une Sainte[1] gjorde Dreyer sig nøje bekendt med det historiske stof. På Bibliothèque Nationale Paris studerede Dreyer under historikeren Pierre Champions[2] vejledning de dokumentariske kilder, såvel forhørsreferaterne fra processen imod og domfældelsen af Jeanne d'Arc i 1431, som øjenvidneberetningerne fra rehabiliteringsprocessen i 1455/56.

Dreyer koncentrerede hele processen, inklusive de 29 forhør i Rouen, der varede i fem måneder fra d. 9. jan. 1431 til en eneste dag – hendes dødsdag d. 30. maj 1431. I filmen udspilles højdepunkterne fra rettergangen i fem lokaliteter – Rouens Slotskapel, Jeanne d'Arc's fængselscelle i Bouvreuil Slot, torturkammeret i Rouens store Slotstårn, kirkegården på Saint-Quen og Den gamle Markedsplads i Rouen.

Med hensyn til filmens indskudte stumtekster findes der replikker hentet fra det første forhør af Jeanne d'Arc d. 21. feb. 1431, forhøret i torturkammeret d. 9. maj 1431 og det skæbnesvangre forhør d. 28. maj 1431, hvor hun trækker sin tilståelse tilbage. Endvidere fra de ovennævnte øjenvidners beretninger (1455/56). Ifølge manuskriptet var det ikke Dreyers hensigt at fremstille Jeanne d'Arc som den store hærfører, men som den unge troskyldige og humane pige, der kæmpede ene mod en skare kløgtige dommere og teologer, forblindede af dogmer.

Som baggrund for processen i Rouen søgte Dreyer og hans vigtigste medarbejdere, filmarkitekten Hermann Warm (1889-1976) og maleren Jean Hugo (1894-1981), et barnebarn af Victor Hugo, at gengive den middelalderlige hverdag. På Bibliothèque Nationale udvalgte Dreyer det smukke håndskrift fra ca. 1400 Livre des Merveilles af Mandeville med de bedårende miniaturer som grundlag for filmens stil. Den simple gengivelse af bygninger, der var for små til personer og landskaber, de naive streger og det forkerte 'perspektiv' gav ideen til dekorationerne.[3] Herved opstod en speciel billedstil af ekspressionistiske elementer, som samtidig gav indtryk af nutidighed set i relation til datidens billedkunst. Jean Hugos kone, Valentine Hugo, udførte kostumerne, der var fremstillet af prunkløse stoffer. Dreyer fandt frem til tidløse modeller fra omkring 1400-tallet, som ikke ville virke påfaldende i det 20. årh. F.eks. blev de engelske soldater udstyret med stålhjelme, som de havde haft på i Den første Verdenskrig, men som lignede de jernhatte, man havde brugt i Hundredårskrigen. Jean Hugo erindrer, at Dreyer lige til de mindste detaljer havde bestemte ideer om udformningen af kostumerne og dekorationerne. Dreyer studerede minutiøst miniaturerne i Livre des Merveilles og i Les très riches Heures du Duc de Berry, ca. 1413-16, og sagde, idet han med fingeren pegede på en lang klædnings folder eller vinklen af et tag: 'Zette stule'.

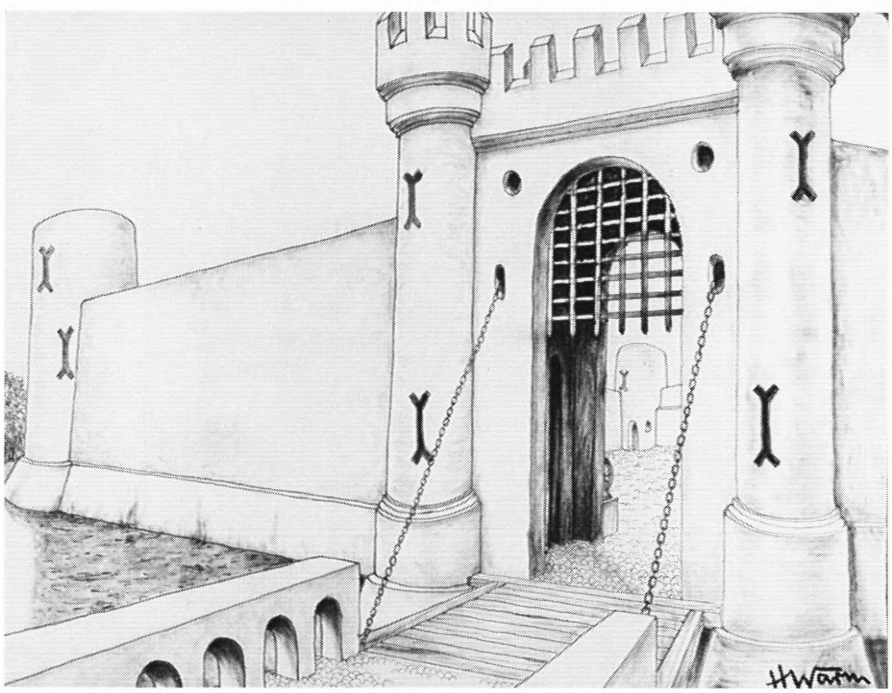


Fig. 1: Mandeville: Tre bueskytter fra byporten forsvarer sig imod fremmede ryttere, medens vindebroen trækkes op. Ca. 1400. Miniature fra 'Livre des Merveilles'. Bibliothèque Nationale, Paris

Fig. 2: Hermann Warm: Rekonstruktion af 'middelalderbyen Rouen' (Petit-Clamart 1927) af byporten og vindebroen. Ca. 1960. Tegning. Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin.

Foregående side: Arbejdsfotografi fra Petit-Clamart (1927) med bl.a. Hermann Warm siddende på hug. Til højre Dreyer med kasket og Rudolf Maté en face i et af optagelsesterrænets 'huller'. Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin.

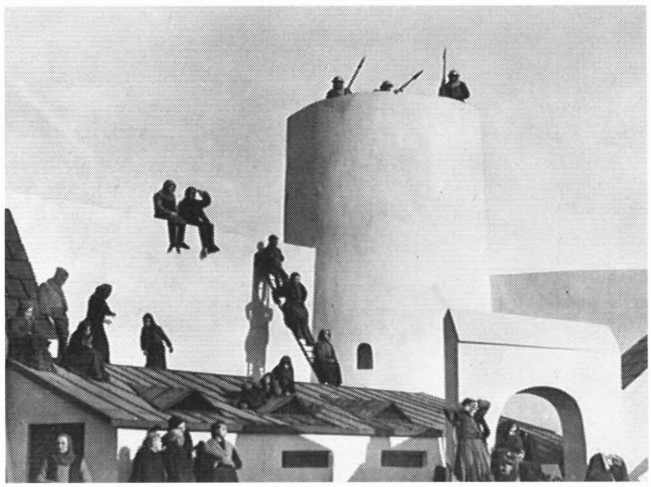


Fig. 3: Udendørsoptagelse fra 'Jeanne d'Arc' med statister og 'stalden'. Petit-Clarmart 1927. Det Danske Filmmuseum, København.

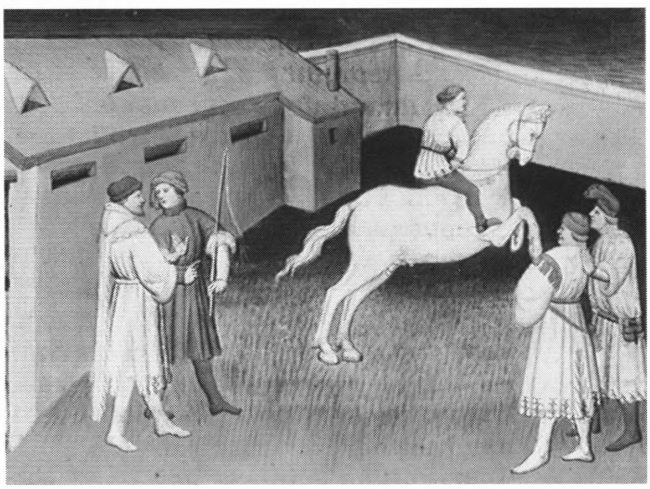


Fig. 4: Mandeville: En gård med en hestestald, rytter og passiarende borgere. Ca. 1400. Miniature fra 'Livre des Merveilles'. Bibliothèque Nationale, Paris.

Eksteriører

Efter Jean Hugos tegninger og Hermann Warms planer og grundskitser konstrueredes i forsommeren 1927 ude på en mark i Petit-Clamart, en forstad til Paris, en lille 'middelalderby Rouen' med en byport og en vindebro, omgivet af en voldgrav. De udendørs dekorationer blev bygget som en stor sammenhængende konstruktion – på størrelse med Kongens Nytorv i København – bestående af en femkantet høj bymur og et stort vagttårn i hvert af de fem hjørner.[4] Indenfor bymuren lå slotskapellet, kirkegården og de små gader og huse i enkel stil med skæve vinkler og med vinduerne anbragt skævt i forhold til hinanden ligesom på de ovennævnte miniaturer. Murene bestod af en solid 10 cm cementskal, der skulle bære de medvirkende og projektørerne under optagelserne. Bygningerne blev bygget helt op, for at de i filmen kunne ses fra alle sider. Samtidig kunne de bruges til garderobe og prøveværelse for skuespillere og statister, som kantine med toiletter og til opbevaring af kamera og andet apparatur m.m.

Til at løse opgaven med at konstruere en middelalderby, der efter Dreyers intention ikke måtte være en naturalistisk efterligning af datidens byggestil, havde den tyske filmarkitekt Hermann Warm særlige forudsætninger. Warm var en af de mest fremtrædende filmarkitekter i stumfilmens dage, og hans berømteste arbejde er de ekspressionistiske dekorationer til filmklassikeren *Das Kabinett des Dr. Caligari* (1919), der er malet i en visionær og mareridtsagtig stil og præget af en fantastisk grafisk formgivning uden at indeholde naturalistiske elementer.

Ved et nøjere studium af Livre des Merveilles viser det sig, at Dreyer herfra har valgt nogle bestemte miniaturer som forbilleder for arkitekturen i filmen. En af miniaturerne (fig. 1) forestiller tre bueskytter, der øverst på byportens tag og tårne retter deres pile imod fire fremmedartede ryttere, medens vindebroen går op over voldgraven. Figurerne er overdimensioneret i forhold til arkitekturen. Ud fra denne model byggedes i Petit-Clamart en byport flankeret af to små tårne med en vindebro foran (fig. 2). Ligesom på miniaturen blev tårnene og byportens mansardlignende tag med to kviste forsynet med en takket murkrans, og et grafisk ornament med en lodret streg og et V i hver ende indridsedes i de små og store tårne i bymuren. Lige indenfor lå huse tæt og skråt op ad hinanden med skæve tagrygge og uensartede vinduer. At dømme efter et af de tidligste fotografier af opbygningen i Petit-Clamart, blev byporten først opført. Fotografiet viser i forgrunden en række træstilladser, beregnet til husene, og bagved en byport under opførelse.

Ved siden af byportens højre side og opad den høje mur stod stalden med tre aflange vinduer foran og trekantede vinduer ovenpå taget. Stalden er (fig. 3), jævnfør dette billede fra optagelserne med statister iført middelalderlige dragter, kopieret direkte efter denne miniature (fig. 4) med en lang hestestald, set fra en trekvart vinkel og perspektivisk stærkt forkortet. Ydermere fremgår det af Hermann Warms forarbejde til stalden, at man oprindeligt havde tænkt sig at overføre fortegningen af hestestalden i form af en hældende og skæv tagryg.[5]

I en anden udendørsoptagelse ses i baggrundens midterparti nogle soldater stå under et tag, der sammen med en lav mur er anbragt mellem to huses kortsider med henholdsvis to afrundede og firkantede vinduer (fig. 5). Også her har man nøje konstrueret husene efter den idylliske miniature med almuefolk, der fodrer heste i et udhus og får ved voldgraven (fig. 6), hvilket tydeligt fremgår af fotografiet med Hermann Warm siddende på muren i forgrunden, medens de ovennævnte huse er ved at blive bygget (fig. 7). Endog en detalje som en lille rund skorsten er placeret på det overdækkede tag (fig. 5 og 6), og i forgrunden til venstre er en åben port og en tøndeagtig bygning efterlignet.

Inderst i 'middelalderbyen', modsat vindebroen, lå slotskapellet med kirkegården og et lille kapel (fig. 8); bagved markedspladsen, hvor Jeanne d'Arc's bålfærd fandt sted. Slotskapellet blev udformet i naiv stil efter en af de første miniaturer i Livre des Merveilles, der forestiller en svagt rosafarvet kirke, hvor nonner går ud

Fig. 5: En dokumentaroptagelse fra filmens indspilning. Petit-Clamart 1927. Det Danske Filmmuseum, København.

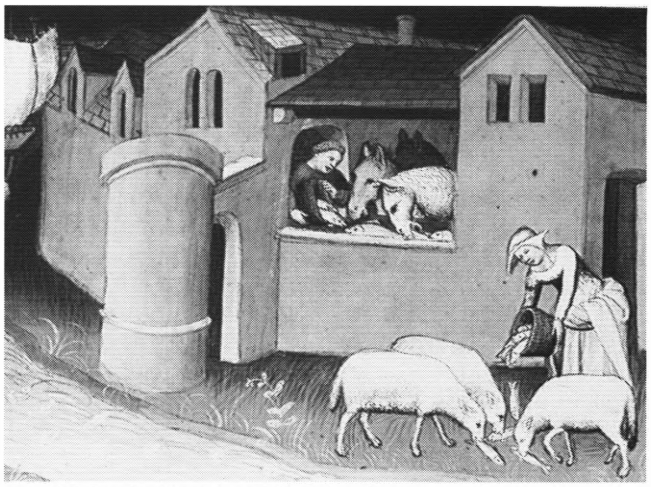


Fig. 6: Mandeville: Almuefolk fodrer heste i et udhus og får ved en voldgrav. Ca. 1400. Miniature fra 'Livre des Merveilles'. Bibliothèque Nationale, Paris.

ad kirkedøren og tager imod nogle jægere til hest (fig. 9). Ved sammenligning med Hermann Warms rekonstruktion af slotskapellet i Petit-Clamart med vindebroen i baggrunden (fig. 10) ses det, at de to kirkebygninger næsten er identiske. Kirkedøren, gavlens udsmykning, antallet af de bueformede og blyindfattede vinduer, tagets facon og den lidt asymmetriske kuppel[6] stemmer overens med forbilledet. Jean Hugo fortæller, at da de var færdige med opbygningen af 'byen Rouen' i juli 1927, anbragte man buketter af valmuer og markblomster på kirketårnet og holdt rejsegilde med champagne. Derefter blev mure, huse, tårne og kapellet strøget over med en lyserød farve. Ideen hertil kan kun stamme fra de ovennævnte miniaturer, hvor Mandeville konsekvent har foretaget en rosa bemaling af arkitekturen.

Interiører

Indendørsdekorationerne – det indre af kapellet, fængselscellen med soldaternes foranliggende vagtrum og torturkammeret med forværelset til det pinagtige forhør – blev lavet i Billancourt i en tom værktøjshal, der tilhørte Renault-fabrikken. Til rummene blev der anvendt en lysegul farve. Vægge, bjælkeværk og møbler var svagt perspektivformede d.v.s., at de naive fortegninger og det 'forkerte' perspektiv blev videreført også indvendigt. Dreyer krævede, at dekorationerne ikke måtte hæmme instruktøren eller fotografen. Derfor blev de enkelte dekorationsdele gjort lette og bevægelige, således at der kunne improviseres med kameraet under indspilningen.

Hvad angår slotskapellets interiør, hvor det første forhør af Jeanne d'Arc fandt sted (fig. 11), hentede kunstnerne også her inspiration fra Livre des Merveilles. Enkelte miniaturer viser kirker eller klostre set indefra med runde og hvælvede buer, der er båret af søjler med kapitæler, foroven kranset af kugleformede knopper (fig. 12). Endvidere ses vinduer med blyindfattede ruder og et rækværk med aflange og bueformede udskæringer. Under indflydelse af disse bygningsdele samt en døbefont i romansk stil opførtes slotskapellet i Billancourt, hvor de bidrog til at skabe et middelalderligt klerikalt miljø (fig. 11).

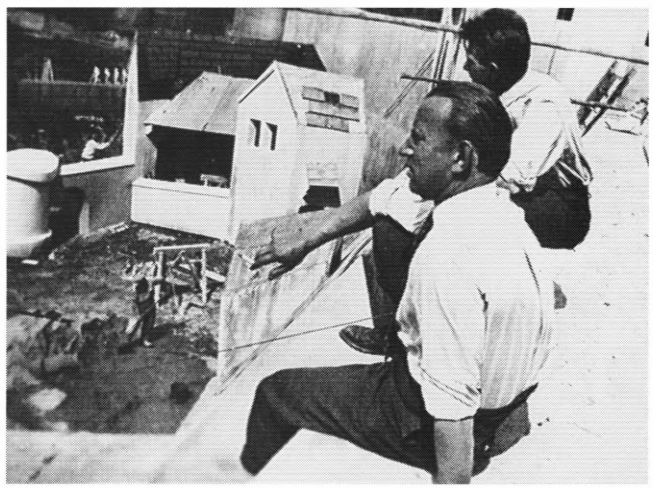


Fig. 7: Dokumentaroptagelse af nogle huse under opførelse med Hermann Warm siddende på 'bymuren' i forgrunden. Petit-Clamart 1927. Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin.

Fig. 8: Hermann Warm: Dokumentaroptagelse af en del af Slotskapellet med kirkegården og et kapel i baggrunden. Petit-Clamart 1927. Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin.

Fig. 9: Mandeville: Nonner ved en kirke tager imod jægere til hest. Miniature fra 'Livre des Merveilles'. Bibliothèque Nationale, Paris.

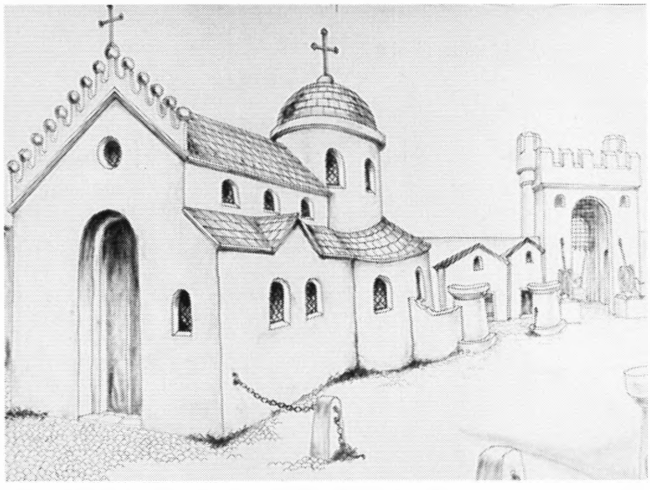


Fig. 10: Rekonstruktion af 'middelalderbyen Rouen' (Petit-Clamart 1927) med Slotskapellet og i baggrunden byporten. Ca. 1960. Tegning. Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin.

rerealisme, herunder udeladelse af sminke og paryk, brugte Dreyer store nærbilleder. Under mottoet 'jo galere – jo bedre'[7] arbejdede cheffotografen, ungareren Rudolf Maté og hans stab med nye stileksperimenter som f.eks. usædvanlige frøperspektiver. Denne arbejdsteknik bevirkede, at filmen fortrinsvis blev optaget på knæ og medførte udgravning af løbegange og huller i optagelsesterrænet, for at kameraet kunne blive anbragt så lavt som muligt. Følgen heraf blev, at man i filmen glimtvis kun ser dele af de middelalderlige kulisser i baggrunden. Alligevel udøver de kombineret med Dreyers ekstreme nærbilleder en sælsom virkning og er med til at forstærke det rystende drama om Jeanne d'Arc's martyrium.

Indspilningen af filmen påbegyndtes d. 17. maj 1927, og d. 30. okt. samme år var man nået til at optage sekvensen med Jeanne d'Arc på bålet. De sidste optagelser, herunder slutscenen med folkemængden, der styrter over vindebroen, fandt dog sted så sent som 14 dage før premieren i København d. 21. april 1928. Dreyers *Jeanne d'Arc* blev en kostbar produktion til 9 mill. Francs og var en medvirkende årsag til at Société Générale de Films kort tid efter premieren gik fallit. Som en særlig gestus overfor Dreyer bestemte filmselskabet, at filmens verdenspremiere skulle finde sted i Danmark. Af de danske aviser fra samtiden fremgår det, at forventningerne til filmen var store. Ifølge et interview med filmselskabets præsident, Hertugen af Ayen, var den et forsøg på at bryde med den amerikanske smag, og istedet for bluff og sensationer lagde man vægt på ægte menneskekunst uden paryk og sminke v.h.a. simple virkemidler.

Premieren på Paladsteatret i København blev en af sæsonens begivenheder. Imidlertid var kritikken i Danmark ikke udelt rosende, men filmen vakte opmærksomhed og blev af anmelderne betragtet som en fornyelse. I Frankrig fik filmen under titlen *La Passion de Jeanne d'Arc* officielt premiere i en beskåret version d. 25. okt. 1928 i Marivaux-biografen i Paris. Den blev en succes, især blandt filmkritikere og kunstnere.

Man kan undre sig over, hvorfor filmen ikke som planlagt kom til at gå under manuskriptets hovedtitel 'JEHANNE'. At Dreyer har kaldt Jeanne d'Arc ved sit gammelfranske navn Jehanne, som hun også under-

Fig. 11: Jeanne d'Arc (Renée Falconetti) aflægger ed for munken Jean Marsieu (Antonin Artaud) før sit første forhør i Slotskapellet. Billancourt 1927. Det Danske Filmmuseum, København.

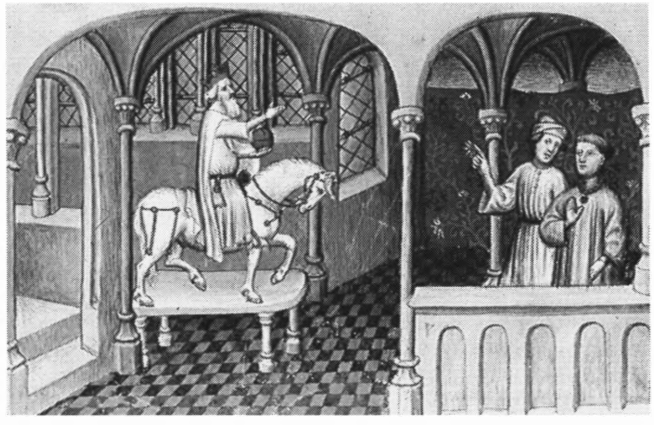


Fig. 12: Interiør fra kirke eller kloster med munke. Ca. 1400. Miniature fra 'Livre des Merveilles'. Bibliothèque Nationale, Paris.

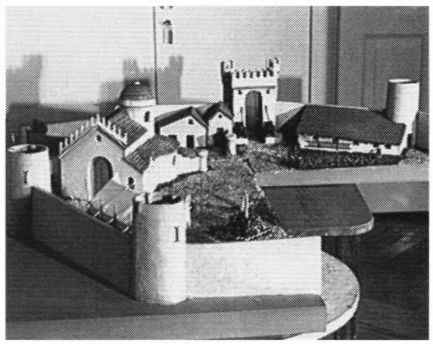
skrev sig med i sine breve, er kun et bevis på, hvor nøje han har villet holde sig til de historiske og dokumentariske kilder. Når filmen istedet for kom til at hedde *La Passion de Jeanne d'Arc* mener jeg, forklaringen kan være, at Société Générale de Films producenterne fandt Dreyers titel for ubestemmelig.

Jeanne d'Arc gjorde Dreyer berømt, og i 1928 blev han i den franske filmverden betragtet som den mest revolutionære af alle deres avant-gardister og en reformator i kinematografien. Filmen står idag som en af filmhistoriens store klassikere, og på verdensudstillingen i Bruxelles i 1958 blev den valgt til festivalen 'De tolv bedste film fra alle tider' efter afstemning blandt filmhistorikere fra hele verden.

Hermann Warm

For Hermann Warms vedkommende blev dekorationerne til *Jeanne d'Arc* hans kendteste arbejde næstefter *Das Kabinett des Dr. Caligaris.* Forarbejdet af *Jeanne d'Arcs* verdensberømmelse rekonstruerede Warm på grundlag af sine skitser og arbejdsplaner samt nogle dokumentaroptagelser af arkitekturen i Petit-Clamart (1927) i begyndelsen af 1960erne, såvel interiører fra studiet i Billancourt som udendørsdekorationerne fra 'middelalderbyen Rouen' i form af tegninger[8] og fire dekorationsmodeller, forestillende en del af 'Byen Rouen', 'Slots-kapellet', 'Jeanne d'Arc's Fængselscelle' og 'Torturkammeret'. I 1964 tilbød han Det Danske Filmmuseum, København, dekorationsmodellerne med den begrundelse, at det ville være af interesse for alle filminteresserede at erfare, hvorledes filmens dekorationer havde været udformet.[9] Året efter erhvervede Det Danske Filmmuseum modellerne for 5000 D-mark med støtte fra Kulturministeriet. Da Dreyers *Jeanne d'Arc'* fortrinsvis, som før nævnt, består af store nærbilleder på bekostning af arkitekturen, er Warms rekonstruktioner værdifulde for eftertiden. Det gælder navnlig den pinkfarvede dekorationsmodel 'Byen Rouen', hvor vi kan se påvirkningerne fra Livre des Merveilles som f.eks. byporten med vindebroen, kirken, stalden og bymurens store vagttårne.

Med Hermann Warms forudsætninger og baggrund for øje er det sandsynligt, at han har foreslået at lave dekorationerne efter middelal-



derligt maleri. Han var en prominent filmarkitekt indenfor den ekspressionistiske bevægelse og bosat i Berlin i de år, hvor Herwarth Walden udgav tidsskriftet Sturm (fra 1911). I hans Sturm-Galleri, der blev et samlingspunkt for avant-garden, udstillede de førende ekspressionister, kubister og futurister i Europa. De tyske ekspressionister (f.eks. Die Brücke) følte sig beslægtet med de senmiddelalderlige kunstnere i deres kunstbestræbelser, og hyldede i det hele enhver kunstner, som stræbte imod en fortættet forenklet udtryksform. I 1912 udkom almanakken Der blaue Reiter, og her blev kunstneriske frembringelser af bønder, naturfolk, middelalderlige kunstnere og børn ligestillet med og vist ved siden af det moderne maleri.

Set ud fra datidens billedkunst var det kun naturligt, at Dreyer, Warm og Hugo med et historisk tema fra 1400-tallet benyttede miniaturer i naiv stil som udgangspunkt for kulisserne i *Jeanne d'Arc,* hvorved man kunne udnytte de visuelle virkemidler på en spændende og ekspressionistisk måde. Intet under, at de lyserøde, primitive og ubehjælpsomme miniaturer i kæmpeformat med deres skævheder og tegnefejl i perspektiverne vakte opsigt i november 1927, hvor Dreyer havde inviteret journalister til at berette om filmoptagelser i Petit-Clamart. Under et interview betroede Dreyer sin landsmand Ole Winding, at han og alle i filmen kun havde arbejdet med det ene 'Tro'. Dernæst at det væsentlige i filmen ikke var det 'objektive drama', men først og fremmest det drama, som udspilles inde i sjælene, altså endnu et udslag af en ekspressionistisk tankegang.

Dreyer ønskede at skabe en film blottet for teaterpræg og med en klar og enkel form, hvilket lykkedes i kraft af hans stærke vilje og koncise forestilling om det historiske handlingsforløb. I Dreyers filmkarriere blev *Jeanne d'Arc* hans mest eksperimenterende værk og største udfordring, hvor han mageløst kombinerede og understregede Jeanne d'Arc's lidelseshistorie med nærbilleder fra ekstreme vinkler og slående benyttede dekorationer/arkitektur efter Mandevilles poetiske og kejtede miniaturer i Livre des Merveilles.

Britta Martensen-Larsen er kunsthistoriker og har arrangeret en udstilling om Jeanne d'Arc. Den har været præsenteret i bl.a. Paris og senest i Nikolaj i København. I øjeblikket er udstillingen i Polen.

Noter:

1. Drejebogen befinder sig i Det Danske Filmmuseums Dreyer-arkiv, København. På titelbladet står foruden Dreyer som medforfatter skribenten Joseph Delteil, der i 1925 havde skrevet en prisbelønnet bog om Jeanne d'Arc.
2. Dreyers historiske rådgiver til filmen var Pierre Champion, der var datidens førende ekspert indenfor forskningen vedr. Jeanne d'Arc. Han udgav to-bindsværket *Procés de condamnation de Jeanne d'Arc, texte, traduction et notes,* Paris 1920-21, og *Notice des Manuscrits du Procés de Réhabilitation de Jeanne d'Arc,* Paris 1930.
3. Hermann Warm, 'Dreyer brugte sandfærdigheden som stilmiddel', *Kosmorama* nr. 90 (juni 1969), 146-147.
4. Ifølge Hermann Warms rekonstruktion af grundplanen over 'Byen Rouen' i Petit-Clamart, som befinder sig i Archiv der Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin.
5. Udkastet befinder sig i Archiv der Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin.
6. Hermann Warm lavede tre modeller til den asymmetriske kuppel, som befinder sig i Archiv der Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin.
7. Jvf. Dreyer i 'Klassiske dekorationer', *Politiken,* 25. nov. 1965.
8. Hermann Warms forarbejder (1927) og grundplaner m.v. samt 28 tegninger/rekonstruktioner og 13 kulørte billeder omkring Dreyers *Jeanne d'Arc* tilhører Archiv der Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin. Tegningerne viser udover interiører fra studiet i Billencourt exteriører fra diverse vinkler i Petit Clamart (f.eks. byporten og et vagttårn set ude fra voldgraven, kirken indenfor bymuren (fig. 10), kirkegården, en opstilling fra sidste akt af tribunen og bålet på kirkegårdspladsen).
9. Hermann Warms brev af 22. juni 1964 til Det Danske Filmmuseum, København. Dekorationsmodellerne har bl.a. været vist i Paris under udstillingen om Carl Th. Dreyers 'Jehanne' i La Maison du Danemark, efterår 1989 og i Centre Pompidou i forbindelse med filmfestivalen 'Le Cinema des Pays Nordiques', forår 1990.

Filmdigteren og de rejsende

Måske findes håbet kun i rejsen, siger Columbus i Ridley Scotts film, men rejsen ender hos Scott oftest i skepsis overfor den vestlige civilisation. Længslerne der skaber fremdriften fører også i afgrunden.

af Erik Svendsen

Rejsemotivet er en gammel kending i kunstens verden. I modernitetens internationaliserings æra er det af gode grunde blevet stadig mere presserende og mange af de seneste årtiers store kunstnere har haft rejsen som en oplagt ledetråd. Eksil er et andet ord for en permanent rejse, og eksilets opbrud og bevægelse bærer så vægtige og tidstypiske forfatterskaber som fx Salman Rushdies og afdøde Bruce Chatwins. Samme tendens kan oplagt spores i den moderne films univers: fra Jim Jarmusch over Wim Wenders til brødrene Kaurismäki. Rejsemotivet er også en ledetråd i englænderen Ridley Scotts produktion, der strækker sig fra den 'historiske' film med debutværket *The Duellists* (1977), over to fremtidsvisioner – *Alien* (1979) og *Blade Runner* (1982) –, en mytisk tid i *Legend* (1985) og frem til nutiden, henholdsvis i et celebert

og klassedelt New York i *Someone to Watch Over Me* (1987), et traditionsrigt og moderne Japan i *Black Rain* (1989) og en skæbnesvanger tur på landet i *Thelma and Louise* (1991). Den sidste film Ridley Scott har lavet, *1492: Conquest of Paradise*, er en tilbagevenden til den 'historiske' film.

Genrebetegnelserne er ikke uanfægtelige; om handlingen udspiller sig i en konstrueret fortid eller fremtid, i mytisk tid eller i vores samtid er underordnet: hvad der skinner igennem og binder Ridley Scotts film sammen er en række visuelle og indholdsmæssige fællestræk, som viser en moderne kunstner, der er optaget af sin tid. Og af forsøget på at gå bagom den. Eller under den. Derfor rejsemotivet som betoner en utvetydig dynamik, der både kan føre på afveje og i lykkelige øjeblikke gøre en anden verden mulig.

Det sidste hører til sjældenhederne, mens den første mulighed, bevægelsen der løber løbsk, igen og igen bliver betonet af Ridley Scott. Det er et smukt træk ved Columbus, at han, som Johannes V. Jensens mytologisk flyvende hollænder Columbus, vil søge ud over det muliges grænser. Det tragiske ved hans figur er, at han ikke er i overensstemmelse med sin tid, med sit følge. Som et andet rumskib i *Alien* kommer han til at bringe monstre med sig med det resultat, at den fremmede og nye verden knægtes, bliver et miserabelt skyggerige. Imperialismens sande væsen er den groteske maske, som paradis forvandles til i filmen om Columbus *1492* med den sigende undertitel: *Conquest of Paradise.*

Rejsens åbenhed hænger i Ridley Scotts univers uvægerligt sammen med bevægelsens bagsider, med ekspansionens sorte huller. Interessen for det fremmede kan kamme over i magtsyg imperialisme og et uudslukkeligt begær. De to poler dirrer i Ridley Scotts film, og at englænderen nærer en dyb skepsis overfor den vestlige civilisation er åbenlyst i såvel *Alien* som Columbus-filmen, der blandt andet viser, hvordan et menneske fuld af vidtløftige længsler mod sin vilje forvandles til en ødelægger og de monstrøses allierede.

Ekspansionsbegæret er en farlig kategori: en ubændig higen efter mere gør *Alien* til en slyngtur i et sfærisk helvede, og den gør en jordnær familiefaders møde med en underskøn overklassekvinde i *Someone to Watch over Me* til en blandet fornøjelse, for med det gode følger altid den onde: politimanden Mick bliver også konfronteret med en dæmonisk, destruktiv og driftsbefængt mand, Venza, der virker lige så svær at udrydde som det irrationelle selv. Han dukker op, hvor han vil og som Mørkets Fyrste i *Legend* kender han ikke til grænser: begærets lov er absolut, ultimativ. Lovens repræsentant, den forelskede Mick, skyggebokser med Venza, og han må tabe, fordi han selv har en rem af huden: også Mick overskrider en unævnelig grænse ved at sværme for overklassekvinden, som Venza også vil have (og myrde). Meget passende er det derfor Micks hustru, der likviderer den inkarnerede ondskab – og med sin mandhaftige håndtering af en pistol peger Micks frelsende hustru frem mod de rejsende og flygtende Thelma og Louise.

'Måske findes håbet kun i rejsen' siger Columbus i *1492*, i den foregående *Thelma and Louise* er slutreplikken: 'Let's not get caught, let's keep going'. De farende kvinder er mere illusionsløse end verdenserobreren, hvad der ikke betyder at deres rejse ikke er løfterig og noget af en drøm. På klassisk vis undergår de forandringer, og de modnes – omend de indsigter de når er bitre. Som et par af deres mandlige forgængere *Butch Cassidy and The Sundance Kid* (George Roy Hills, 1969) må de ende i et frysende billede, på en gang på vej ind i døden og ind i en forløsende verden. Vi har set dem køre på udstrakte vidder, vi har fulgt deres moderne kvindelige pendant til *The Searchers.* Men modsat John Fords ensomme helt, der til slut har åbent landskab foran sig, kan Thelma og Louise kun se frem til en afgrund.

Thelma og Louise & Duellanterne: Mod afgrunden

Side 32: Columbus i 1492: Erobring af paradis. Herover: Thelma og Louise.

At dømme efter den debat, der fulgte med *Thelma and Louise* i USA, skal man være amerikaner for at få Ridley Scotts film galt i halsen. Hvad er der galt i at vende buddygenren, den med det inderlige venskab mellem mænd, på hovedet, og hvorfor er det utilstedeligt at lave en road movie med et par tapre kvinder, der handler og taler så gængs mandschauvinisme uvægerligt bliver udstillet?

Ikke overraskende er Ridley Scotts film blevet lidt af et hit for feminister. Cathy Griggers er i essayet 'Thelma and Louise and the Cultural Generation of the New Butch-Femme interesseret i ud af filmen at læse et ulmende lesbisk forhold mellem de to kvinder, mens Sharon Willis i essayet Hardware and Hardbodies, What Do Women Want?: A Reading of Thelma and Louise ser historien som en kærkomme lejlighed til for kvinder at gribe i egen barm og øjne fantasmer, som tidligere er blevet tilsidesat som mandlige karaktertræk, fallisk aggressive:

'Thelma and Louise suggests that we need to reconceptualize feminine desires, and to shift our framework so that it can accommodate not only need or want, but also demand. At the same time, we need to acknowledge the conflicts and contradictions that inhabit our fantasies, and to recognize the aggressive and violent components of our identifications. As we take pleasure in the recent visibility of fantasies thar moves us, fantasies we can imagine ourselves authoring, we also begin to glimpse the burdens and the pains that are bound up with that pleasure. As feminine subjects of fantasy begin more and more to produce representations for popular consumption, women are emerging in our collective imagination as agents of culture and of fantasy, and not just their objects' (Sharon Willis, citeret efter Film Theory goes to Hollywood, redigeret af Jim Collins m.fl. side 128). Det lyder rigtigt; hvad Willis og Griggers ikke gør et nummer ud af er, at det dog er en mand, der har lavet filmen om de skæbnesvangre kvinder, som kun reddes af døden.

Thelma og Louise kører ud i afgrunden, mens den ene mandlige hovedperson i *The Duellists* til slut i filmen står som en skygge af den romantiske maler Caspar David Friedrichs Vandringsmanden ude på kanten af en bjergtop. Der skuer han ud i intetheden, og efter at eftertænksomhedens øjeblik er forbi, vender han tilbage til virkeligheden. Måske som en levende død. Forstenet ser han ud, denne derangerede general Freaud, der til slut er blevet endelig besejret af en kollega, der engang for mange år siden fornærmede den sensible og ærekære Freaud. Med det resultat at de to i årevis, på Freauds forlangende, har duelleret på liv og død. Udgangspunktet for striden er forlængst gået tabt i historiens vinde. Hvad der derimod ikke lader sig rokke, er Freauds maniske ide om at få oprejsning. Som en anden Michael Kohlhaas i Heinrich von Kleists berømte fortælling er der ingen grænser for hvor langt den forurettede går i sin hærgen. Hvileløs og hjemløs er Freaud.

Hvilken skæbne der er værst, Thelma og Louises eller Freauds, den kappeklædte vandringsmands, er ikke til at afgøre. Fælles for de to parter er imidlertid, at deres liv er udvejsløst. De bærer, som alle Ridley Scotts hovedfigurer, et skæbnesvangert liv, kæmper imod omstændighederne, raser, handler, rejser, nægter at lade stå til, vil forandre. Har appetit på livet, men kan også gå død i deres altopslugende, umættelige begær.

Det er et afgørende træk ved Ridley Scotts film, at drifter og begær trækker på dybt ambivalente følelser. Den ukuelige vilje til mere, den vibrerende uro er spændingsudløsende og bevægende; omvendt kan

Herover: Fra Duellanterne (1977). Side 35: De skønne og de hæslige fra filmen Legend (1985).

sporene fra det utæmmelige begær skræmme. Et liv styret af det skinbarlige lystprincip fører det vandrende menneske ud i afgrunden. Der havner den uforbederlige kriger Freaud, mens det snarere er en makaber og forkvaklet udgave af det mandligt dominerede realitetsprincip, som leder Thelma og Louise derud.

Ridley Scotts film er undersøgelser af drifternes rige, skælvende og nysgerrige rejser ind i dunkle verdener. Og, vil jeg mene, Ridley Scotts visuelle brillians, som alle er enige om at påskønne, er et andet udtryk for denne ide. Der er en inderlig overensstemmelse mellem den sammensatte psykologi, opfattelsen af begærets dunkle mål og de nuancerige billeder, fulde af spil mellem lys og skygge. Det onde kan ikke adskilles fra det gode, ligesom lyset hænger sammen med sin modsætning, mørket. Spændingen mellem to elementer, der ikke kan være foruden hinanden, lys og skygge, det mørke og det oplyste, er instruktørens æstetiske kendemærke. Englænderen, der har produceret hundredvis af suggestive reklamefilm, formelig svælger i brug af tåge og andre lysformationer, fra persienner til artificielle og eventyrlige lyskegler som i eventyret *Legend*.

Denne mytesværmende film er måske den mindst skattede af Ridley Scotts værker, ikke desto mindre er den sammenholdt med *Alien* central, fordi de to film er formørkede og fortættede fantasirejser i faderens og moderens univers.

Legend og *Alien* emmer af tidløse ekspeditioner; den fremtidige bringer mennesker ned i en fortrængt fortid, ind i et mørkt moderskød, det ubevidste, mens *Legend* tilsvarende fører en uskyldig prinsesse ind i et slot, hvor Mørkets Fyrste, en satanisk Fader, hersker. Hvor *Alien* er et ildevarslende møde med urmoderen, dér skildrer *Legend,* hvordan et mareridt af en urfader vil lade sin falliske drift beherske verden. Sådan supplerer de to køn hinanden i Ridley Scotts mytiske iscenesættelser og fantasmatiske orkestrering.

Det markante ved instruktøren er altså ikke, at han ynder rejsemotivet under forskellige former, det er derimod at bevægelsens dynamik bliver koblet sammen med registreringer af kønnets mysterier. Det ubevidste kan ikke adskilles fra kønsfantasmerne, fra dunkle uerkendte forestillinger om manden, faderen og moderen. Den rejsende kan ikke løbe fra sit eget køn, og de fejl, der følger med den ydre ekspansionstrang, hænger uløseligt sammen med en indre blindhed over for det andet køn eller de fortrængte kønsdrifter.

Legend: Lysets sejr over urfaderen

Legend er eventyret om det unge par, den fattige dreng fra skoven og prinsessen Lili, som trods sin jomfruelige uskyld ikke kan lade være med at overtræde loven ved at røre ved en enhjørning. Lidt af den samme trang har filmens mandlige monster, Mørkets Fyrste, som, koste hvad det vil, vil besidde enhjørningens horn. Dens falliske kraft behøver han for at holde verden nede i et universelt mørke. Med det afskårne lem kan han skabe – ikke liv, men ild. Flammerne udsletter alle spor, reducerer alt til dødens aske. Efter ildens lys har hærget bliver alt det samme. Forskelle forsvinder, og grænser går i opløsning.

Ilden kan give varme, skabe verden om, ligesom den kan nedbryde den. I hænderne på Mørkets Fyrste bliver enhjørningens horn livsfarligt. Mandens drifter er som ilden, og dens kræfter skal man ikke kimse ad. Elias Canetti prøver at indfange den umulige ilds kraft i bogen Masse und Macht: 'Es ist überall gleich; es greift rapid um sich; es ist anstreckend und unersättlich; es kann überall entstehen, sehr plötzlich; es ist vielfach; es ist zerstöhrend, es hat einen Feind; es erlischt: es wirkt, als ob es lebte und wird so behandelt.' (side 83).

Tilsvarende hersker, brøler, truer og flammer urfaderen i det gotiske slot, der er omkranset af en slimet sump, hvor urgamle kvinder titter op for lystigt at æde smækre ungersvende og andet godt kød. Så galt går det bare ikke, for ligesom i *Alien* formår helten at holde den groteske onde moder stangen. Den mandlige helt smigrer den grønslimede kvinde, og så kan han fælde hende med sit store sværd.

Med en flok nisser, fjollede, barnlige og fantasifulde minimennesker er vor helt draget ind i vampyrslottet for at befri den tilfangetagne prinsesse. Mørkets Fyrste vil forføre den, der, uden hun ville være ved det, kom til at fælde enhjørningen. Heroisk afviser hun det brølende handyrs tilnærmelser, men fordi den onde kan kunsten at smigre og appellerere til det forfængelige (et træk som han deler med vor skovhelt) falder jomfruen for fristelsen til at danse i skønne gevandter som en anden Salome. Nisserne tror, hun har svigtet sin ægte kærlighed, vor helt derimod håber til det sidste. Og det gør han ret i: kærligheden sejrer. Selv om prinsessen er kommet til at ligne en femme fatale, er hun inde bag masken en uforfalsket helt, der fælder Mørkets Fyrste og rehabiliterer den kastrerede enhjørning.

'I begyndelsen var der intet' lyder det med en ultradyb mandig stemme, da Mørkets Fyrste inden den lykkelige slutning forklarer prinsessen, hvorfor han må besidde den rene kvinde samt enhjørningens horn. Den store mand, udstyret med gigantiske tyrehorn og en nøgen lysende glinsende rød (for)hud, er en antikrist, som er dømt til at leve i mørket. Kun i den verden kan han få sin vilje, kun i det sorte land, i slottets kælder evner han at leve sine drifter ud. 'Jeg behøver mørkets lindring', maner manden, og sådan må det være, når man vil vende den bibelske skabelsesberetning på hovedet.

Mørket er den grumme Fyrstes styrke, men paradoksalt nok også hans svaghed. Kommer der lys ind i hans verden, falder dæmonens magt til jorden. Det har vor helt regnet ud, så da nissernes lysstriber når ned i slotskælderen, forvandles den uregerlige mands drifter til ukendelighed. Det gode sejrer.

Så langt, så godt. *Legend* er eventyret om lysets sejr over mørket, datterens sejr over den frådende fader, sønnens sejr over den onde moder. Men, og det er en vital pointe, det er ikke en renskuret morale, som vinder den mytiske kamp. De diamentrale elementer kunne ikke være foruden hinanden. Prinsessen er forfængelig som den gamle, afskyelige monsterkvinde, og lyset lever af sin modsætning, af mørket, som skyggen bliver til i kraft af lyset. I legenden finder man baggrunden for Ridley Scotts vedvarende spillen på fine nuancer mellem mørket og lyset, skyggerne og lysstriberne. Som fladerne både adskiller sig fra hinanden og er født af hinanden, er det gode vævet sammen med det onde. 'Vi er alle dyr' siger Mørkets Fyrste, og *Legend* modsiger ham ikke på det punkt.

Eventyrfilmen giver et fabulerende svar på, hvorfor bestemte mønstre og formationer gang på gang smykker Ridley Scotts film. Det, vi syner, hænger sammen med, hvordan mennesket evner at kontrollere det usynlige, det ubevidste, det dyriske, Mørkets Fyrste i manden og kvinden. Der kan ikke herske tvivl om, at instruktøren favoriserer driftsdisciplin – og det er i særdeleshed mænd der ikke er for gode til at styre deres lyster; den skånselsløse beskrivelse af et nutidigt brovten amerikansk patriarkat i *Thelma and Louise* er et godt udtryk for Ridley Scotts vidtstrakte skepsis på sit køns vegne. Det vrimler med betændte mænd i de to kvinders flugthistorie, Venza-typer der til hver en tid overvåger kvinderne og er klar til at kaste sig over dem.

Alien: Kropskontrol og den morderiske moder

Alien viser på den anden side, at heller ikke moderen er af det gode. Det firma, som styrer gruppen i rummet, bliver kaldt for moder, og hun er en 'bitch'. Ripley, filmens eneste vaskeægte hero, finder ud af, at foretagendet forlanger, at menneskeliv skal sættes på spil uanset prisen, hvis der byder sig noget spændende på turen, som kan bringes med hjem og give de umættelige interesser fortjenester. Derfor kringler videnskabsmanden Ash den, så det mangefordoblende monster bliver lukket ind i rumskibet Nostromo.

Ash er begærets gustne repræsentant. Han er langt fra den fornuftens kalkulerende stemmes, som vi tror; faktisk viser han sig at være en maskeret dukke, en robot. Sandelig, videnskaben løber løbsk i *Alien,* som den har gjort det i utallige film og kunstværker fra Mary Shelleys Frankenstein, Stevensons Dr. Jekyll and Mr. Hyde over den tyske ekspressionismes filmiske hovedværker til Ridley Scotts *Blade Runner* og *Alien.* Fornuften bliver gal, oplysningen blændværk.

Lader man sig lede af et evigt pulserende begær betyder det, at den hyperkontrollerede adfærd bliver et skalkeskjul. Sådan er det med de fleste i rumskibet. Det er ikke bare overklassen, ekspeditionens videnskabshoveder, der udgiver sig for at være noget andet end de er; også filmens arbejderklasserepræsentanter, der har deres virke i de mørkere regioner på Nostromo, vil helst rage til sig, underforstået, vel fordi de vitterlig bliver udnyttet af selskabet. Summa summarum er det blot Ripley – navnet klinger af Ridley og lyder som helten i Patricia Highsmiths romanrække – kan sætte grænser og skille sig af med det fatalt fremmede.

Nøgleordet i *Alien* er grænser, eller måske snarere manglen på grænser. Ekspeditionen øjner nogle sære signaler i rummet og finder nogle store æg i en atmosfære, der har en konsistens som urtiden, som Ash bemærker. En af disse størrelser bliver vakt til live og altså bragt med ombord, da det kravler ind under huden på en alt for nysgerrig mand, Kane – et navn der minder om bibelens Kain. Udenom ægplantagen er der et sandt orgie af slangelignende rør og stivnede gevækster, som leder tankerne hen på kroppe, indre og ydre organer. Om man er udenfor det uformelige legeme eller indenfor er ikke til at vide. Hvor stort det døde dyr er, kan gruppen ikke regne ud. Det kan vi heller ikke. Men vi aner, at der er mere liv i den arabeskslyngede multikrop, end de kortsigtede mænd vil være ved.

Der er flere fødsler i *Alien,* den ene værre end den anden. Rumskibet Nostromo – et navn der er en hilsen til eksilkunstneren Joseph Conrad, der stod bag forlægget til *The Duellists* og derudover omkring århundreskiftet skrev romaner som Heart of Darkness og netop Nostromo – har sin egen udgave af et moderskød. Ud af afrettede kuvøse-

båse ser vi i starten gruppen stå op. De tilhører en klinisk, kontrolleret verden, hvor der er styr på krop og sanser. Men den illusion holder ikke længe. Snart får figurerne store øjne og skælvende syner, for da fremmedelementet har skjult sig inde i det hermetisk lukkede rum, præsenterer Ridley Scott os for en monsterfødsel, der vil noget. Ud af maven på den madforslugne Kane springer et uhyre med en lang glinsende rød hud (som hos Mørkets Fyrste). En forlænget fallosstørrelse med et vagina dentata sæt, der reducerer symbolismens kvindeforskrækkede kunstnere til præfeminister.

Det ser sandelig ikke rart ud, og det bliver ikke bedre, da det fritløbende og glidende monster får mulighed for at vokse. Det antager de utænkeligste former og ligner mest af alt en levende illustration af det fænomen, som Julia Kristeva kalder abjektion, dvs. former som har mindelser om kroppen og dog ligger ud over den. Noget det er umuligt at klassificere, hverken et subjekt eller et objekt, hverken menneske eller ikke-menneske. Det er fysisk til stede og er dog blot en begærende, krævende klump, et skræmmende andet, som ligger hinsides kulturens grænser og unddrager sig sproget. 'Dirrende mellem at gå i sin mor igen og at blive til, blive noget' som Anne Jerslev skriver i sin analyse af David Lynchs *Eraserhead* i bogen David Lynch i vore øjne (s. 58-59).

Monstret er en moder og en morder. En arkaisk størrelse, der unddrager sig fornuften og går ud over sine bredder. Denne *Alien* er et æg, der ustandselig knopskyder og æder kød, råt for usødet, mænd som kvinder. Det starter liv, og det slutter det brat, uanfægtet af ofrenes gøren og laden, for monstret er ikke bare omnipotent, det er også total magtfuldt, en fallisk kvinde – 'the horrifyring image of woman as archaic mother, phallic woman and castrated body represented as a single figure', som Barbara Creed skriver i sin analyse af Ridley Scotts film i essayet 'Alien and the Monstrous-Feminine', der er trykt i antologien Alien Zone, redigeret af Annette Kuhn (s. 135). Hvad den alt for begærlige gruppe gør, tilskyndet af drømmen om at tjene mange penge, er at træde ind i det ubevidstes højborg, vel at mærke den kvindelige pendant til det slot som Mørkets Fyrste bebor.

Som monstret maser alt til en masse i et hug med den stadigt vok-

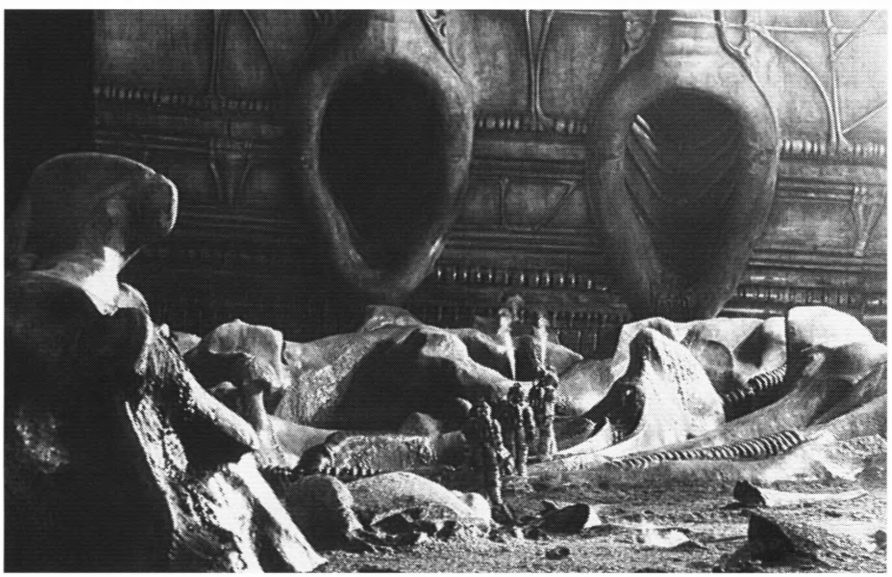
sende kæmpemund, fragter filmen med sine dunkle billeder, fulde af skygger, tågedannelser og endeløse formationer figurerne og tilskuerne ned i en forskelsløs verden, et forstadie til nirvana. Figurerne bliver i bogstavelig forstand opløste, dukkeagtige, desintegrerede eller til monstre der selv bærer nye monstre i sig. Kroppene bedrager. På den måde kan en mand endelig opnå at blive en fødende moder, men det samme mirakel er også hans død. Ud af Kane springer barnet, et barn der har en erigeret penis' form og en vagina dentata mund. Monstret er tvekønnet, grænseløst i sin hærgen og det eneste, man kan være sikker på, er, at nærkontakt af tredie grad med det (u)væsen udsletter bevidstheden og deformerer kroppen for stedse.

Alien appellerer i den grad til det ubevidste og til en freudiansk udlægning. Selv filmens lyd toner af en dunkel, uartikuleret verden. Store dele af lydsporet har karakter af en rejse ind i et legeme, en tur ned i det ubevidste med dunkende slag, rungende rytmer og dybe toner, i stil med den lydlige regression som den beslægtede David Lynch udnytter i *Eraserhead, Elefantmanden, Dune* og *Blue Velvet.* Upræcise, ikke distinkte lyde, som i deres uformelighed korresponderer smukt med de mange billeder af uoverskuelige masser og flader, henlagt i et diset mørke og fulde af sprækker og kanter. Et uoverskueligt landskab uden klar geografi og struktur, der ifølge psykoanalytisk visdom har mindelser om det (fortrængte) kvindelige rum, moderhulen, det sted som vi alle er oprunden af, det rum der drager, som landet der ikke er – længere i vores bevidsthed. Det engang velkendte, der er blevet gjort fremmed ved fortrængninger, er det uhyggelige. Selv djævelen flygter, når kvinden viser ham vulva, som Barbara Creed citerer Rabelais for at sige.

Denne Magna Mater rummer magiske og utæmmelige kræfter. Hun er en Magna morder, aggressiv, altslugende, altædende, altomfattende, en amorf, amokløbende masse. Moderen før sproget, faderen og ordenen er kommet til sin ret. Den præødipale moder, som det hedder i Barbara Creeds freudianske terminologi.

Vi er langt ude og kommer langt ind under bevidstheden i *Alien.* Derfor er den så stærk. Filmen gennemspiller fantasmer om den skræmmende moder, om moderen der både har en fallos og former, der ikke kender til grænser. Overfor det monster slår sproget ikke til. Godt vi har Ripley, den gode moder der som en ægte Ridley Scott – helt er etisk afbalanceret – sådan da. Også hun afslører en såre menneskelig svaghed. Ripley taler for en streng orden, alligevel tillader hun sig at gå ud over sine beføjelser i kampen mod monstret: hun vil have en kat, hendes reservebaby, med sig, koste hvad det vil. Den generøsitet demonstrerer en livsvilje, som de øvrige i gruppen ikke rigtig kender til.

Men igen, apropos det sammensatte livssyn hos Ridley Scott, så genfinder vi samme trang hos ingen ringere end monstret. Forskellen er blot (men nok så vigtig), at Ripley har styr på sin krop. Den er behersket, kontrolleret, modsat den savlende og frådende moderkrop som Ripley slås indædt med. Og i forhold til den fordækte computermoder sætter den virkelige kvinde en ære i at respektere grænserne for den menneskelige formåen.



Side 36: Fra Alien (1979). Og billedet til venstre stammer fra samme film.

Blade Runner: Den fatale fader

Ripley kan skære igennem, og det betyder, at hun til slut blæser monstret ud i den tomme intethed. Adskillelsen fra det uhyggelige er nødvendig og mulig. Ridley Scotts anden højt skattede sciencefiction film, *Blade Runner,* er endnu et værk om, hvor svært det er at sætte grænser, og i forhold til *Alien* bliver problemstillingen sågar skærpet, for hvad er forskellen mellem menneske og replikant, mellem skin og sandhed, mellem kopi og original i den overdådige blandingsfilm? *Blade Runner* krydser genrer og stilarter, stemninger og forløb, og er et formmæssigt konglomerat, der i sit mix er et regulært udtryk for den usikkehed og svingende tilstand, som filmen motivisk gennemspiller.

I en tid hvor store dele af den moderne verden synes indhyllet i Baudrillard'ske simulakretåger, hvor behovet for at få en historie, finde sine rødder, er udtalt og hvor identitetsspørgsmålet svæver i det uvisse, hvor schizofreni er på vej til at blive et signifikant udtryk for epokens mentale tilstand (hvis man skal tro f.eks. Fredric Jameson i Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism), må *Blade Runner* blive gefundenes fressen. Har industrien set en fordel i at udnævne Ridley Scotts værk til en kultfilm, der har teksten tilsvarende virket som en magnet på teoretiske hoveder. 'The postmodern aesthetic of Blade Runner is thus the result of recycling, fusion of levels, discontinuous signifiers, explosion of boundaries, and erosion. The disconnected temporality of the replicants and the pastiche city are all an effect of a postmodern, postindustrial condition: wearing out, waste' hedder det f.eks. i Giuliana Brunos artikel Ramble City: Postmodernism and Blade

Runner i ovennævnte antologi Alien Zone (side 185).

Blade Runner emmer af undergang og forvandling, af at alt er muligt og umuligt. Vi er i en postkatastrofisk verden, en fortætning af det overleverede og tekniske fremtidsdrømme. *Blade Runners* pasticheverden er en sammentrækning af mangfoldige historiske epokers tegn, og den forvirring bliver forstærket i kraft af figurernes multikulturelle lingo. Altsammen understøtter den skridende fornemmelse af, hvad det humane væsen er i fremtidens evigt mørke verden, som er plaget af den syndflodstunge black rain, den apokalyptiske regn, der ligger i titlen på Ridley Scotts film fra 1989.

Blade Runner er vitterlig et udstyrsstykke, en rejse i et spektakulært skuespilsamfund, hvor det ikke er til at kende forskel på den gode og den onde, på den falske og den sande, på kopien og originalen. Som bekendt er filmen sågar kommet i en ny udgave, the directors cut, som yderligere accentuerer det ubestemmelige ved hovedpersonen, private eye Deckard, for er han ikke også selv et offer, en skygge af et menneske, en magen til de objekter som han dræber?

Den professionelle dræber får til opgave at udrydde en gruppe replikanter, robotter, der ligner mennesker til forveksling. Det gør han så, ikke uden at beklage sig, men en mand er en mand, og han er ærekær. Det træk forbinder alle Ridley Scotts hovedpersoner: de er moralsk funderede og ved, at et æresord er ubrydeligt, om det så får de mest absurde følger, som tilfældet er i *The Duellists*. Har man selv begået en fejl må man bøde for den.

Den moralsk forankring trækker imidlertid tit sin modsætning med sig, nemlig en erotisk rørelse. På linje med politimanden i *Someone to Watch over Me* afstedkommer Deckards drabelige opgave også andre hede følelser: detektiven med en sønderskudt, blakket fortid forelsker sig i Rachel, en drøm af en kvinde som han selv afslører som replikant. Deckards lyst kan der ikke være tvivl om, til gengæld svæver Rachels identitet i det uvisse.

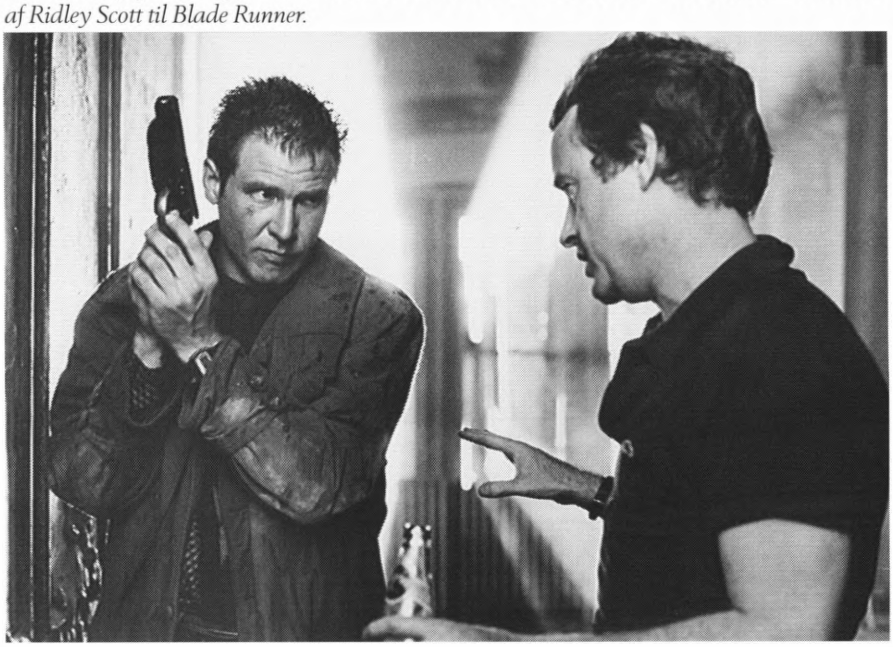
Hun har, som de øvrige maskinelt fabrikerede replikanter, det problem, at hun er historieløs. Erindring, fortid er et fremmedord for et objekt, der er indstillet til at skulle leve i et kort tidsrum. Derfor klynger Rachel sig til nogle fotos, for de bringer emotionelle rørelser frem i hende. 'I don't know why replicants would collects photos. Maybe they were like Rachel, they needed memories', siger Deckard. Billederne borger for en hukommelse, for en identitet, akkurat som en film er et stykke levende historie, der vel at mærke er et fiktivt spor.

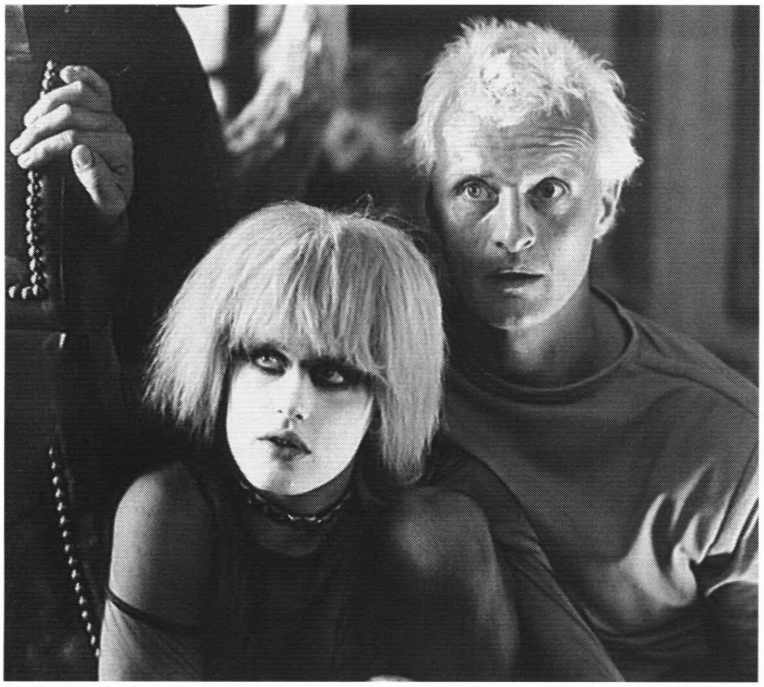
Replikanterne konstruerer en fortid, der ikke har været via fotos, der simulerer noget overstået. Rachel insisterer på at tale sandt, når hun fremviser et foto af sig selv som barn med moderen. Men som vi ved fra *Alien*, er moderen en tvivlagtig størrelse, ikke ligefrem den man kan stole på. I *Blade Runner* glimrer hun ved sit fravær, ved at være en løgn. Til gengæld optræder der en fatal fader, videnskabsmænden Tyrell, der er koldere end det tomme indre, som ligger bag replikanternes perfekte similiskin. Han skaber underværkerne og bærer store stærke briller, alligevel kan han ikke se, at hans arbejde er skæbnesvangert.

Det underfundige i Ridley Scotts film er, at disse umennesker, replikanterne, faktisk formår at udvise en større følelsesfuldhed end de rigtige mennesker, hvorfor Deckard falder for en Rachel, og hvorfor han til slut mirakuløst bliver reddet af replikanternes leder, den albinohvide Roy. Deckard er ellers ved at falde i dybet, som en anden vandringsmand, men robotten Roy opfører sig pludselig som en stigmatiseret Jesus og hiver ham op fra døden. Omvendt har Roy på brutal vis myrdet sin 'fader', Tyrell, ligesom han likviderer sin anden skaber Sebastian, der arbejdede sammen med Tyrell. Den første ejer ikke følelser, mens Sebastian, der er stoppet i væksten og gammel før tiden, er barnligt åben og godtroende, som om man kan tillade sig at være naiv, når man skaber ulykkelige skæbner, med og uden en kunstig udviklet historie.

Menneskene er umenneskelige, og umenneskene er såre menneskelige i deres desperation. Den spænding mellem det ægte og det falske bærer *Blade Runner*, og den kan spores i de fleste af instruktørens værker. Fra spillet om de falske penge i *Black Rain* til den fordækte videnskabsmand Ash i *Alien*. Ikke for ingenting er der et ekko af Nasa i Ash, og det er ingen tilfældighed, at der er mange hilsner til Kubricks *2001: A Space Odyssey* (1968) i *Alien*, ligesom *Blade Runner* har sine mindelser om Fritz Langs *Metropolis* (1926). Det særegne ved de to klassikere er netop, at der bliver vendt op og ned på det humane: hos Kubrick viser det sig, at maskinen Hal rummer menneskelige træk som jalousi, og i *Metropolis* er pointen, at skinnet bedrager. En replikant er ved at forføre menneskene, men modsat Fritz Lang synes Ridley Scott at have ganske meget tilovers for falskspillerne. Forskellen mellem simulakre og subjekt synes ens.

Side 39 (venstre): De to replikanter Pris og Batty i Blade Runner (1982). (Højre): Rachael i Deckards lejlighed – også Blade Runner. Herunder: Harrison Ford – til venstre – instrueres af Ridley Scott til Blade Runner.





Black Rain: Tradition og modernitet

Det spændende ved Ridley Scott er den distance filmene udstiller. De er lavet af en tvivler, et menneske som rejser mange spørgsmål og kun giver få, vaklende svar. En kunstner der gladeligt laver historier om mennesker, der søger ud mod de yderste grænser. Selv forsøger æsteten Ridley Scott på tilsvarende måde at udvide rummet for filmsproget. På den anden side går han ikke længere, end at han gang på gang laver film, der kan kategoriseres som genrefilm: buddyfilm som *Black Rain* og *Thelma and Louise,* eventyr som *Legend.*

Der er altid en grænse i Ridley Scotts univers. En skæbnesvanger, men tit også nødvendig. Begæret i alle dets afskygninger kan man ikke komme udenom, men bedre er det, hvis mennesket formår at kontrollere sig. Styre drifterne, mestre en ydre og indre disciplin. Det er baggrunden for den moralske forsikring, den bestandige interesse for ære og etisk forankring som løber igennem filmene, ligesom ønsket om at opnå kontrol kommer til udtryk i den idelige kredsen om det umådeholdne, de kræfter der er gået over gevind. Distancen er udtalt over for den oplysningens ideologi, der udarter til misforstre som Tyrell eller Ash, to alen ud af et stykke til trods for at den ene er en robot og den anden et mindre geni. Distancen melder sig også, når filmene uafladeligt bevæger sig ind i et sjæleligt mørke, som instruktøren har et ualmindelig godt øje til. Såvel det kvindelige som det mandlige rum ulmer med betændte og ubeherskede drifter. Hvad enten historien udspiller sig i fortiden, nutiden eller i fremtiden synes identitetsdannelsen at være en skrøbelig affære, fordi begæret ikke kan sige stop. Det oplyste menneske er dømt til at vandre i et skyggerige, i dis, og være i flere psykiske rum samtidig, rumme flere tidsdimensioner, altid være på vej, altid undersøgende, altid have åbne øjne som en rejsende.

Politimanden Nick, hovedpersonen i *Black Rain,* kører i startscenen på motorcykel over en bro i New York. Iført mørke solbriller. Vi bliver lidt forblændet af den snarrådige fyr. Da han kommer på udebane, til Japan, krakelerer masken så småt. Lettere blakket er Nick, der omgås med sandheden på lemfældig vis. Han har svært ved at acceptere de grænser, som det japanske politi sætter for ham. Men det lærer han, takket være kollega Masa, som er dybt forankret i sin standsbevidsthed og gamle japanske traditioner. Nick har dog så megen moderne pondus over sig, så han også bibringer Masa en tiltrængt dynamik. Kollektivisten Masa ser fordelen i at gå egne veje, mens individualisten Nick fatter, at det ikke er nok at sige 'jeg er på mit parti', for sammen med andre kan han meget mere.

Tradition og modernitet mødes i *Black Rain,* og de to poler fornyr hinanden. Der opstår, om ikke sød musik, så dog et venskab på tværs af grænser. Udgangen ligner en happy end, det foreskriver genren også, men det er ikke løgn, at Nick er den, der mest ligner en vinder. På den anden side forbliver han en fremmed i Japan, en cowboy med solbriller. En mand der fusker i det små og har sit hyr med at kontrollere sine handlinger. Han kan dog sit kram godt nok til at fange den dæmoniske unggangster Satu, der i sit begær efter magt ikke skyr nogle midler.

Måske er Satu den ny tids menneske. En japaner, der handler som en amerikaner. En original, som virker som en kopi hentet fra en anden verden. I den verden hører Nick hjemme. Om han også føler sig hjemme der er langtfra givet.

Thelma og Louise kunne umuligt slå rødder på deres rejse i myternes USA, og som Nick, Columbus og de andre hovedpersoner i Ridley Scotts film er de to dømt til at flakke, til at have smukke drømme, der let ender som mareridt. Modernitetens mentale horisont er den udvejsløse rejse. Det landskab er Ridley Scott en sand mester til at male i levende billeder.

Den 13. Fespaco i Ouagadougou

Min første Panafrikanske filmfestival (FESPACO) i 1987 var en utrolig oplevelse af entusiasme, engagement, varme og kaos. Det var i februar 87, Thomas Sanakara var præsident og tog sig personligt af de indbudte gæster. Mandag og torsdag kunne man se ham spille fodbold eller jogge i byens gader som alle andre borgere, for sport var en nødvendig del af hans revolution. Ved åbningshøjtideligheden i det store stadion var der så stor tilslutning, at folk ikke kunne holde sig hængende oppe på tilskuerpladserne men faldt ud over kanten; begejstringen var overvældende.

Ved FESPACO 1989 var DANIDA ansvarlig for at programlægningen og pressemøderne fungerede næsten perfekt, men ellers var stemningen mat, thi mange instruktører og forfattere have nægtet at komme efter Blaise Campaores militærkup i oktober 1987, hvor Thomas Sanakara var blevet dræbt.

Folkets begejstring for præsidenten er ikke øget med årene; ingen kan glemme, at Blaise Campaore likviderede sin 'fosterbroder', Thomas Sanakara, og forlod dennes idealistiske udviklingsprogram med det resultat, at korruption og politisk forfølgelse atter udøves i landet. DANIDA, som nu giver mange penge til Burkina Faso, ved øjensynligt ikke, at Blaise Campaores sejr ved valget i 1992 *ikke* var særlig demokratisk, men var baseret på mord, politiske intriger og masser af bestikkelse.

Ved åbningshøjtideligheden den 20. februar i år var stadion ikke engang halvt fyldt, trods gratis adgang og løfte om, at ceremonien ville slutte med et gigantisk lysshow og fyrværkeri.

Man tager til FESPACO for at se afrikanske film, og de var her da heldigvis også, men der var ingen *store* film i konkurrencen i år, – ingen der kom op på siden af tidligere vindere som Souleymane Cisses *Finye,* med Hondos *Sarraounia* eller Kwaw Ansahs *Heritage Africa.* Sidste års vinder Idrissa Ouedraogo (*Tilai*) ved, hvordan man får succes og kommer frem, så han deltog ikke i FESPACO men i Berlinfistivalen, hvor han da også vandt Guldbjørnen for *Samba Traore.*

Afrikansk films nestor Ousmane Sembene fra Senegal, som altid er til stede ved FESPACO, men kun har vundet ærespriser, deltog udenfor konkurrencen med sin nyeste film *Guelwaar,* og den sprælske og geniale Djibril Mambety Diop (også Sengal) viste sin film *Hyenes* – en afrikanisering af Fr. Dürrenmatts Den gamle dame besøger byen – hans pressemøde var et forrygende show langt mere interessant end filmen, der var for snakkende.

Idrissa Ouedraogos kollega i Burkina Faso, Pierre Yameogo, deltog med sin tredie spillefilm *Wendemi,* der fortæller om et hittebarns søgen efter sin mor i et korrumperet og råddent Burkina Faso. Den var morsom og havde bid og publikumstække men vandt kun små priser; ligeledes vandt *Toubab-Bi* af debutanten Moussa Toure intet, men publikum elskede hans morsomme satire, der havde fået den største pris i Montreal-festivalen. Den ethiopiske mester Haile Gerimas spændende film fra Slavetiden i Caribien *Sankofa* var ikke tekstet, hvilket sikkert har generet den franskdominerede jury, så den blev spist af med en pris for fotografering, mens den store pris 'Etalon de Yennega' gik til Elfenbenskystens Gnoan Roger M'Bala for *Au Nom Du Christ* – en sørgmunter fortælling om religionshysteri og -bedrag. M'Bala er en dygtig og vittig fyr, men også han blev forbløffet over at vinde.

Prisen for bedste kortfilm gik til alles tilfredshed til debutanten fra Guinea-Conacry, Mohammed Camara, for *Denko* en smuk og betagende historie om en, mors offer for sin søns frelse. Da filmen mere end antyder incest vakte den furore, skabte diskussioner og vandt beundring.

Mange store afrikanske instruktører er lige nu igang med deres næste film, så der er håb forude til FESPACO 1995, hvis de da ikke også fravælger Ouagadougo til fordel for Cannes, Berlin og Venedig.

Karen Hammer

Snapshots

I anledning af udgivelsen af 'Snapshots', tog Christian Braad Thomsen, på vanlig pædagogisk facon, initiativet til en filmrække i Vester Vov Vov i april, med udgangspunkt i bogen. 'Snapshots' indeholder udelukkende tidligere offentliggjort materiale, fra ungdomsoprøret og frem til idag, men lykkeligvis kædet sammen af friske kommentarer, der perspektiverer de allermest uddaterede emner. De genoptrykte essays beskæftiger sig, udover film, også med politik og psykonalyse, to emner, der kun indirekte blev inddraget i filmrækken. Det blev til gengæld alle de gode gamle revsere fra sidst i 60'erne og først i 70'erne, som jugoslaven Dusan Makavejev, der chokerede voldsomt med sin Reich-baserede collage-film *Organismens Mysterier,* som han desværre aldrig er trådt ud af skyggen af, brasilianeren Glauber Rocha, der instruerede *Antonio Dræberen,* der ifølge Braad Thomsen (årgang 1970) bør spilles i en biograf uden sæder, så man kan danse til musikken *og* billederne, og tyskeren Reinhard Hauff, der sammen med eks-bankrøveren Burckhardt Driest søsatte en mere homogen produktion af stillingtagende film. Derudover viste man titler af Jean-Luc Godard, hvis deltagelse i lukningen af Cannes-festivalen i 1968, er hele samlingens afsæt, samt en række af filmhistoriens knapt så politisk korrekte instruktører, så som Fritz Lang, Carl Th. Dreyer og melodramatikeren Douglas Sirk. Som filmpjecen betoner i sit forord, er det synd og skam, at vort hjemlige licenssystem forhindrer bioggraferne i at tage ældre film på plakaten, og derved gør filmen til en underlige historieløs størrelse, som om det ikke var nok med den liden retfærdighed TV-mediet yder den. Man har løst problemet ved at inddrage Filmmuseet og dets samling, og så ladet publikum optage det medlemsskab, der kontraktligt kræves for at filmene kan vises, hvad der forhåbentlig har været til lige så stor gavn for Filmmuseet, som for Vester Vov Vov. Det ligner den perfekte fødekæde; man har fået profileret en bog, en biograf og en institution, samtidig med at publikum er blevet beværtet med en masse filmhistoriske godter, og det med den indlysende, perfekte guide, da det er 'Snapshots', der har dannet grundlaget for selve serien.

Kim Foss

Snapshots af Christian Braad Thomsen. Amadeus Forlag. 250 kr.

ET HJERTE AF STEN

Et hjerte af sten, (Un cœur en hiver), Frankrig 1992. I: Claude Sautet. M: Jacques Fiesmhi, Claude Sautet, Jérôme Tonnerre. F: Yves Angelo. KI: Jacqueline Thiédot. Sc: Christian Marti. Mu: Maurice Ravel (Dir: Phillipe Sarde). P: Jean-Louis Live, Phillipe Carcassonne.

Medv.: Daniel Auteuil (Stéphane), Emmanuelle Béart (Camille), André Dussollier (Maxime), Elizabeth Bourgine, Maurice Garrel, Brigitte Catillon, Myriam Boyer, Jean-Luc Bideau, Stanislas Carré de Malberg. Længde 105 min. Import: Camera Film. Premiere 8.4. 1993 i Grand.

Claude Sautet har efterhånden opnået veteranstatus i fransk film. Hans gennembrud kom i 1970, og siden da har han især via forholdsvis enkle følelsesmæssige problemstillinger beskrevet borgerskabets liv.

Fra starten af var han inspireret af Hawks og Walsh, og han dyrkede den amerikanske b-film. 'Efterhånden har jeg så glemt alt dette, hvad der gør, at mine film nu er meget, meget franske. De er nærmere Becker og Renoir end de amerikanske instruktører. Nu søger jeg mine historier i mine omgivelser, og personerne bliver derfor nødvendigvis folk, som man kender, altså franskmænd.' (Interview i *Kosmorama* 127, 1975, p. 206).

Et hjerte af sten bygger løseligt på novellen Fyrstinde Mary fra den russiske digter Mikhail Lermontovs bog, Vor tids helt (1840). Filmen bringer glade minder frem om både Bresson og Antonioni; den er et mesterstykke i sublim beherskelse af de filmiske virkemidler, af perfekt underspillede følelsesudbrud hos skuespillerne og en til tider helt skematisk og symbolsk dialog.

Den smukke, klarøjede Emmanuelle Béart (– Sautet forlangte at hun tog violinlektioner i flere måneder af hensyn til playback-scenerne) er ganske enkelt bjergtagende, mens den sympatiske Daniel Auteuil (han minder mig lidt om den firskårne Lino Ventura, som Sautet tidligere har benyttet i *Farlig for samfundet* og *Smuglerbandens sidste kamp*) fremtræder med et ubevægeligt tillukket ydre og et indre fuld af uudtalte hemmeligheder.

Violinen og kærligheden

Med en indledende Voice-over på kanten til diegesen inddrages vi på nærmeste hold i Stéphanes verden. Han er selv fortælleren, der introducerer dels det violinværksted, hvor han arbejder som instrumentmager, dels Maxime, der som værkstedets ejer tager sig af det mere forretningsmæssige.

Som sædvanlig spiser Stéphane og Maxime frokost sammen på den lokale parisiske café, og her udpeger Maxime en af de kvindelige gæster som sin nye kærlighed. Camille hedder den underskønne, en ung, talentfuld violinist; Stéphane betragter hende på afstand fra sit bord. Netop den fysiske afstand som udtryk for Stéphanes følelsesmæssige distance er et vigtigt element i den særlige trekantshistorie, som Claude Sautet nu udvikler.

Det hele starter egentlig i ovennævnte scene på caféen. Da Camille forlader lokalet sammen med Maxime, sender hun et blik, flygtigt men intenst, gennem rummet til Stéphane. Et blik der kan få ethvert mandehjerte til at tø op, et blik der på det nærmeste går direkte i kameraet og får os til at tænke: hvis vi i biografsalen kan berøres så dybt, hvordan har Stéphane det så ikke?

Han har det vist ikke så helt let. Han var selv en lovende violinspiller men valgte violinbyggeriet i stedet. Det giver en idé om, at han foretrækker at stå i kulissen, ikke på scenen. En pointe der understreges af Camilles besøg på værkstedet. Hun skal i gang med en pladeindspilning af Ravel-stykker og har brug for Stéphanes erfarne hænder til at rette violinens klang. Nede på værkstedet står hun længe og betragter Stéphane i arbejde. Da han endelig opdager hende, mærker man straks hans ulyst over at blive betragtet. For ham er hun en fremmed, der er trængt ind på hans enemærker – bagerst i det hyggelige og varme værksted har Stéphane sit eget værelse, sit hjem – mens hun med nærgående, personlige spørgsmål søger at nærme sig Stéphane. Der er noget ved ham, som tiltrækker hende, og der opstår antydningen af intimitet imellem dem uden om Maxime.

I lydstudiet under pladeoptagelsen er rollerne vendt om til Stéphnes fordel. I mixerrummets mørke, på sikker afstand og bag en beskyttende glasrude kan han betragte Camille. Hun fornemmer imidlertid hans tilstedeværelse; den havde tidligere negativ indvirkning på hendes musiceren, nu er det lige omvendt. For Camille bliver Stéphane en ugengældt forelskelse, et begær, en besættelse. Maxime må bede ham være tilstede ved den sidste, svære indspilning for Camilles skyld. Men Stéphane kan ikke eller vil ikke besvare hendes efterfølgende kærlighedserklæring.

Måske er det angsten for at blotte sig der medfører et blokeret følelsesliv, måske er det et spil, han spiller. Det sidste påstår Stéphane selv, men det er næppe sandt. Blandt andet fordi han ikke giver udtryk for dette til sin betroede veninde Hélène; det er hende, der forærer Stéphane et eksemplar af *Vor tids helt,* og jeg ser hende som en repræsentant for filmtekstens sandhed. Også hele filmens tone i øvrigt, understreget af de blå-grå og generelt meget afdæmpede farver og det evige storbygråvejr, der hersker, synes at negere at der er tale om et iscenesat spil fra Stéphanes side. Konsekvenserne af en begivenhed til slut i filmen bekræfter snarere, at han har været angst, blokeret. Den aldrende Lachaume, der både har undervist Stéphane og Camille, er døende. Lachaumes husholderske kan ikke få sig selv til at give ham den nødvendige indsprøjtning efter hans eget ønske, så Stéphane foretager den barmhjertige gerning.

Kort efter mødes Stéphane og Camille igen på den samme café. Måneder er passeret, siden de skiltes, og Camille er tilsyneladende kommet sig. Hun har accepteret Stéphanes forklarende undskyldning; der er noget i mig, der ikke lever. Men han er kommet et skridt videre efter oplevelsen med sin gamle læremester og betror Camille: 'Jeg troede længe, at det var det eneste menneske, jeg holdt af.' En anden måde at sige 'Camille, jeg elsker dig!' på, måske stadig uden at stille sig frem, men dog en indrømmelse, en blottelse. Der er forår i sigte for Stéphanes hidtil så kolde hjerte.

Lige før Camille forlader caféen sammen med Maxime, kysser hun Stéphane på kinden. Igen rammer hendes blik os og markerer diskursens lukning i smuk symmetri med hendes indledende blik.

Ole Steen Nilsson

Filmografi – Claude Sautet, født 23.2. 1924 i Paris.

Film som instruktør & manuskriptforfatter:

1951 Nous n'irons plus au bois (– kortfilm)
1956 Bonjour sourire (– kun instruk.)
1960 Classe tous risques (Farlig for samfundet)
1965 L'arme à gauche (Smuglerbandens sidste kamp)
1970 Les Choses de la vie (Små ting i livet)
1971 Max et les ferrailleurs (Max og Lily)
1972 César et Rosalie (Mig og David)
1974 Vincent, François, Paul et les autres (Som brødre…)
1976 Mado
1978 Une histoire simple (Marie – en kvindes frihed)
1980 Un Mauvais fils
1983 Garçon! (Tjener)
1988 Quelques jours avec moi
1992 Un cœur en hiver (Et hjerte af sten)

Blod på tanden (Innocent Blood). USA 1992. I: John Landis. John Landis rammer ikke plet hver gang, men ind imellem har han haft vaskeægte fuldtræffere – *En varulv i London Blues Brothers, Coming to America Thriller.* Det seneste udspil fra hans hånd er meget passende oven på al Dracula-halløjet en vampyrhistorie. Den uforskammet kønne Anne Parillaud (*Nikita*) spiller en godhjertet vampyr, der ser det som sin opgave at gøre noget ved den stigende kriminalitet: Hun spiser gangstere! Ved et uheld kommer hun imidlertid til at efterlade middagsresterne, og af dem opstår der en vampyrgangster af værste skuffe. Derpå ser hun det som sin opgave at råde bod på fejltagelsen, og hertil får hun hjælp af en nuttet detektiv. Ideen er for så vidt god nok, men alligevel bliver resultatet ikke helt det, man kunne have håbet. Det er underligt, for der er en del morsomme påfund og tilforladelige vitser – og nogle fantasifulde visuelle effekter. Men filmen mangler den gnist og begejstring, der skal til, før man begynder at tænke på at dømme UG. En enkelt lille detalje fortjener dog en særlig anerkendelse, og den skal måske tilskrives en herre ned navn Steve Johnson, idet han har stået for 'special makeup effects': Marie – den flinke vampyr – ligner det meste af tiden alle andre mennesker, men når hun som vampyr giver sig i drifternes vold, skifter hendes øjne farve; de er røde, når hun spiser – blå, når hun er lysten – grønne, når hun morer sig… osv. Denne specifikation af driftslivets aspekter er noget nyt i forhold til de myriader af vampyrfilm, man tidligere har set. I disse er driften altid en massiv størrelse – sult, sex og død er uløseligt forbundne. Hos Landis bliver drifterne så at sige lettere at sluge, fordi de er mere livsend dødsbekræftende, og selvom *det* naturligvis er ensbetydende med, at stoffet så aldrig vil kunne betragtes som kunst, så er det måske nok en tanke værd. *MP*

Used People. (USA 1992) I: Beeban Kidron. Medv.: Shirley MacLaine, Marcello Mastroianni, Kathy Bates.
MacLaines jødisk mor og husmor er konstant efter sine voksne børn, altid lidt kværulerende og irriterende. Da hendes mand dør belejres hun af en aldrende italienske charmør og livsnyder i Mastroiannis skikkelse, men afviser ham. Indtil sidste scene. Det er to livsholdninger der mødes i denne historie om en særdeles excentrisk jødisk familie. Den er snedkereret sammen med sikker sans for amerikansk sentimentalitet og banal livsvisdom, men holdt lidt i tømme af den engelske instruktør, der giver den flere nuancer, indimellem næsten en psykologisk realisme og rørende sandfærdighed. Men at Mastroiannis livsnydende italiener skulle forelske sig dybt i den tvære og livsforsigtige jødiske mater familias hører vist til den rene fiktion.
DN

Den forkerte helt (Accidental Hero). USA 1993, I: Stephen Frears.
En good-for-nothing bums (Hoffman) redder mod sin natur og overbevisning nogle passagerer ud af et nedstyrtet og brændende fly, bl.a. en TV-nyhedsjournalist (Davis), som vanen tro ser en god historie. Men bumsen er forsvundet, en anden bums (Garcia) får æren og pengene, og han lever fint op til det salgbare mediebillede af en ægte helt. Det kommer der nogle absurde og ind imellem sjove situationer ud af, men den filmiske behandling er for sløset, historien går i tomgang, og Frears'sædvanlige misantropi irriterer usædvanligt meget. Parodien på mediernes sensationsjagt er for letkøbt, det indlysende tilføjes ikke noget, og parodien bliver en større kliche end sensation. Frears'instruktion får de værste nykker frem hos Hoffman, Davis leverer fraklip til et helt bloopers-program, og Garcia ser ud til at spille i en helt anden film. Pinlig strimmel.
KS

Dingo. Australien-Frankrig 1990. I: Rolf De Heer. Medv.: Colin Friels, Miles Davis. Mu.: Miles Davis og Michel Legrand.
Miles Davis' første og sidste optræden i en spillefilm har ikke meget andet at byde på end hans karismatiske nærvær og en musik der umiskendeligt er hans (og Legrands), men ikke hører til hans bedste. Historien om knægten der i den australske provins anno 69 møder musikken og mesteren og siden både kaster sig over trompeten og drømmer om at spille sammen med idolet i Paris, er derimod ikke meget bevendt. Af De Heer fortalt uengagegeret, klichéfyldt, med løse ender og mangel på indre logik. *DN*

En morder iblandt os (A stranger Among Us). USA 1992. I: Sidney Lumet.
Sidney Lumet arbejder i en humanistisk tradition med afsæt i TV- og teaterrealisme, hvor skuespillet og selve håndværket som regel er solidt og sikkert, men tematikken konventionel og småmoraliserende, i nogle tilfælde politisk korrekt helt ud i det patetiske. *En morder iblandt os* har et plot, der handler om politi og røvere, men det stikker ikke særligt dybt, og tjener udelukkende som en dårlig undskyldning for at placere en kvindelig kriminalbetjent (Melanie Griffith) i skødet på Brooklyns ortodokse jødiske samfund. Den halvvampede, småflirtende Griffith, der skal forestille at være såvel intuitiv som lidt af en skarp hjerne, vækker anstød i dette miljø fra første færd, men efterhånden blødes fronterne op, og minsandten om hun ikke forelsker sig i en af de pudsige fyre med de sjove bakkenbarter. Der er researchet grundigt, og det skorter ikke på fakta om alt fra kabbalaens talmystik til spisevaner, men desværre ligner det mest af alt et pop-antropologisk indslag på *Discovery.* Samtlige scener i de jødiske hjem henligger i et gyldent lys, der vel skal illudere Guds nærvær, men ligner en klam, idylliserende forgyldning. Al denne, dybest set reaktionære, harmoni spejles så i den hårdkogte politikvinde fra den meningsløse og fragmenterede storbyhverdag. Heri tangerer pointen det pinlige i sin beredvillighed til at efterkomme den amerikanske middeklasses længsel efter de gode gamle dyder, oprindelighed og familiesammenhold. Det er nærmest en ufrivilligt formildende omstændighed, at Melanie Griffith er blevet lidt for slidt til at udøve sin karakteristiske, lillepigede sex-appeal. *KF*

NU – et øjeblik på Jorden (...) DK 1992. I: Peter Engberg.
Peter Engbergs nyeste film er fyldt med vidunderlige billeder og spændende – ofte eksotiske mennesker, men hans budskab er ikke helt klart. Via astronauten Edgar Mitchell og Thor Heyerdahl meddeler han, at Gaia – Jorden – vor lille blå planet har det svært med menneskets jagt på lykke, magt og profit. At vi mennesker er en del af naturen, og at alt i Universet er forbundet – ja, måske helligt.
I civilisationens navn har vi fjernet os meget fra naturen, men NU forstår vi, at Jorden er vores moder, og at vi må redde den/os, inden det er for sent.
Hvad er det mennesket stræber efter/drømmer om? Mange mennesker fra vidt forskellige kulturer svarer. Nogle er lykkelige ved at leve traditionelt – uden civilisationens 'goder', mens andre ønsker sig penge, ejendom, heste eller 'at leve i fred'.
I et prægtigt helikoptershot zoomer fotografen Morten Bruus ind på en lille eksotisk klippelandsby i Mali, hvor Dogon-høvdingen udtaler sin dybe bekymring ved hungersnøden og tørken, der gør dagligdagen til en overlevelseskamp. 'Men sket er sket – fortiden vender ikke tilbage', udtaler han filosofisk, for hans folk har altid levet i harmoni med naturen, og *har* forstået at den tørke, som er ved at kvæle deres livsform, er et resultat af andre folkeslags hensynsløse fremfærd. Vi kan ikke vende tilbage til naturen, NEJ, men ved at behandle den med respekt og omtanke, kan vi måske redde vor lille planet til glæde for kommende generationer.
KH

Peter's Friends. USA/England 1993. I: Kenneth Branagh. Medv.: Kenneth Branagh, Emma Thompson, Rita Rudner, Stephen Fry, Hugh Laurie.
Buena Vista-folkeudgave af *Gensyn med vennerne* (*The Big Chill,* Kasdan 1983) trekantformeret til engelsk upstairs/downstairs-miljø. Der gøres meget ud af en indfølt miljøskildring, mens selve gruppen er instrueret til tarvelige klicheer i method acting med vægt på drivende sentimentale detaljer. Filmen er primært udformet som period piece med en hel ugerevy til at forbinde 1982 med 92, hvor vægten moderigtigt forskubbes til den HIV-positive. Når periodeschlagere og platte vitser inkluderes, tror man osse ungdomspublikummet er med. Branagh rammer helt ved siden af. Folkelighed klæder ham simpelthen ikke og filmen virker mere kommerciel end velment.
CN

De Frigjorte. (Danmark 1993. I: Erik Clausen. Medv.: Erik Clausen, Anne Marie Helger, Helle Ryslinge.
At benytte arbejdsløsheden i en komedie kan ikke mange slippe godt af sted med. Clausen kan, fordi han både er solidarisk med sin figur, kan vise de psykiske bevægelser med forståelse og alligevel gøre lidt grin med tiraderne og attituderne. Og så lade en lille positiv vignet a la Mormors kolonihavehus være udgangstonen. Replikbehandlingen kan godt vær træet og teatralsk, instruktion og foto skødesløst fladt, men en sans for visuelle vits – gerne af slapstick-karakter – er blevet udviklet i denne film der er behagelig fri for de kunstneriske ambitoner der har tynget hans senere film. Og måske netop derfor er så god og er blevet så populær.
DN

Toys (...) USA 1992. I: Barry Levinson. Barry Levinson debuterede i 1982 med en indfølt beretning om hans ungdoms Baltimore, *Diner,* der blev behandlet i yderligere to film, *Tin Men* (1987) og *Avalon* (1990). Mest anerkendelse høstede han nu for den Oscar-belønnede *Rain Man* (1988), og i nogen grad *Bugsy* (1991). Den historie han fortæller i sin nyeste film *Toys* skulle have været hans drøm af en debutfilm, men der var ingen, der turde binde an med manuskriptet, og det er heller ikke svært at se hvorfor. *Toys* er til trods for sin flotte, og meget seværdige produktion, et typisk eksempel på velmenende, amerikansk naivitet, hvor alt skæres ud i pap og ind med skeer. Hele handlingen udspilles i og omkring en gigantisk legetøjsfabrik, et lukket univers, der giver mindelser om alt fra *Metropolis* til *The Wizard Of Oz.* Den godmodige legetøjsfabrikant ligger for døden, men tør ikke overlade driften til sin barnlige, til tider lallede søn (Robin Williams), og hidkalder i stedet sin bror, en aldrende general (Michael Gambon), der er løbet sur i Pentagons manglende interesse for krigsførsel. Generalen omlægger en del af produktionen til krigslegetøj, og så er grunden gødet for det gode, gammeldags opgør mellem de gode og den onde. Filmens grundlæggende problem er, at den sætter sig imellem to stole, en eventyrfilm for børn (og barnlige voksne), og en modernistisk, og gennemført artificiel fabel garneret med et hav af kunsthistoriske referencer. Skuespillet er barnagtigt og karrikeret, Robin Williams kværner løs, i bedste Groucho Marx-stil, med uoversættelige ordspil, og Michael Gambons general er så nedtonet i sin ondskab, at man nærmest fatter sympati for ham. Hvis indholdet halter, så er filmens form til gengæld så suverænt gennemført, at man til sidst bærer over med den tåbelige historie. Fabrikken er en surrealistisk drøm, malet i krasse lego-farver og spækket med stiliserede dekorationer og snurrigt isenkram, hvor man især har været på ran i René Magrittes produktion (se blot plakatens Robert Williams'iført den karakteristiske bowlerhat med et lige så karakteristisk hul i himlen). Referencerammen opdateres sidst i filmen, hvor filmens *wargames* indledningsvis udspilles i Vitual Reality, mens Robin Williams' søster, spillet af Joan Cusack, viser sig at være en cyborg.

KF

Vi lever (Alive) USA 1992. I: Frank Marshall. Medv.: Ethan Hawke, Josh Hamilton, Vincent Spano.
Dokudrama med næsten præfascistoid bjergfilmsproblematik. Her gælder det dog ikke erobringen eller flugten til bjerget, men et urugayansk rugbyholds flystranding i Andesbjergene. Ellers er problemerne nogenlunde de samme som i Fancks Eller Trenkers germanske bjergfilm – bortset fra aspektet med kannibalisme. Klatregruppen udgør dagligdagsheroismen og man opnår et trosfællesskab uanset konfession, før man kan indgå eden om kannibalisme. Selve glosen anføres aldrig, den hører til lavere etnologi og skildringen deraf klares nogenlunde antiseptisk ved at prøvesmageren, uden kvalmefornemmelse eller tyk tolkende musik, begynder i gumpen på et lig med åsynet nedad og godt dækket af sne. Antiseptisk er lige netop hvad filmen selv på dette punkt ér og netop her adskiller den sig klarest fra sine germanske aner. Slutningens Ave Maria bekræfter en renset nyreligiøs indsigt, som grundigt fremhæver det ganske produkts vammelhed.

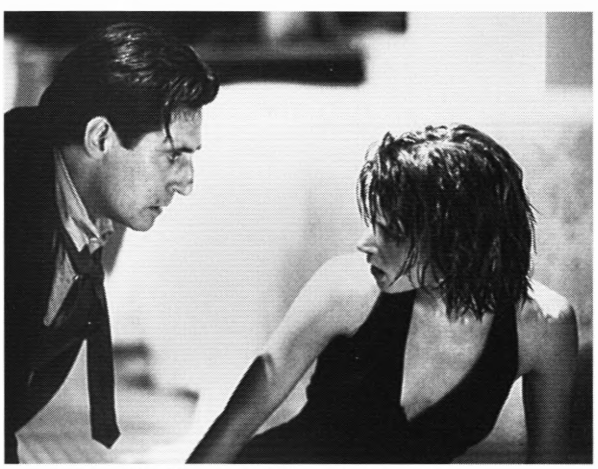
CN

N Æ S T E N U M M E R

KOSMORAMA *udkommer næste gang i begyndelsen af oktober. Læs bl. a. om...*

– Zhang Yimous *Under den røde lygte.*

...Regis Wargniers *Indochine.*



og John Badhams *The Assassin.*