KOSMORAMA

206 * VINTER 1993 * 39. ÅRGANG * KR. 45

DET DANSKE FILMMUSEUM
Biblioteket

FODBOLD * ACTION * ÆSTETIK
FELLINI * JARMAN * ANIMATION
KIESLOWSKI * CAMPION

I N D H O L D

Om Kieslowskis univers og filmen Blå
– Erik Svendsen skriver: Blå og blind kærlighed **side 4**

Om Jane Campions univers og filmen The Piano
– Anne Jerslev skriver: The Piano – og et par andre toner i Jane Campions univers **side 7**

Om Laudrup, Leth og fodbold
– Kim Foss og Anders Leifer skriver: Dagens Dansker Michael Laudrup **side 10**

Om de stort anlagte film Åndernes hus og Sort høst – er turen tilbage vejen frem?
– Dan Nissen skriver: Patriarkernes fald **side 14**

Om Isabel Allendes manglende særpræg
– Francisco Lasarte skriver **side 19**

Om Derek Jarmans univers – et instruktørportræt
– Niels Bjørn skriver: Når æstetik bliver til sprog **side 20**

Om Fellini, sagt og husket – en lille uhøjtidelig mindesektion
Morten Piil, Jørgen Stegelmann, Georg Metz og Tonino Guerra skriver **side 26**

Om Action, porno og eventyr for voksne
– Nicolas Barbano giver et signalement af de japanske animationsfilm, der i denne tid oversvømmer det danske video-marked: Japanimation **side 30**

Om filmkunstneren Shinya Tsukamoto, der besøgte København i forbindelse med Copenhagen Film Festival '93
– Steen Schapiro skriver om filmene og interviewer instruktøren **side 38**

Om en række spændende eksperimentalfilm fra Zagreb
Carl Nørrested trækker linjerne fra sensommerens stort anlagte arrangement op **side 41**

Nekrolog
Palle Schantz Lauridsen mindes den verdensberømte filmforsker Christian Metz, der døde for nylig **side 44**

Bøger
Anmeldelser af Rikke Schubarts 'I lyst og død' & Anne Jerslevs 'Kultfilm & filmkultur' **side 45**

Værd at se
Kim Foss har været inde og se 'Bad Lieutenant' og 'Stalingrad' **side 48**

Tjek **side 50**

DET DANSKE FILMMUSEUM
Biblioteket

Forside: *Schwarzenegger à la Leth (Den sidste action helt).* Side 2: *Marlene Dietrich i 'The Scarlet Empress' (34).* Bagsiden: *Fellini under arbejdet med Satyricon. Herover (fra oven): Juliette Binoche som Julie i Kieslowskis 'Blå'. Meryl Streep og Glenn Close i 'Åndernes hus'. Dominique Horwitz, Sebastian Rudolph, Thomas Kretschmann & Jochen Nickel – hovedrolleindehaverne i 'Stalingrad'.*

KOSMORAMA
206 * Vinter 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. 170. Enkeltnumre kr. 50. 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.

Blå og blind kærlighed

'Dekalog' viste vanskelighederne ved i nutidens Polen at efterleve Bibelens bud. I Vesten er troen erstattet af liberalisme og materialisme og i sin nye tredelte serie sætter Kieslowski sig for at undersøge hvordan det ligger med den borgerlige revolutions begreber om frihed, lighed og broderskab. 'Blå' handler om Frihed og Erik Svendsen vurderer den i forhold til andre værker af denne polske mester og moralist.

af Erik Svendsen

Krzysztof Kieslowskis *Blå* starter med en ulykke: en bil kører ind i en vejtræ, der står i et skarpt sving. Ud af den rygende bil og henover den bare mark ruller en bold med tre farver – rød, hvid, blå – som er det franske flags farver, og som danner titlerne på den trilogi, som den polske instruktør er i færd med at lave.

Indledningen siger noget om Kieslowskis stil og er sandelig også en markering af, hvad der følger. Bolden er et næsten ikke synligt symbol, en lille klode, skøbelig og cirkulær. I familie med det bilhjul vi ser i nærbillede lige før katastrofen. Bolden ruller videre, er fri og vindens bytte, mens dens ejer, pigen Anna dør. Annas fader, den skattede komponist Patrice, dør også, mens pigens moder, Julie, overlever som den eneste.

Blå er historien om, hvordan Julie lærer at leve ovenpå tabet af sin familie.

I dialog med 'Dekalog'

Ekspositionen byder sig også til som et allegorisk udsagn om trilogien, for kan det være et tilfælde, at instruktøren starter med at vise de tre farver i en bold, som vi forbinder med en katastrofe? Det er nærliggende at se startscenen som en overskrift til miniserien, som, hvis vi går auteuragtigt til sagen, kan ses som et studie i forlængelse af *Dekalog*. Men også som en modsætning hertil.

Dekalog var en undersøgelse af det mentale klima i et moderne Polen, et samfund som på mange måder lignede (og ligner) et vestligt samfund. Som titlen antyder, var den røde tråd de bibelske bud til menneskene, og i mine øjne viste de 10 film, hvor svært det ligger med at leve efter de religiøse fordringer. Kieslowskis figurer ville gerne, kunne blot ikke. Den statsstyrede modernitet gjorde de 10 bud bydende nødvendige, men moderniteten gjorde også den gamle tro umulig.

Instruktørens nye serie går i dialog med *Dekalog*. Nu er det blot de vestlige grundværdier formuleret i den franske revolutions slogan om frihed, lighed og broderskab, symbolsk udtrykt i trikolorens farver, der undersøges og digtes om. På den måde bliver vores vestlige verden for en gangs skyld objekt for en mental, kvasiantropologisk analyse, styret af en udenforstående, en kunstner med historiske rødder som ikke ganske kan ækvivaleres med vestlige.

Hvordan ser det mentale landskab ud i den vestlige modernitet, en kulturkreds der har erstattet troen med liberalisme og materialistisk virke? Hvordan ligger det med den højt besungne frihed, med ligheden i samfund hvor socialdemokratiet i snart mange år har spillet en central politisk rolle, og hvordan har det omsiggribende fællesmarkeds mennesker det med at være fælles? Hvordan har sjælene det i den demokratiske og frie verden, hvis ånd og varer, Coca Cola og MTV, synes at erobre stadig mere rum fra? Det er meget overordnet sagt disse spørgsmål, der er ledetrådene i Kieslowskis film.

Næste værk i serien, *Hvid*, udspiller sig for størstedelens vedkommende i Polen, hvortil en mand vender tilbage, efter at hans franske hustru har hånet ham for manglende mandighed og ringe evner til at skrabe penge til sig. Manden vil ikke have disse ydmygelser siddende på sig, og i Polen, det exkommunistiske samfund, viser han, hvordan man kan blive en vinder, og hvordan der altid er nogen, der er mere lige end andre. Dermed slutter historien nu ikke, at dømme efter det referat man kan læse i den nyttige bog 'Kieslowski on Kieslowski', som landsmanden Danusia Stok har samlet.

Selv når Kieslowski fokuserer på den frie verden, kan han altså ikke lade være med at vende tilbage til sin baggrund i øst. Jeg ser det som et udtryk for historisk bevidsthed, en rodfæstethed som måske også er nødvendig for at profilere den kunstneriske analyse af den mangfoldigt moderne kultur.

Friheden som isolation – og behovet for at hjælpe

Blå handler om et menneske, som i sorg forsøger at starte forfra på livet. Hun søger den ultimative frihed, som er lig en selvvalgt isolation. Julie vil ikke binde sig til nogen, ikke have forpligtelser, ikke lave noget. Som hun selv siger til sin moder, som hun opsøger (egentlig ulogisk hvis hun vil realisere sit store frihedsprojekt, men det er ikke den eneste gang, hun modsiger sig selv), nu 'er jeg ingenting'. Før havde hun meget: mand, barn og måske også en musikerkarriere. Efter katastrofen har hun intet og vil intet. Blot trodse livet.

Det er nu ikke så let at gøre: flere gange i starten ser vi Julie forsøge selvmord, den første gang for alvor, men modet, fysikken, svigter. Hun kan ikke få pillerne ned og undskylder to gange overfor sygeplejesken, at hun har handlet sådan. Senere, da Julie er begyndt at virke og blande sig i andres liv, siger en veninde, en luder fra opgangen, tilsvarende to gange undskyld til Julie, fordi hun har lokket hende ud i natten, da kvinden havde brug for hjælp. Julie kan ikke lade være med at hjælpe, det er den smukke og enkle morale. Men inden jeg kommer for godt igang med *Blå*, er jeg nødt til at gå bagud i Kieslowskis produktion, for i en tidligere film finder man en vigtig ekstra historie, som bliver vendt på hovedet i *Blå*. Forudsætningen eller referencen hedder *No End* (1984), på dansk *Blind kærlighed*. Den har såvidt jeg ved ikke været været vist i danske biografer.

Der er tre spor i *Blind kærlighed*. En repræsentant for Solidaritet er bleven fængslet af myndighederne, og han får sig et ekstra problem, da hans advokat dør. Denne advokat er filmens andet spor, og man kan roligt sige, at han markerer instruktørens metafysiske interesse, for det er sådan, at den døde advokat går rundt i filmen og kommenterer det, der sker. Vi kan se ham, men han er naturligvis usynlig for omverdenen. Men én aner hans eksistens (eller skulle man sige ånd), nemlig hans hustru. Hun, Ula, udgør det tredie og vigtigste spor i *Blind kærlighed*.

Da filmen starter er Ula blevet enke. Nu har hun kun sin lille søn og minderne, der ikke er for gode. Ægteskabet var ikke lykkeligt, og nu prøver den smukke kvinde at leve sit eget liv. Men at det er i skyggen af manden, erfarer hun langsomt men sikkert. Vi ser hende sammen med et par mænd, og Ula kan hver gang ikke lade være med at tænke på sin fraværende ægtemand. Den, hun i sin tid var kørt træt med, liver op i hendes tanker, samtidig med at hun hele tiden bliver mindet om hans eksistens i og med at solidaritetsarbejderens hustru prøver at få Ula til at handle og hjælpe hendes fængslede ægtemand. Den side af historien lykkes.

Oprindeligt ville Kieslowski kalde filmen for *Happy ending*, for sådan ser slutningen ud. En tragikomisk titel, for det der sker, er, at det går op for tilskueren, at Ula har fået en plan: vi forstår, at hun har elsket sin mand og ikke kan leve videre uden ham. Hun skræller mere og mere af sig, installerer sin søn hos sin moder, tager hjem og tætner huset. Gør hovedrent som en god husmoder. Og så tager hun sit liv.

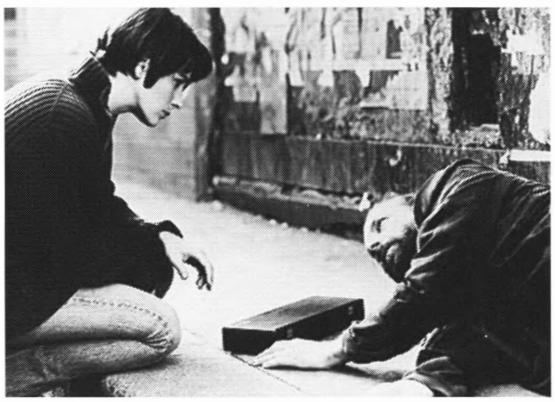
Det sidste, vi ser i *Blind kærlighed*, er en variant af slutningen på Chaplins *Moderne tider* – et par med hinanden i hånden går væk fra kameraet. Hos Kieslowski i et smukt lys i smukke naturomgivelser, som var de to døde i paradis. Kærlighedens vilkår i Polen anno 1984.

En dementi af det vestlige frihedsbegreb

Blå er nærmest den diametralt modsatte historie. Julie forsøger selvmord, så snart hun kan stå op af sengen, og hun ender med at gå ind i livet igen og får måske en ny mand. Set i forhold til forgængeren *Blind kærlighed* er *Blå* en optimistisk film. Det er den sådan set også i forhold til opfattelsen af frihed. Julie vil være ultimativ fri og bliver dermed en øde ø i storbyen. Men – og det er her Kieslowski vender op og ned på liberalismens kongstanke, friheden – filmen viser, at Julie uvægerligt drages mod andre, ligesom hun ikke, hvor meget hun end vil, kan skippe sin fortid og starte forfra fra et absolut nulpunkt. Frihed er at være fri for bindinger, men ingen kan leve uden at hænge sammen med andet liv, heller ikke Julie. Men sin bevidsthed vil Julie skabe frihed og bliver dermed ensom, med sin sjæl

derimod drages hun mod andre. Omverdenen trænger sig på – og Julie afviser den ikke.

Blå er således et stort dementi af det vestlige frihedsbegreb. Det ser og hører vi utvetydigt til slut, hvor bibelens 'tro, håb og kærlighed' for fuld musik bringer Julie ind i et anxdet menneskes arme. Kærligheden sejrer, den basale mellem mennesker. Jeg er ikke helt sikker på, at det er den erotiske Kieslowski hælder til, den, som vi i vesten mener, er livets nerve. Det er ikke det seksuelle begær, der er sagen, det er den højere kærlighed og det fundamentale begær efter en anden og efter at blive begæret, der løfter Julie. Den der sværmer for hende er Olivier, hendes mands sekretær som hele tiden har elsket hende. Det er slet ikke sikkert, at hun gengælder hans



hede følelser, det er alt nok, at hun får brug for en anden.

Kærligheden er ikke alene om at bringe Julie ud af frihedens fængsel. Kieslowski opererer med en række tekstelementer, som peger i samme retning. To har Julie med sig hjemmefra: dels en blå uro som er det eneste hun overhovedet tager med ind i sin nye lejlighed i Paris, og som hun som det allerførste hænger op. Mere fattet i sin sag er hun altså ikke, siden hun hæger om dette urolige symbol, der minder hende om fortiden. Der er også en anden detalje som hun tager med sig, et par nodesider som Patrice har efterladt. Da hun finder dem, ser vi Julie et kort øjeblik fortabe sig i musikken. Senere finder hun, hårdt presset af Olivier, siderne frem igen, og på det tidspunkt kan Julie ikke lade være med at skrive videre på sin mands ufuldendte symfoni. Pointen er, at hun vil skabe og at skabe er at søge andre mennesker, at ville nå andre.

Kunstneren i Julie vil ikke friheden, men skabelsen. Genfødslen. Derfor opsøger hun sin moder, hvad hun ikke behøver, medmindre hun selv har behov for at få noget at vide om sig selv og sin barndom. Moderen er imidlertid tabt for verden, alderssvækket og fikseret til et tv som uafbrudt viser mennesker, der går på af-grundens rand, kaster sig ud i elastikspring eller går på line. Det er den vestlige modernitet, modige og frygtløse mennesker som partout vil realisere sig selv. Man turde mene, at det er en absurd, omvendt Sisyfos-agtig måde at gøre det på.

Det er ikke omkostningsfrit at grave i fortiden. Heller ikke for Julie. Nærmest ved et tilfælde erfarer hun, at Patrice har været en anden, end hun troede. Han har haft et liv ved siden af deres fælles. Endog et kærlighedsliv, idet han i flere år har været kæreste med en advokat, apropos *Blind kærlighed.* Denne kvinde er nu højgravid, og Julie opsøger hende på et dunkelt belyst kældertoilet. Martres enken ikke af jalousiens ejendomsfornemmelser, såret kærlighed? Måske.

Svaret må blive svævende, og filmens udgang ophæver så vidt jeg kan se Julies konflikt. Den smukke og på mange måder jordnære kvinde bliver selv ophøjet til et symbol, et menneske som legemeliggør tro, håb og kærlighed. Så kom ikke og sig at *Dekalog* er en definitiv afskrivning af det religiøse mirakel. Overfor vestens sværmen for liberalismens stærke kræfter, forestillingen om 'det nye' som det evigt saliggørende, dette at man skal og må bryde med traditioner og fortid, svarer Kieslowski med en smuk almenmenneskelig kærlighedsfordring, der siger, at vi ikke kan leve uden hinanden.

Frihed er i vores samfund lig med at berige sig i varer, men den frihed giver ikke adgang til sjælen. Det gør den frihed som Julie dementerer derimod.

Imod den hellige og almindelige individualisme

Julie er ikke den mest talende kvinde. Hun lytter, ser og iagttager livet. Ser at livet vokser op omkring hende. Erfarer at hun ikke kan gøre krav på at eje, holde noget for sig selv. Heller ikke sin mands historie og kunstværk. Julie må dele Patrice med andre, for sådan er livet: en strøm af udvekslinger mellem mennesker og det levende. Finalen, der er et crescendo, der vil noget, viser, hvordan de mennesker, vi har mødt, alle klynger sig til livet og de symboler, der står for det på en gang flygtige og permanente i tilværelsen (fx et tv eller i den anden ende af værdiskalaen, et kors).

Et andet symbol af den kleine slags, en musefamilie, der bor i Julies spisekammer, minder hende om det elementære liv. Ganske vist bliver dyrene og deres fysiske nærvær for meget for hende, og hun låner naboens kat til at gøre det beskidte arbejde. Men den aktion viser igen, at hun har brug for andre, uafladeligt.

'I've got an increasingly strong feeling that all we really care about is ourselves. Even when we notice other people we're still thinking of ourselves« siger Kieslowski et sted i 'Kieslowski on Kieslowski'. *Blå* er en film, som beviser det, men som også modgår vores hellige almindelige individualisme. Hvis frihed bliver til elastikspring og selvtilstrækkelighed, hvad skal vi så med den?

Filmsproget i *Blå* er selv et udtryk for denne dialektiske spænding. Kieslowski er på en gang en gelinde, økonomisk og uhyre ekspressiv instruktør. At vi ser verden gennem Julie bliver flere gange artificielt pointeret med black out, når hun har sine absencer, med forvrængede kameraindstillinger, som havde vi hendes øjne, og i den syntetiserende finale med drømme-syner, som både er Julies og filmens. I de afsluttende sammenkædninger mellem de forskellige mennesker insisterer romantikeren Kieslowski på, akkurat som tilfældet var i den forrige *Veronikas to liv,* at der er mere mellem himmel og jord end vores flade fornuft vil være ved. Hvad det så er, der korresponderer mellem tilværelsens levende (og døde?!) væsener, er ikke til at definere. Det har vi kunsten til at antyde.

Blå
(Trois couleurs: Bleu). Frankrig-Polen 1993. Instr.: Krzysztof Kieslowski. Manus: Kieslowski og Krzysztof Piesiewicz. Foto: Slawomir Idziak. Lyd: Jean-Claude Laureux. Klip: Jacques Witta. Musik: Zbigniew Preisner. Med: Juliette Binoche (Julie), Benoit Régent (Olivier), Florence Pernel (Sandrine), Charlotte Very (Lucille), Emmanuelle Riva (Moderen). Distr: Camera Film, 100 min. D-prem 15.10.1993.

The Piano – og et par andre toner i Jane Campions univers

Jane Campions tre spillefilm rummer alle en kunstnerproblematik. Den lidenskabelige formning af et stof kræver og skaber ensomhed og fordybelse, men i det seksuelle møde mellem mand og kvinde opstår de lykkefyldte øjeblikke. Kan der skabes kunst på dem? Anne Jerslev trækker linjer i Campions univers, der med The Piano har anslået nye toner.

af Anne Jerslev

Jeg så første gang Jane Campions film *The Piano* i Paris i sommer og har senere gentagne gange med fryd genkaldt mig den scene, hvor den nøgne George Baines i Harvey Keitels skikkelse kærtegner Adas klaver med sin skjorte. Jeg huskede scenen som lang, stemningsmættet og meget erotisk. Efter andet gennemsyn er scenen stadig både stemningsmættet og meget erotisk, men lang er den unægtelig ikke, blot et mættet glimt. Min fejlagtige erindring siger meget om Jane Campions billedskabende evne, synes jeg. Det karakteriserer alle hendes værker, at de indeholder en række billeder af en sublim betydningsoverflod, billeder der er så tætte af krop, af passion, af indestængthed, af natur (især de to sidste film), så de opleves, som varede de hver især en lille evighed.

Tilværelsens yderpunkter

Efter at Ada er blevet seksuelt forløst gennem George Baines, konstaterer den New Zealandske nybyggerkolonis stramtandede kvindelige overhåndhæver af normaliteten overfor sin datter, at Ada ikke spiller klaver som de gør, og det er – underforstået – et problem; 'to have the sound creep inside you is not at all pleasant'. Jane Campions film håndhæver, som al god kunst, det stik modsatte princip, og det er vel sagtens også derfor, hun lader det spidsborgerlige fruentimmer fremføre synspunktet her. Campions skæve karakterer og sære universer kryber ind under huden på tilskueren og bliver der, ikke bare til fryd men også til foruroligelse, fordi de indeholder en storladen vilje til at gestalte såvel afgrundsdybet som himmelflugten i nogle af de eksistentialer, som tilværelsen spænder sig ud imellem. På den ene side seksualiteten og lidenskaben i relationerne mellem mennesker – på godt og ondt – og på den anden side den uundgåelige ensomhed som både fængsel og nødvendighed.

Derfor har Campions tre langfilm, *Sweetie* fra 1989, *An Angel at My Table* fra 1991 og måske også *The Piano* en kunstnerproblematik til fælles; især i de to sidste film viser det sig helt konkret, hvordan de to yderpo-

ler ikke kan forenes i kunstneren. At skabe kunst er den lidenskabelige formgivning af indre rørelser, men den fordrer – og befordrer – ensomhed; seksualiteten og det erotiske møde mellem mand og kvinde skaber omvendt lykkefyldte øjeblikke, som der ikke synes at blive skabt kunst på. Man kan ikke få det hele – heller ikke i Campions univers.

Tre film om kunstnere

I *Sweetie* er titelpersonen en ung pige, der er et stykke på den anden side af normalitetens grænse og som tror, at et kunstnerisk virke kan give hende den meningsfulde sociale plads, som hun mangler. Hun flytter med en døgenigt og drukkenbolt af en kæreste ind hos sin visne og tillukkede søster, som på sin side hader Sweetie, hvis viljestyrke og evne til at fylde – med undskyldning i sin ikke-normalitet – synes at have forpestet hendes barndomliv og splittet familien ad. Sweeties drømme er blålys; hun bruger sin energi og sin på én gang påtrængede og frodige kropslighed i en slags barnlig protest mod søsterens kedelige og ufrugtbare nabolag, men hun dør i filmens slutning.

Sweetie har den store krop til fælles med Jane i *An Angel at My Table,* men hvor Sweetie insisterer på sin tilstedeværelse med sin og udfolder en livsglæde og fandenivoldskhed, som på den anden side også spiser hendes omgivelser, er Janet en stor undskyldning for sig selv, sit store krøllede røde hår og sin plumpe krop. Hun mister kun sine hæmninger, når hun skriver, og hun bliver den berømte forfatter, for hvem det at skrive både bliver en måde at komme overens med sig selv på, at overleve 8 år indespærrethed med en – skal det vise sig – fejlagtig skizofrenidiagnose og at vedkende sig det sære jeg, som nu er hende. På Ibiza har Janet en sommers affære med en amerikansk universitetsprofessor, som forløser hendes krop, og som fylder hendes liv. I de måneder skriver hun ikke, og hun tror, at livet skal være sådan altid. Men da amerikaneren forlader hende, har hun sin kunst, og da hun føler, at virkelighedsgrundlaget er ved at svigte, kan hun holdes fast gennem skriveriet. »silence effects everyone in the end« siger Ada på lydsiden i *The Piano*; Janet lader sin personlige stemme høre gennem skrivemaskinens taster, så i modsætning til Sweetie dør hun ikke, men sidder i filmens slutbillede med et smil på læberne ved sin skrivemaskine i en campingvogn ved sin søsters hus.

Også Ada er kunstner, som skaber og kommunikerer gennem sit klaver; for hende som for Janet erstatter den kunstneriske udøvelse forholdet til andre mennesker, og i såvel den smukke nære, næsten voyeuristisk lystfyldte indstilling af Adas finger der søger ind bag de brædder der beskytter klaveret efter overfarten til det nye land, som i billederne af Ada, der spiller henført på tangenterne, ser vi en kvinde med et erotisk forhold til såvel klaveret som sit spil. Men paradoksalt nok ender det med, at i takt med at Ada tangent for tangent får sit klaver igen ved ét sted efter et andet at afdække sin krop for Georges blik og hans hænders berøring, adskiller hun sig tangent for tangent fra samhørigheden med klaveret. Da hun har fået det, hun vil have, viser det sig ikke at være nok, eller ikke at være det. Begæret har forskubbet sig fra klaveret til manden. Og dog gør det det ikke uden en form for sorg eller uden et døds- og begravelsesritual; således er hun ved at drukne sig sammen med klaveret. Men hun fortryder, og i hendes nye liv lærer hun et andet sprog ved siden af det erotiske, samtidig med at hun arbejder som spillelærerinde. Er kunstneren blevet domesticeret, har de indestængte lidenskaber fået en anden udtryksform.

Kunstneren, barnet og den sindssyge

Kunstneren og barnet har noget til fælles hos Jane Campion og børn er da også genkommende figurer i filmene. Barnet er fantasiens klangbund for kunstneren, hverken barnet eller kunstneren vil indordne sig (et karakteristikum de deler med den sindslidende, som også optræder i både *Sweetie* og *An Angel at My Table*). Barnet beskrives som kunstneren ofte som ensomt, ude af stand til at blive forstået af sine forældre (som Kelly i TV-filmen *Two Friends* fra 1985 eller drengen i den bizarre kortfilm *Peel* fra 1982) og som afskåret fra at skabe kontakt med andre børn af f.eks. stupide skolelærere som i *An Angel at My Table* eller Stewart i *The Piano.* Eller barnet bliver ensomt, fordi det ikke kan forstå og bliver afskåret fra at forstå de voksnes verden, som Adas datter; i starten er hun sin mors ene stemme til omverdenen – den anden er klaveret. Mor og datter beskrives som to alen ud af et stykke, de sover i samme seng og datteren formidler enhver af moderens følelser, som var de hendes egne. Da Ada indleder sin erotiske handel med George Baines, udelukkes den lille pige. Hun forstår ikke, hvad der foregår, derfor bliver hun en trussel og må nødvendigvis hævne sig. Børnene er bærere af sårene efter de familiale spændinger, men de er også med til at skabe dem i Campions univers.

En erotisk film

Det der adskiller *The Piano* fra Campions andre film er dens erotiske kraft, og det der gør den helt unik er, at den især knytter billederne af den erotiske hengivelse til mandekroppen og til mandens længsel efter sammensmeltning. Især i forhold til Harvey Keitels figur gives denne længsel udtryk, i hans nøgne, åbne krop, i en finger, der aer omridset af et hul i Adas strømpe, i hans stemme når han siger 'I'm unhappy because I want you. That's why I suffer' eller i et længselsfuldt blik, der kigger på det forladte klaver, mens tonerne af Adas spil stadig klinger på lydsiden, som strømmede de ud af alle porerne i hans krop. I hele den langsomme udforskning af Adas tilknappede krop bag det stærke blik.

I 1984 lavede Jane Campion en lille film, som hedder *Passionless Moments,* der bestod af små historier om hverdagsmenneskers ydmyge og lavmælte drømme. Fortællerstemmen siger tilsidst, at 'There are one million moments in your neighbourhood [...] Each has a fragile presence which fades almost as it forms.' Det er især dette skrøbelige nærvær, Campion hidtil har grebet i sine figurer. Men med *The Piano* har hun lavet et passionsdrama, en historie for tre voksne og et barn om, hvordan seksualitetens kraft både bringer himlen ned gennem det tætte løvhang i junglen og helvedes kvaler op fra pløret.

The Piano
(The Piano). Australien 1992. Instr., prod. og manus: Jane Campion. Foto: Stuart Dryburgh. Lyd: Lee Smith. Klip: Veronika Jenet. Kostume: Janet Patterson. Musik: Michael Nyman. Med Holly Hunter (Ada), Harvey Keitel (Baines), Sam Neill (Stewart), Anna Paquin (Flora). Distr: Buena Vista International, 122 min. D-prem. 22.10.1993.

Dagens Dansker

To mand spiller ud om: en fodboldstjerne, en instruktør, en film, en nationalsport…

af Kim Foss

Det er blot et år siden Jørgen Leths ganske udmærkede *Traberg* løb over lærrederne bivånet af et samlet publikumstal på under tusinde. Derimod må han siges at have ramt en guldåre med sin film om Michael Laudrup. Her har Leth været vidne til en opmærksomhed, der grænser til det hysteriske, og den er bestemt ikke blevet mindre efter den fortabte søns hjemkomst til landsholdet; et comeback, der i sin timing let kunne forveksles med et første trin i filmens lancering. Allerede en uge efter biografpremieren kom filmen på salgskassette, udsendt af FDB i et oplag på 50.000 eksemplarer, og dertil skal så lægges et større oplag beregnet for det spanske marked. Og det er vel at mærke en dokumentarfilm vi taler om! Selvom Leth tidligere har lavet glimrende film om så forskellige discipliner som ballet og cykelløb, er det først nu med filmen om en fodboldspiller, at han kommer bredt ud. Michael Laudrup er rigtig nok gjort af mytologisk stof, og derfor kan Jørgen Leth godt tillade sig at benytte sig af den såkaldt 'snævre' films lavmælte virkemidler, uden at filmen af den grund mister sin styrke og publikum hægtes af. Resultatet er blevet en indfølt, kunstnerisk film med en så massiv kommerciel gennemslagskraft, at det står i grel modsætning til de pauvre tilstande, der hersker på kortfilmsområdet herhjemme. Ikke at det har foranlediget nogen til at tage dén diskussion op. Tværtom synes den samlede danske presse at være blevet offer for et sandt Laudrup-syndrom. Til eksempel ofrede Information filmen hele tre anmeldelser (en af filmen som sådan, en af premieren og endelig en om filmen 'sådan rent fodboldmæssigt'). Er der noget plebejere og akademikere kan stå sammen om, så er det fodbold. Det er ikke så forfærdelig mange år

af Anders Leifer

For Laudrup-filmen gjorde man sig naturligt nok en mængde tanker: Kunne Jørgen Leth for eksempel tegne et anderledes og mere nuanceret portræt af Michael Laudrup end det man kender fra talrige tv-reportager eller avis-artikler, hvor man før har haft mulighed for at stifte bekendtskab med denne fremragende fodboldspiller som mere end F.C. Barcelonas nummer ni? Og kunne han samtidig skabe et personligt og homogent værk i slægtskab med tidligere film, som de berømmede cykelepos'er (*Stjernerne og vandbærerne, En forårsdag i helvede*), de betagende og indlevede rejseskildringer (*66 scener fra Amerika, Notater fra Kina*) og den uregérlige *Traberg*? Laudrup-filmen er vellykket og bestemt seværdig, men alligevel blev forventningerne både indfriet og skuffet.

Plakaten lover ikke godt. Henrik Saxgren, der iøvrigt synes at være meget i vælten for øjeblikket, har ellers taget et flot fotografi af Michael Laudrup i undertrøje, lænet op ad en grå mur, hvis noprede tekstur gør billedet levende. Hovedet er skåret ud og placeret i en ramme på skrå over skuldrene. Men mest af alt ligner det en reklame for herreundertøj og i hvert fald lidt af en kliché, der heldigvis ikke har så forfærdelig meget med filmen at gøre.

Ledemotivet der forsvandt

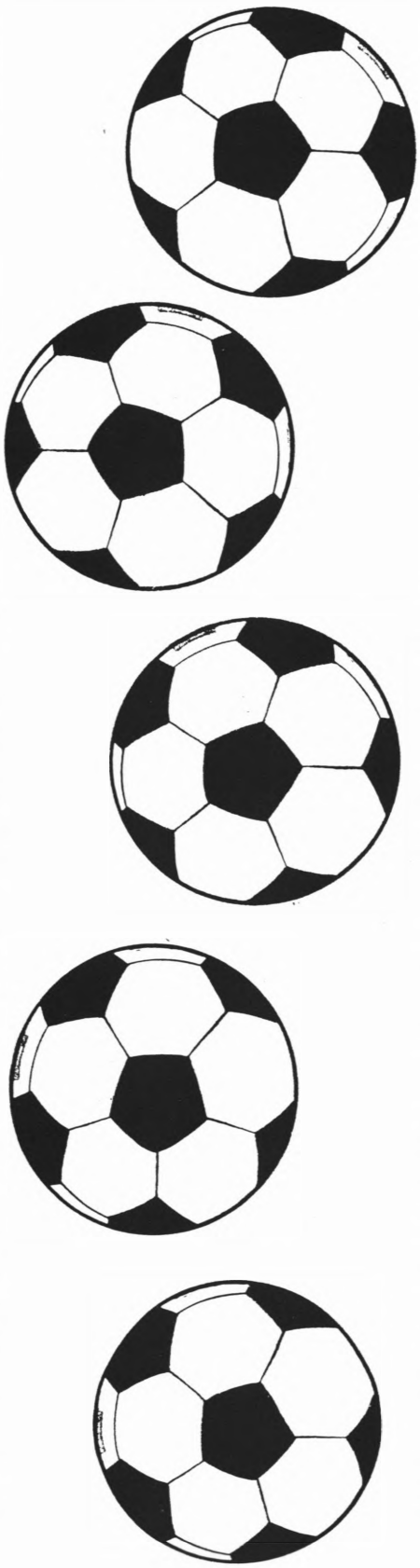
Filmen begynder med billederne af Michael Laudrup, der mutters alene på Nou Camps perfekte, grønne græstæppe jonglerer med bolden foran kameraet. Lyden af boldens læder mod Laudrups støvler opleves i et 'lydnærbillede', og dette anslag fungerer i filmens første del som en slags ledemotiv – som tilbagevendende billeder, der binder de forskellige scener sammen. Derfor aner man umiddelbart slægtskabet med

Michael Laudrup

siden dette klimaskift fandt sted, men nu er det altså blevet comme il faut at beskæftige sig med emnet. Man har svært ved at forestille sig en så kunstnerisk film om et så folkeligt emne for bare tyve år siden, hvor slige beskæftigelser sorterede under kategorien opium for folket.

Eneren

Bortset fra arkivmateriale fra diverse landskampe er det Laudrups arbejde som fodboldlegionær i Barcelona, der er filmens focus. Filmholdet har fulgt de sidste hektiske runder af den spanske turnering 92-93, hvor Barcelona for andet år i træk hjembragte mesterskabet i sidste runde, i begge tilfælde med en hjælpende hånd fra Tenerife, der slog topholdet Real Madrid. Her ser man et Barcelona-mandskab, der spiller lidt på det jævne i forhold til de flotte præstationer, der har præget holdets indsats i herværende efterår; ikke mindst foranlediget af den nyerhvervede forward, brasilianeren Romario, der om nogen matcher Laudrups spil i opfindsomhed og elegance. Dan Holmbergs billedskønne fotografering hæfter sig ikke ved holdpræstationer, her er det eneren, den der kan gøre udslaget, det drejer sig om. Resten af Barcelonas spillere må finde sig i at lege statister i Laudrups scenario, mens speaken salvelsesfuldt beretter om hans popularitet både på og uden for banen. Og bedst som man troede, at det var en holdsport vi havde med at gøre! Bedre går det under holdets træning, hvor vi ser Laudrup arbejde på lige fod med sine holdkammerater, anført af cheftræner Johan Cruyff, der også står for filmens bedste observationer, sådan rent fodboldmæssigt. Egentlig tales der ikke om meget andet end fodbold i filmen, og dét overvejende på det tekniske plan. Ønsker man at få mere at vide om privatpersonen Laudrup, eller for den sags skyld den professionelle fodboldspillers arbejdsvilkår, skuffes man fælt. Dette er en film om fascinationens kraft, og en film, der er så benovet over sit emne, at det bliver ved fascinationen, glansbilledet.



mesterværket *Pelota* fra 1982 – en lille film om det baskiske boldspil af samme navn ('pelota' betyder ganske enkelt bold på spansk), der dramaturgisk har som ramme, at en bold bliver til fra kerne af myrtetræ til et lag gedeskind til sidst syes på. Senere vender vi imidlertid ikke tilbage til dette motiv, Laudrup alene i leg med bolden, og det står på en måde som billedet på filmens lidt svigtende struktur. Eller med andre ord, man kunne fra Leths side have forventet en noget strammere opbygget film.

Der er imidlertid også gjort rigtige og væsentlige valg, for eksempel når Leth lader F.C. Barcelona krones som mester i filmens start, i stedet for at forsøge at bygge en 'falsk spænding' op, som det sikkert ville have være gjort på tv. Helt centralt er det således, at Leth netop er god til at bruge filmen til det, som den gør bedre end tv. Vægten lægges i filmen helt naturligt på personen Michael Laudrup, men det er Laudrup som fodboldspiller, der portrætteres, ikke dén Laudrup, der er gift med norske Siw, som holder af god rødvin etc, hvilket vi heldigvis forskånes for! Både Laudrup og den hollandske træner Cruyff er karismatiske personligheder, der er gode til at fortælle om deres gebet, og en af filmens absolutte forcer ligger i det fremragende materiale, der er kommet ud af disse interviews. Når de to herrers ord kombineres med de meget levende og fremragende filmede optagelser af Laudrups spil i en række kampe, så har vi filmens kerne. Vi ser Laudrup i et nært udsnit og kan derfor ofte slet ikke se bolden, men i stedet for har vi altså mulighed for opmærksomt at følge en meget tændt og koncentreret Laudrup i hans ryk og løbemønstre, selvom disse billeder omvendt måske ikke yder Laudrups boldgeni fuld retfærdighed? Brugen af slow motion og frosne billeder her er også iøjnefaldende. Det er denne tætte oplevelse af Laudrups spil, som tv meget sjældent giver os, og som er en af filmens kunstneriske drivremme.

Samtalerne med Laudrup sætter ellers en tyk streg under dennes vilje til, at få tingene ned på jorden, men det er tydeligvis ikke det ærinde Leth er ude i. Nej, her taler vi om 'gladiatorerne, der entrer arenaen Nou Camp, den katalanske katedral, i hvis megalys folket trækker vejret med en og samme lunge'. Laudrup er i sin karrieres zenith, og folket hilser ham med stående ovationer etc, etc. Laudrups og Cruyffs enkle og indsigtsfulde forklaringer bringer på forunderlig vis balance i regnskabet, og finder ganske god resonans i Leths højstemte speak, Dan Holmbergs smukke solnedgangsbilleder fra Barcelona og den bevidst underspillede lydside. Og så er Laudrups spil så tilpas elegant, at de store ord ikke klinger hult. Vi ser ham i smukke slow motion billeder, der giver en illusion af ubesværet flow, og selvom Laudrup gør sit for at pointere, at det ikke er tilfældet, så ser det legende let ud. Man tør slet ikke forestille sig en Elkjær udsat for samme filmiske virkemidler! Jørgen Leth kalder med bedemandsrøst Laudrup for fodboldspillets digter, store ord i hvilken som helst måned, men fodboldens uanstrengte elegantier, dét fører filmen i hvert fald bevis for.

Holdet

Samtidig viser filmen, at de store enkeltpræstationer kræver et godt hold, og giver hermed en god forklaring på Laudrups knap så succesrige genkomst på det danske fodboldlandshold. Her løber hans afleveringer ofte ud i sandet, netop fordi medspillerne ikke har set de situationer og huller, som Laudrup spiller efter. På Barcelonas hold fungerer Laudrups specialiteter derimod, især afleveringen i dybden, der i Leths præcise formulering åbner 'forbløffende situationer'. Også det føres der bevis for ved hjælp af talrige tv-klip fra sæsonen, der gik. Her ser man ikke kun målene, men også det hurtigtflydende positionsspil, der danner optakten, og de geniale afleveringer, der gør udslaget. Jo der spilles rigtig nok med hoved, hjerte og fødder, som Laudrup selv anfører, og Leth er tilgivet, når han taler om Laudrups synkoperede driblinger, hans røngtenblik, strategi, temposkift, og uselviskhed. Stemmen siger det, billederne viser det. På banen ser det ud som arbejdede hele holdet pr. intuition, men de mange klip fra træningen viser med al tydelighed, at det tillærte spiller en ikke uvæsentlig rolle. Der trænes i snævert spil med få boldberøringer, helst førstegangsafleveringer så reflekser og hurtighed opøves, og konditionstræning gør man sig ikke i; grundformen lægges i træningslejren inden sæsonen.

Billeder der dokumenterer

Hvorfor bruge alt for mange ord, når man kan fortælle tingene meget klarere i billeder, spørger man så sig selv, når Leth lader forskellige personer karakterisere Laudrup som fodboldspillets 'poet' eller 'arkitekt'... 'Don't tell it, show it', kunne man sige med en engelsk floskel, og det er netop en betydeligt mere inspirerende film i de passager, hvor vi følger Barcelonas træningssessioner, der er lige dele arbejde og leg. 'Her føres der bevis for fodboldspillets kendte påstand, at det er bolden der skal gøre arbejdet', som det hedder i Leths kommentar. Som de fleste fodboldinteresserede vil være bekendte med, er legens element nemlig vigtig for Barcelonas spil, og vi får altså lov til at kigge med til træningen, hvilket sammen med filmens originaloptagelser af Laudrups spil fortæller mindst ligeså meget som de tv-optagelser fra F.C. Barcelonas kampe, Leth dokumenterer filmens påstande med. Disse ringere billeder af affotograferede tv-skærme bruges til overflod, så det ligner et kunstnerisk kompromis for at rette filmen mod et større publikum, og det koster, set fra mit synspunkt, alvorlige hak i billedet af et ellers ganske personligt værk fra Leths side.

Men trods dette er der da tale om en 'Jørgen Leth-film', det understreger også alene den berømte, og berygtede, fortællerstemme. Leth bruger altid denne fortællerrolle som sine projekters legitimering: han vil tages alvorligt og gider ikke være overfladisk og spille eksalteret som en almindelig sportskommentator. Her skal der altså være tale om et seriøst filmportræt, og det er Leths tydelige valg fra tidligt i karrieren næsten hele tiden at bevare en yderst alvorlig holdning til sit stof. De mere levende aspekter skal så springe ud af billederne selv, eller med andre ord igen, poesien skal fremstå som en konsekvens af denne 'afløsende' dobbelthed mellem billeder og ord. Leths fortid som en af de såkaldte systemdigtere i 1960'erne lurer naturligvis også i kulissen, og så er der indimellem heller ikke langt til det komiske, hvilket Leth selvsagt er udmærket bekendt med.

Oplevelsesbilleder

Filmens dokumentariske materiale, i en gængs forstand, garneres med en række stemningsskabende tableauer, nemlig umanerligt smukke billeder af skumringstiden, der indhylder

Træneren

Cruyffs fodboldteori arbejder med kreativiteten som vigtigste element, og i sine kommentarer til Laudrup, der normalt ikke spiller en bunden plads, mener han, at denne frihed bærer kimen til det udslagsgivende i sig. Laudrup skal 'blot' stå inde for sig selv, så er der næppe nogen bedre spiller i Europa, atter ifølge cheftræneren. Med andre ord: er psyken i orden går resten af sig selv, hvilket det danske landshold illustrerede på fornemste vis ved EM sidste år. Laudrup får også forklaret lidt om systematikken i Barcelonas opspil, afleveringerne i dybden til fløjene, og derfra ind til de fremstormende midtbanefolk, heller ikke ulig den model Danmark praktiserede ved Europamesterskabet. I øvrigt en indsats, der af Cruyff blev forklejnet som fantasiløs kontrafodbold, men Danmark slog selvfølgelig også Holland undervejs. Udover de tekniske overvejelser omkring spillet, hører vi ikke noget om Cruyffs forhold til Laudrup, heller ikke vice versa, og den danske landstræner nævnes slet ikke. Men vi får da klip fra landskampene mod Sovjet (VM-kvalifikationen 1985), Uruguay (VM i Mexico 1986), Brasilien (DBUs jubilæumsturnering 1989) og endelig comeback-kampen mod Litauen (VM-kvalifikationen i år). Ærgerligt at Leth ikke har suppleret med Laudrups indledende afbrænder i skæbnekampen mod England på Wembley 1983, gerne kommenteret af Tor Nørretranders, der gav en flot og præcis analyse af episoden (og fodboldspillet i al almindelighed) i 'Mærk Verden' (Gyldendal, 1991). Kampen mod Sovjet var ifølge eksperter en af tiårets bedste landskampe overhovedet, og blev da også solgt til tv-stationer over den ganske verden, da rygtet var gået. Her dementeres den klassiske undskyldning efter en dårlig kamp: at det er resultatet, der tæller. Man kan udmærket nyde gamle optagelser, også selvom man kender resultatet, og spændingsmomentet mangler. Dette gælder også Leths film, til trods for, at den gentager sig selv vel meget.

byen Barcelona i et romantisk lys. Der er tale om typiske Dan Holmberg billeder, smukt komponerede og her en anelse dystre. Samtidig høres stille toner af et piano på filmens lydspor, og vi nærmer os det patetiske... Men det er i mine øjne også her Laudrup-filmen bliver til kunst! Vi får lov at dvæle i nogle stille øjeblikke, og billedernes egentlige funktion er selvfølgelig ikke at beskrive byen Barcelona, men at åbne op for 'den store oplevelse', som en Kieslowski (sans comparaison, skulle man måske tilføje) også gør det i sine film. Det er vigtigt, at der stadig findes instruktører, der tror på billedernes kraft og ikke hengiver sig til det artificielle her i computermanipulationens tidsalder; intense filmoplevelser behøver ikke nødvendigvis handle om øgler og actionhelte. I øvrigt lavede Leth tilbage i 1981 med *66 scener fra Amerika*, også med Holmberg som fotograf, en hel film bygget op af disse enkle tableauer, og skønt mange nok finder den kedelig, så står den for undertegnede som et meget spændende bud på en rejseskildring. Billedernes egen skønhed med inspirationen fra Edward Hoppers malerkunst giver et unikt billede af USA og en ganske særlig filmoplevelse.

Leth hengiver sig også i et par tilfælde til nogle for ham typiske studier af små handlinger: En fodbold pumpes. Spillernes tøj lægges frem i omklædningsrummet. Støvlerne fedtes ind. Sådanne elementer findes i de fleste af Leths film, både i rejse- og cykelfilmene, men her virker de ikke særligt integrerede. For det første optræder de næsten vilkårligt, for det andet er der nok for få af disse studier, der ellers så fint beskriver noget af 'baglandet' bag stjernernes optræden i selve kampene.

Man savner som sagt en strammere organisering, men også en lidt større klarhed i projektet. Laudrup fremstår udenfor banen, i de før roste interview-sekvenser, både velformuleret og selvbevidst, uden at ligne det lysende geni, som han er på banen. Det er både fint og ægte. Men vi kommer ikke tæt nok på hans personlige udvikling, eller forvandling, og specielt på en forklaring på, hvorfor han topper netop nu. Her skulle tyngden nok have ligget, fremfor at gabe over hele karrieren. At vi vender tilbage til mesterskabsafgørelsen henimod slutningen af filmen, for derefter at høre om pokalsemifinalen tre-fire dage forinden til allersidst, er også uforståeligt. Filmen undlader altså korrekt at spille på spændingsmomentet, men her bliver forvirringen stor, og det skulle ikke være nødvendigt. Der burde simpelthen have været fundet en bedre løsning på filmens formelle organisering, hvormed oplevelsen havde været mere hel, eller fuldendt. De charmerende billeder af Laudrup der 'leger bold' med sine drengebørn kunne for eksempel også være blevet brugt som en ironisk-humoristisk udtoning, i stedet for midt i filmen, for dette perspektiv er da morsomt: 'hvornår kan talentet ses?'

Michael Laudrup – en fodboldspiller. Instruktion og manus: Jørgen Leth. Fotograf: Dan Holmberg. Lyd: Niels Arnt Torp. Klip: Camilla Skousen. Produktion: Ib Tardini. Produceret af Zentropa Entertainments i samarbejde med Saloprint, Statens Filmcentral, TV 2 og Sunset Productions. Videodistribution: FDB.

Alt i alt er filmens i perioder fremragende materiale ofte i fare for at falde fra hinanden, og så truer den med at blive kedelig. Men trods alt rider 'Michael Laudrup – en fodboldspiller' stormen af, for at bruge en af sportsjournalistikkens talemåder, og dette delvis på grund af Leths 'oplevende' holdning til sit stof, men primært i kraft af billederne, der viser troen på syntesen mellem sport og filmkunst.

Anders Leifer

Budskabet er nu klart nok: fodbold kan være klarhed, skønhed og kreativitet, lagt i de rigtige fødder, naturligvis.

Kim Foss

Filmsæsonen 92-93

Dansk filmfortegnelse

Den uundværlige håndbog
for alle, der ser film!

Filmsæsonen
indeholder credits
på alle nye film vist
på TV og i biografer.
- juli 92-juni 93.
116 s., 125 ill.
kr. 248,00

Udkommer primo december
- købes hos din boghandler!
eller Det Danske Filmmuseum

Dansk BiblioteksCenter·as

Patriarkernes fald

Bille Augusts og Anders Refns film ligner på mange måder hinanden, er begge stort anlagte, professionelt udførte produktioner med masser for øjet. Men er det filmens fremtid, er turen tilbage vejen frem?

af Dan Nissen

Frelserens genkomst er det måske ikke, men skulle man gætte udfra spaltemillimeterområdet af *medie hype* gennem de sidste par år, så er Bille August i hvert fald på niveau. Ingen dansk instruktør er tilnærmelsesvis blevet medieombejlet som ham og ingen film i nyere tid har fået så megen medieplads som *Åndernes hus,* der også udløste den helt exceptionelle situation, af regeringen direkte udskrev en check med et øremærket beløb til støtte af filmen. Udenom det af regeringen etablerede filminstitut og de konsulenter der er ansat til at vurdere støtteværdige manuskripter og projekter.

Med de håndører i en international produktion kunne man så også kalde sig coproducent, partner i et projekt med en dansker ved roret, distribueret internationalt af Warner Brothers, styret af den tyske producent Bernd Eichinger med speciale i internationale højprofilerede og højglanspolerede produktioner, med amerikanske og engelske stjernenavne foran kameraet og en svensk fotograf bag, med en tysk komponist og basis i en succesroman af den chilenske forfatter Isabel Allende, der i den magiske realismes og familiesagaens form beretter sit lands historie. At indendørsoptagelserne til dels var henlagt til Danmark gav ikke bare beskæftigelse i den betrængt filmbranche, men også i pressen. Metervis af spalteplads blev ofret i aviserne, der kastede sig over Meryl Streep, Glenn Close, Winona Ryder og Jeremy Irons.

Så stor har forhåndsinteressen været, at man var tæt på et dansk mediereoprør, da verdenspremieren

blev henlagt til Tyskland i oktober, mens den danske premiere blev fastlagt til 17. december. Resultatet var en forkørsel og helt exceptionelt anmeldelser i samtlige dagblade måneder inden filmen var at se for et dansk publikum. Eneste (selv)retfærdige var Weekendavisen, der argumenterede klart for hvorfor man ikke ville anmelde før til premieren. Men selvfølgelig: eftersom filmen blev pressevist en fredag ville ugebladet Weekendavisen først kunne bringe anmeldelsen ugen efter, en uge efter den øvrige presse. Så meget for de rene hænders politik.

Den firdobbelte salto

Det er et interessant tilfælde, eller måske mere end det, at samtidig med hele dette show omkring Bille August og hans film, har Anders Refn haft premiere på sin nyeste Gustav Wied-filmatisering *Sort høst,* baseret på Wieds roman Fædrene æde druer. Det er Refns fjerde film på 17 år og hans anden Wied-filmatisering. Det interessante i tilfældet er, at Refns film næsten er en *companion piece* til Bille Augusts, lavet af en instruktør der er berømmet for sin tekniske brillans, for sin bemestring af mediet og som der står almen respekt om blandt både journalister og filmarbejdere der har brugt han igen og igen i diverse funktioner. Men altså også en instruktør med et lille eksklusivt *ouvre* som aldrig rigtig siden debuten med *Strømer* i 1976 har vundet publikums gunst og slet ikke i dén grad som Bille August. Der er en egen (selv)ironi i at hovedpersonen Lazlo i Refns *De flyvende djævle* (85) drømmer om at gennemføre den firdobbelte salto i flyvende trapez, og da det endelig mirakuløst lykkes ham, sker det i et lille provinshul for et søvnigt publikum, der ikke opdager det og i øvrigt er komplet ligeglade med dette tekniske stykke ekvilibrisme. Sådan kan det også være at lave film i lille Danmark.

Undtagen når akrobaten hedder Bille August. Så mangler hverken opmærksomhed eller som sagt penge. Som ved et trylleslag kan chekhæftet findes frem til instruktøren, der ved hjælp af Gyldne Palmer og Oscars er blevet båret frem til at være et af europæisk films hotte navne, godt støttet af en presse, der på det nærmeste har skruet sig op til det hysteriske over mesterens mindste ord. Heldigvis har han også haft kritikken og publikum med sig. Heldigvis – for succesen er jo ikke grundløs, men er holdt oppe af et uomtvisteligt talent for at fortælle en vedkommende historie. Lige fra historierne fra Brønshøj i 60erne til *Pelle Erobreren* og ikke mindst i samarbejdet med Ingmar Bergman har Bille August markeret sig som en fin filmkunstner. Det samme har Anders Refn med sine få, men vægtige produktioner. Og nu har de altså suppleret hinanden med to film, der udbygger og varierer temaer, der har gennemsyret deres film.

Autoritetsfigurer og stærke drifter

Refn har i sine store udstyrsstykker og genrefilm gang på gang berettet sin fortælling om stærke, hidsige og dominerende mænd, om det faretruende driftsliv og den destruktive sexualitet, der styrer de stærke, men dog så svage mænd. Også Bille August har igen og igen kredset om manden, men som frygtingydende, autoritær faderfigur. Anders Refns centrum er den driftstyrede hovedperson. Synsvinklen er hans, problemerne hans og han er også offer for sit eget sind. Bille Augusts synsvinkel har typisk været børnenes, men hos ham har det også været børnene der har været ofrene, ofre for de fædre, som er det skjulte centrum. Faderfiguren har været den frygtede autoritet der kunne smadre børnenes lykke og liv og var årsag til deres problemer. I *Zappa* (83) var Steens far og forældrerelationer den eentydige årsag til Steens problemer, der igen affødte hans magt over Bjørn og delvis Mulle. Og det var da også omkring Steen og hans forældre energien var investeret, mens Bjørns vage og vege far blot var en skitse og Mulle proletariske hverdagsfar, der kan spille forbold med sønnen, var det positive modstykke. Og i *Tro, håb og kærlighed* (84) var det Eriks despotiske og dæmoniske far (der også selv var offer for sine drifter) der ruinerede Eriks barndom og moderens liv – og det var i scenerne med ham, det virkelig brændte på for instruktøren, mens Busters lykkelige fantasiliv i *Busters verden* udfoldede sig på baggrund af en fraværende far, ligesom også den varme og stærke Anna, der i *Tro, håb og kærlighed* bliver Bjørns kæreste, levede i en faderløs familie.

I det perspektiv kan *Pelle Erobreren* (87) ses som et villet positivt modstykke, med vægten lagt på det varme og stærke forhold mellem Lassefar og Pelle, mens Stengårdens patriark Konstrup er en pendent til de magtfulde og truende fædre, der her konkret kastreres. Kongstrup er en Refn-figur, kunne være Ole Ernsts Nils Uldahl-Ege i *Sort høst,* eller Jens Okkings Baron Helmuth i *Slægten* (78), for alle er de styret af drifterne der ender med at destruere dem.

Døtrenes synsvinkel

Og nu er de så begge biografaktuelle med nye film, der synes at få sporene til at løbe sammen og krydses i fixpunktet omkring patriarkens fald, en patriark der udfolder sin magt i de rammer der nu er mest passende for en patriark. Jeg mener: der er ikke så megen patriark ved en huslig despot i en toværelses på Nørrebro som i en herremand fra en tid hvor der både var mænd og herrer til.

Men det er ikke kun i tematik de to film ligner hinanden. De har også problemer til fælles – og til dels fortæller. For begge instruktører har, som noget nyt for dem begge, ladet synsvinklen være den unge datters, den kommende kvindelige generations. Hos Bille August er det i vægtige dele Blanca, Esteban og Claras datter der er indgangen til historien og hos Anders Refn Clara, datter af Nils og fru Line, der eentydigt er det. Det gælder for dem begge, at det er de to fortællere der mest åbenlyst og først og fremmest lider under den faderlige autoritets despoti og egenrådighed. Blanca bliver hos Bille August offer fordi hun elsker en proletarisk oprører mod den feudale orden, en mand som faderen selvfølgelig ikke kan acceptere som svigersøn, mens Clara hos Anders Refn hader sin fars behandling af moderen og i dagbogsform betror sig til den elskede fætter Isidor, som hun ikke kan få og som er lige så handlingslammet som alle andre, der accepterer Nils Uldahl-Eges skalten og valten.

Den vigtige forskel er selvfølgelig, at Esteban er en forbenet feudalherre som tiden er løbet fra og som ender med at måtte erkende det, mens Uldahl-Ege er den sidste udløber af en slægt der går sin undergang og opløsning i møde. Man kan nok sige der i princippet er mere gods i det historiske perspektiv i *Åndernes hus* end i den Gustav Wied'ske *fin de siècle*-version af indavlede slægters

På side 14 de to partiarker. Øverst (fra Åndernes hus) har Irons stukket Streep en på kassen. Nederst (fra Sort høst) truer Ole Ernst sin forargede familie. Denne side (til venstre) er døtrene med deres respektive elskere – øverst Winona Ryder & Antonio Banderas – nederst Sofie Gråbøl & Philip Zanden.

forfald. Mens *Åndernes hus* rummer en historieoptimisme, udtrykker *Sort høst* mere en individhistorisk baseret pessimisme, for mens Esteban lærer af sine fejltagelser, stikker Uldahl-Ege i sidste billede både sig selv og omverdenen blår i øjnene.

Åndernes hus

Isabel Allendes roman er en familiekrønike over 3-4 generationer og dette århundredes chilenske historie, skrevet med et væld af detaljer og bipersoner i den brede, episke tradition af Anders Rou Jensen i Politiken ret præcist placeret mellem den latinamerikanske magiske realisme og stedløshedens damebladslitteratur. I hendes roman, der er gennemsyret af usandsynlige tildragelser, folkloristiske myter, erotik og lidenskab, er kvinderne i centrum. Først og fremmest den synske Clara, den borgerlige families yngste datter, der bliver gift med den oprindelig fattige Esteban Trueba, der imidlertid knokler sig op til at blive herre på godset Maria Selvtredie. De får bl.a. datteren Blanca og barnebarnet Alba.

Det ville være svært at kalde instruktøren latinamerikansk af temperament, og Allendes fabulerende, ind imellem groteske og fandenivolske skildringer, bliver i hans version dæmpet ned til karakteristisk nordisk tilbageholdenhed, en understatement som i *Den gode vilje* var en så fremragende kontrast til Ingmar Bergmans hudløse og højspændte familiedrama, der i Bille Augusts version var skubbet så langt væk fra centrum og lå mellem linjerne, i det uudsagte. Når filmen forsøger sig i det groteske, som i scenen med den gravide Claras søges efter sin mors hovede efter bilulykken, bliver det ikke grotesk, men en søgt effekt, der er ude af trit med filmen i øvrigt. Billedet er simpelthen for realistisk i forhold til bogens henkastede beskrivelse af chaufføren der brækker sig, mens Clara med morens hovede i en hatteæske ønsker at blive kørt tilbage: hun skal føde.

Bille August har koncentreret sin version af Allende til færre personer, men har især flyttet vægten fra kvinderne til Estaban. Det er i sin kerne blevet til en historie om en despotisk selvrådende patriark, hans vej til magten og æren og hans senere fald. I skildringen af kvinderne omkring ham ligger styrken i reaktionerne i forhold til ham: Den hårde sortklædte Ferula, af Glenn Close spillet stærkt som et gespenst præget af afsavn og forkrampede lidenskaber; Meryl Streep som den hvidklædte æteriske Clara, der af uransagelige grunde aldrig får sat sig igennem overfor Esteban, selv om hun har magten over ham. Og endelig datteren Blanca i Winona Ryders skikkelse, en oprører mod det fædrene tyranni, indbegrebet af en ny tid med nye normer, en tid som Esteban ikke forstår og konstant kæmper imod. Og oveni får vi historien om hans sexuelle udnyttelse af herresædets kvindelige tyende og hans egenrådige forbud mod at datteren følger samme tradition og får et forhold til daglejeren og bondesønnen Pedro. Han nægter at se, som Clara siger, at han selv gjorde det samme, men at Blanca dog handler af kærlighed. Altså ikke den blotte sexuelle lyst. Og vi får historien om resultatet af

hans forhold til tyendet, sønnen Esteban Garcia, der selvfølgelig er optændt af et dybt had til den overklassefamilie som han kunne have været en del af og især til Blanca, hans halvsøster. I stedet må han slå sig igennem som bonde og senere soldat og i den rolle kommer hævnens time efter militærkuppet, hvor Blance sættes i spjældet for at de nye magthavere gennem hende kan få fat i en af de revolutionære ledere, hendes elskede Pedro.

Altså en bredt tegnet episk fortælling om en nations historie og klassehistorie, psykologiske bindinger og hadrelationer, der kommer til at gribe ind i hinanden. Det er det stof *Borte med blæsten* og talrige andre historiske epos er skabt af.

På baggrund af tidernes skiften falder lyset anderledes på Estebans figur. Den oprindeligt viljestærke iværksætter, der skaber sin egen lykke, ender som en forbenet fantast, en nar, der tror han kan styre historien efter at den for længst har rangeret ham ud på et sidespor.

Men denne kerne om patriarkens storhed og fald er stadig pakket ind i Allende episke gevandter og resultatet er, at filmen er katastrofalt længe om at samle sig om det den vil fortælle. Den første halve time synes som en endeløs opremsning af situationer, visualiseret i tableauer og små vignetagtige scener, fortalt via Blancas stemme. Man sidder med livet i hænderne og frygter, at filmen aldrig kommer i gang, at den fortabet sig i sketches og forhistorier. Og ligedan i den afsluttende opløsningsfase, hvor nedturen er begyndt sammen med venstrefløjens magt, og senere hvor Pinochets diktatur har sat sig igennem. Ulykkerne hober sig op og ofte når de ikke at udvikle deres tragiske potentiale.

Tilbage er altså den kerne, hvor Bille August har investeret sin tematiske energi: Billedet af despoten. Dernæst er energien investeret i smukke billeder med en visuel pragt som i de bedste storfilm. Men sammenlignet med f.eks. den nerve der kunne være i skildringen af borgerskabets residenser og sommerpalæer som de i *Den gode vilje* tog sig ud for undeklassesønnen Henrik, bliver det her underligt udvendigt: billeder med referencer til en historie, som instruktøren tydeligvis er fremmed for. Billedet af den torturerede Blanca i Pieta-positur med sin åndemor er ikke just hvad man forbinder med Bille August og det forbliver da også en tåkrummende falsk kliché.

Resultatet er anstændigt, men ikke stort.

Herover: Glenn Close og Meryl Streep. Herunder: Blanca (Winona Ryder) ydmyges af sin halvbror Esteban Garcia (spillet af Vincent Gallo). Side 18: Det typisk nordiske lys i badescene fra Sort høst (i forgrunden Helene Egelund).

Sort høst

Som Bille August således udfolder også Anders Refn sig suverænt i CinemaScope-format og opruller en hoben smukke billeder og ind imellem intenst dramatiske scener. Og hvis Bille August har forkortet Allendes magiske realisme ved at skære første del af begrebet fra, så har Refn brugt den saftige satiriker og benhårde, sortseende realist Gustav Wied ved at se bort fra humoren og lægge al vægt på det sorte i sin familiesaga, der i modsætning til *Åndernes hus* er koncentreret i tid til et enkelt slægtled, men til gengæld udfolder sig i et utal af relationer i og omkring godset.

Også her er det datteren der er fortælleren og centrum for hendes skriverier er faderen Nils Uldahl-Ege, en despot og patriark, et magtmenneske, der mener, at man kan hvad man har råd til og som har råd til at købe sig sin smukke unge kone og derefter behandle hende usselt, som ligger i med tjenestefolkene, der også her er mødre til børn, der er herremands-døtrenes halvsøskende.

Der lægges koncentreret ud med en præsentation af faderen i fuld figur, da han sammen med jomfruen og for næsen af såvel kone som børn og et talrigt tyende drager af til hovedstaden for at pleje politikken på tinge. Temaet er anslået og filmen tegner kredse om det i de næste to timer uden at der føjes alt for meget til der kunne nuancere og begrunde, tegne psykologiske og politiske magtstukturer, udvikle, komplicere og dynamisere relationerne og det eengang fastslåede: Nils Uldahl-Ege er et dumt svin. At han ikke blot er en bedrager, men også en selvbedrager, bliver først slået helt fast i sidste scene, hvor man har måttet forlade godset og han er blevet religiøs.

I stedet vil filmen have os til at acceptere en næsten Herman Bang'sk opfattelse af slægters forfald, af degenererende indavl, der medfører opløsning, udslettelse, mord og selvmord. »Skidt slægt, rådden slægt, ingen rygrad«, lød Bodil Udsens slutreplik i *Slægten* og det samme gælder her. At det går så galt som det gør, skyldes alene degeneration, der resulteter i alkoholiserede og lesbiske døtre og den selvmorderiske uskyld Clara. Ingen kan eller vil klare sig udenfor herregårdens priviligerede rammer. Men også her kommer der nye folk til magten, folk der forkaster den gamle orden og får den fortidige patriark banket til et ynkeligt vrag, en nar ude af trit med verden omkring sig. Da han beordrer en af folkene afstraffet, griber den nye handlekraftige forvalter ind og der bliver Nils Uldahl-Ege der afstraffer og dermed lider sit endelige sammenbrud.

Håbet ligger ikke i slægten og heller ikke i den oprørske forvalter, der er tegnet efter Donald Sutherlands fascistiske forvalter i Bertoluccis *1900,* men i den unge landbrugselev Jacobsen, der drager til USA, den nye verden, ligesom tjenestedrengen i *Slægten* sendes til København for at finde ud af hvad socialisme er for noget. Det er den eneste lillebitte solstråle i en historie, der ellers er sort i sort.

»Som minister er det vigtigt at man ikke mener noget som helst, men at man formulerer sig smukt«, siger Uldahl i en lille tale til godsets folk, da han forventer en ministerudnævnelse. Anders Refn har masser af meninger med sin film omend man kan spørge sig selv hvor vedkommende de er her små 100 år senere. Og smukt formulerer han den. I

brede Scope-billeder indfanges forrige slægtleds idylliske luksus med smukke varme somre i kysk badetøj og snevintre i de fotogene herregårde med tårne og spir, majestætiske hovedtrapper og luksuriøse interiører. Her er skov og eng omkransende gods og hav og et blidt og nænsomt nordisk lys over de mange smukke unge kvindeansigter. Og hertil kommer, at instruktøren er milevidt over den stivnede benovelse over scenernes overvældende luksuriøse anretning, der får dem til stivne i tableauer. Dynamisk bevæger han sig igennem rum og mellem personer, klipper musikalsk, men får i sidste del lidt vel travt med at få hele nedturen til at falde i hak. Der er rigeligt med mord og selvmord, voldtægt og tæsk i de sidste scener. Man forstår hensigten: at nedturen går stærkt og at alt braser sammen efter længere tids overbelastning, men kan ikke sige sig fri for at høre dramaturgens model lidt for tydeligt.

Vejen frem?

Vi har altså to romanbaserede, historiske skildringer af stærke mænd og deres fald. I begge film finder man en professionel og sikker omgang det store udstyr, en superb uimponeret beherskelse af store scener og store følelser som Bille August understater og Anders Refn spiller helt ud. Men over for begge film kan man også føle den stille undren over at de egentlig i sidste og afgørende instans lader en ret kold. Forskellene ufortalt, f.eks. de ofte ret horrible replikker som beboerne i *Åndernes hus* bliver lagt i munden overfor *Sort høst*s ofte superbe replikkunst, er der mange lighedstræk mellem på den ene side den internationale storproduktion der er lagt an som en storsælger over den ganske klode og måske derfor så ærgerligt har et udvisket tilhørsforhold, er blevet anonym i sine billeders ånd, deres karakter af at være billeder fra et konkret eksisterende eller historisk samfund og geografi, af at være forankret i et land og en nationalitet, og på den anden side *Sort høst* der i hvert et billede, interiører som eksteriører, emmer af dansk kultur, natur og historie. Men spørgsmålet er, om vejen frem for filmen er vejen tilbage, tilbage til fortiden, historien og den store litteratur. Om fremtiden er internationale storproduktioner af smuk, men også traditionelt tilsnit med et stænk europæisk kulturfernis over til at adskille dem fra amerikanske produkter?

Branchen vil gerne have i hvert fald et par stykker eller tre af de rigtig store produktioner årligt. Det skal der måske også være plads til. Men de små, billigere og mere ydmyge nutidshistorier er måske vigtigere for både filmkunsten og publikum.

Åndernes hus.
(House of Spirits). Tyskland-Danmark 1993. Instr. & Manus: Bille August efter Isabel Allendes roman Åndernes hus. Prod: Bernd Eichinger. Foto: Jörgen Persson. Klip: Janus Billeskov Jansen. Musik: Hans Zimmer. Kostume: Barbara Baum. Med Meryl Streep (Clara), Jeremy Irons (Esteban), Glenn Close (Ferula), Winona Ryder (Blanca), Antonio Banderas (Pedro), Distr: Warner-Metronome, 150 min, D-prem 17.12.1993.

Sort Høst. Danmark-Sverige 1993. Instr.: Anders Refn. Manus: Refn og Flemming Quist Møller efter Gustav Wieds roman Fædrene Æde Druer. Foto: Jan Weincke. Klip: Jesper W. Nielsen. Scenograf: Gunilla Allard. Med Ole Ernst (Nils Uldahl-Ege), Marika Lagercrantz (fru Line), Sofie Gråbøl (Clara), Philip Zandén (Isidor), Pernille Højmark (Jomfru Helmer), Aksel Erhardtsen (Hannibal), Jens Jørn Spottag (Forvalter Larsen). Distr: Nordisk, 127 min., D-prem. 5.11.1993.

Professor i latinamerikansk litteratur Francisco Lasarte kommenterer her 'bogen-bag-filmen', og han giver os sit bud på, hvorfor det netop blev Isabel Allendes 'Åndernes hus', der skulle få den tvivlsomme ære af at komme under vingen hos filmindustriens allertungeste folk.

af Francisco Lasarte

For de, der beundrer latinamerikansk litterær fiktion, er det ironisk – omend ikke fuldstændig uforudsigeligt – at Isabel Allende og ikke fx Gabriel Garcia Marquez, Carlos Fuentes eller Mario Vargas Llosa skulle blive den første, der fik en større roman afsat som vaskeægte film *blockbuster* med alt, hvad dette indebærer: budget på mange millioner dollars, internationalt anerkendt instruktør og rollebesætning i megastjerne-klassen.

Min egen oplevelse af Isabel Allendes værk – både som almindelig læser og som forsker af latinamerikansk litteratur – har været mildt sagt problemfyldt. I mange år nægtede jeg simpelt hen at læse noget som helst damen havde skrevet, uden tvivl fordi jeg havde hørt så meget om, hvor middelmådig hun var som skribent, og – værre endnu – om hvor utilsløret hun imiterede Gabriel Garcia Marquez' roman 'Hundrede års ensomhed'... måske *formåede* hun slet og ret ikke at tilsløre sit forlæg. Mange har i hvert fald kort og godt kaldt det *plagiat* – men andre igen vælger at se det som et eksempel på begrebet *postmodernisme*. For nogle måneder siden skulle jeg imidlertid forberede en række forelæsninger om nogle chilenske tekster, der alle omhandlede statskuppet i 1973; og i den forbindelse fik jeg langt om længe taget mig sammen til at læse 'Åndernes hus'. Og jeg må sige, at den lod mig tilbage med en uventet *blandet* holdning til Isabel Allende som skribent. Der er på den ene side ingen tvivl om, at hun ved alt om at skrue en historie sammen – på den anden side *er* det nu skuffende, at hun overhovedet ikke lader til at have en personlig stil, hun nøjes i det store hele med at låne med arme og ben fra Marquez og andre latinamerikanske forfattere.

Da jeg var kommet få sider ind i bogen, kunne jeg dårligt tro mine egne øjne. Så meget – detaljer af plottet, personer og stilistiske maneRer – var taget direkte fra 'Hundrede års ensomhed', så jeg følte mig overbevist om, at Isabel Allendes *formål* med teksten bestemt måtte være at lave en slags parodi eller pastiche – måske for at underminere Marquez' åbenbart indiskutable rolle som den centrale figur i latinamerikansk litteratur. Og dog tog hendes roman sig selv alt for alvorligt til at kunne betragtes som et spøgefuldt spejlbillede af et etableret mesterværk... i så fald var tonen helt ramt ved siden af. Og jeg ville ellers så gerne kunne forklare hendes låneaktivitet som intentionel subversion af Garcia Marquez – som en magtfuld understregning af kvindelig diskurs i en mandsdomineret litterær kultur; men desværre, selvom tekstens fortæller hovedsaglig er kvindelig, er den slaviske imitation af mesterens hånd ikke udtryk for noget litterært oprør. Men ret skal også være ret: hen mod slutningen af romanen, da begivenhederne omkring *the rise and fall of Salvador Allende* begynder at folde sig ud, bliver personerne endelig befriet for de blege 'Marquez-masker', de hidtil har været proppet ind bag, og de får da en smule særpræg og vægt. Og selvom historien aldrig rigtig formår at slippe taget i sæbeopera-stilen, så kan man i slutningens flydende strøm af Ajax-vand finde flotte sekvenser, der effektivt fanger glimt af de historiske begivenheder.

Min negative holdning til romanen kan selvfølgelig afvises som værende *elitær*. Det kan jo ikke nægtes, at 'Åndernes hus' – samt de følgende romaner, hvilke alle efter min mening er ganske inferiøre i forhold til den første – har haft en mægtig gennemslagskraft på det massekulturelle marked, især der hvor de store penge bare venter på at blive tjent, hvilket vil sige Nordamerika og Europa. Selvom 'Åndernes hus' måske ikke er skrevet direkte med henblik på filmatisering, så ville det under alle omstændigheder alligevel være bogens logiske skæbne, så såre Isabel Allende havde skaffet sig den nødvendige synlighed – formularen for kommerciel udnyttelse har nemlig været til stede fra første færd: Først og fremmest har vi her en kvindelig skribent, der slår igennem på et marked, hvor forbrugerne for en stor del selv er kvinder. Og så er der navnet *Allende*, der bekvemt – via den måde hvorpå det er politisk ladet – tillader tilskueren at opfatte hele baduljen som ægte indignation over undertrykkelse. Dernæst finder vi den helt rette eksotiske atmosfære, hvor det overnaturlige ikke stammer fra en skræmmende,fremmedartet indiansk – eller sort – kultur, men derimod er indeholdt i et hyggeligt, genkendeligt quasi-europæisk miljø. Sidst – men sandelig ikke mindst – er der rigelige mængder tårer, sex, vold, lidenskabelige elskere, pebermøer og uægte børn... mere end nok til at tilfredsstille selv den mest hengivne læser af romantiske romanblade eller den mest trofaste sæbeo-pera-seer.

Oversat af Maren Pust.

Isabel Allende (i stolen) omgivet af (fra venstre) Glenn Close, Teri Polo, Meryl Streep, Jeremy Irons, Vanessa Redgrave, Armin Müeller-Stahl og Bille August.

Når æstetik bliver til sprog

Med filmen 'Wittgenstein' bliver et dansk publikum for første gang inviteret ind i den engelske filmkunstner Derek Jarmans særlige univers. Fra området mellem drøm og bevidsthed har han lavet en lang række film, der gnistrer af en søgen efter sprog. Derek Jarman er en af det sidste tiårs allermest spændende europæiske filminstruktører.

Af Niels Bjørn

Han er så produktiv som Woody Allen, så søgende som Wim Wenders, så kunstnerisk alsidig og personlig som Jørgen Leth og så scenisk kunstig som Peter Greenaway. Derek Jarman har igennem snart tyve år haft tilnavnet 'engelsk films enfant terrible', skønt han betegner sig selv som en ganske ligefrem og konservativ filminstruktør, hvis film er ret almindelige og nemme at forstå.[1]

Men helt almindelige er Derek Jarmans film ikke. Disciplineret og stædigt har han bevæget sig i en konstant afsøgen af filmsproget og en stadig afprøven af mediets æstetiske muligheder.

Elleve biografffilm er det blevet til (spillefilm er et forkert ord at bruge i sammenhæng med Jarman), foruden en lang række kortfilm af længde varierende fra få minutter til omkring en time. I 1986 modtog han en sølvbjørn på festivalen i Berlin for sin film om senrenæssance- og barokmaleren Michelangelo da Caravag-

gio, og siden da har han haft pæn succes i lande som Japan og de større europæiske lande Tyskland, Italien og Spanien foruden i hjemlandet England. Så hvorfor har vi ikke set noget til ham i Danmark?

Svaret er, at færre og færre film nogensinde når til Danmark – antallet af årlige Danmarkspremierer er halveret fra 1980 til 1992, og opererer man – som Jarman må siges at gøre – ret langt ude på fløjen blandt de såkaldt 'smalle film', så er han økonomisk risikabel at importere og undertekste for et distributionsselskab i et land med et så begrænset publikumspotentiale. Derfor er der desto større grund til at glæde sig over, at den århusianske biograf øst for Paradis nu har taget chancen med Derek Jarmans *Wittgenstein*.

Derek Jarman har skabt film efter film under umulige økonomiske forhold og med en fast skare af filmfolk, som sjældent lønnes for arbejdet. Selv kalder han sine film for team work, for enhver tekniker og skuespiller udfærdiger efter oplæg fra Jarman hver deres lille del af filmen. En proces, som kræver en uhørt mængde tillid. Derfor arbejder Jarman kun sammen med venner fra kunstnerkredsene eller de allerbedste professionelle. Men alle hans film er dog umiskendelige Jarman-film.

Derek Jarman læste historie og kunsthistorie, før han blev uddannet fra kunstakademiet i 1967. Han er autodidakt filmskaber (med kollegaen Ken Russell som inspirator og vejleder), skriver altid sine manuskripter selv, har udgivet digte, dagbogsoptegnelser og en selvbiografi, og er stadig en anerkendt billedkunstner, som har udstillet over hele Europa.

Denne artikel vil koncentrere sig om Derek Jarmans film, med en enkelt afstikker til hans seneste malerier. Med analyser af hans særegne filmsprog vil jeg forsøge at trække tråde igennem hans filmproduktion og dermed placere filmen *Wittgenstein* i en større tematisk og æstetisk sammenhæng. Jarmans film er vidt forskelig i form og udtryk, og for at gøre hans værk overskueligt har jeg her opdelt det i to hovedgrupper, som jeg i mangel af bedre ord har kaldt 'collagefilm' og 'historiske film'.

De første kortfilm

'Jeg var maler, jeg var kun interesseret i rummet: landskaber og byer. Jeg blev filmskaber, da jeg fornemmede, at jeg ikke 'kom videre' som maler. Malerier og maleri manglede noget! Der manglede noget fra det ene billede til det næste, og netop derfor manglede der noget i det enkelte billede. At sige at der manglede liv ville være for forenklet; jeg mente snarere, at det der manglede var begrebet om, forestillingen om tid. Da jeg begyndte at filme, opfattede jeg mig selv som rummets maler på jagt efter tiden. Det er aldrig faldet mig ind at kalde denne proces 'fortælling'.'[2]

Så smukt har Wim Wenders beskrevet sin begrundelse for at skifte malerpenslen ud med filmkameraet. Rummets maler på jagt efter tiden. Men citatet kunne lige så vel være af Derek Jarman, der også var maler, før han blev filmskaber. Tid og rum har været to helt afgørende tematikker siden de allerførste kortfilm.

I Derek Jarmans første, minutter korte *Studio bankside* fra 1970 følger vi nogle timer – måske en dag – i Derek Jarmans atelier, med venner som kommer og går, lange telefonsamtaler, etc. Filmen er skudt i én indstilling, et totalbillede, og i stedet for 24 billeder i sekundet, har Jarman kun optaget ganske få billeder i minuttet! Virkningen er, at man får en film, som kører ekstremt hurtigt, blot er der ingen bevægelsesmæssig sammenhæng i billederne, men kun lynhurtige blitzglimt af skikkelser.

Forenklet kan man sige, at Jarman med filmen skildrer rummet som konstanten, mens tiden er flygtigheden, det som ikke kan fastholdes. Han placerer dermed rum og tid som begreber i forhold til hinanden.

En anden af de helt tidlige film, den ligeledes seksminutter korte *Garden of Luxor* fra 1972, er også et formeksperiment. Kameraet undersøger en sammenfalden bygning, der ligger smukt placeret i en skov, og et andet af Jarmans gennemgående temaer dukker her op for første gang: menneskets forhold til det rum, som er blevet det givet: naturen. I filmen retter han linsen mod et nedbrudt rum (ruinen), som dog ligger i et større, bestående (men forandrende) rum (naturen), der helt er ved at overtage mure, sprækker og de tagspær, der stadig sidder tilbage. Herved får Jarman defineret en harmoni/disharmoni i forholdet 'menneske – rum', og dermed det menneskeskabte kontra det naturskabte: skovens planter har faktisk overtaget huset. Som en tillægsgevinst får Jarman også udbygget sin gennemgående afsøgning af tidsbegrebet, som han startede med *Studio bankside*, og som jeg senere vil gå nærmere ind på.

Jarmans historierelativisme

I 1976 lavede Derek Jarman sin første spillefilm, *Sebastiane*, der byggede på et sagn om martyren og helgenen Sankt Sebastian. Filmen var en 'no-budget'-produktion og vakte en del røre, da den kom frem. For det første havde Jarman optaget filmen på latin, hvilket gav ham mulighed for at lade skuespillere fra forskellige lande arbejde sammen uden sprogproblemer(!) Filmen fik påklæbet engelske undertekster. For det andet er der, bortset fra den korte og surrealistiske åbningsscene, kun mænd i filmen, og alle er stort set nøgne hele tiden, højst med en kappe slængt over skuldrene eller et par sandaler på fødderne.

Sebastiane foregår blandt en deling romerske soldater, udstationeret i et ørkenagtigt 'middle of nowhere', og indenfor filmens realverden kan nøgenheden forklares med den hede sol, som branker kroppene og gør tøj varmt og unødvendigt. Men især forsøger Jarman med nøgenheden at fylde manderummet med seksuelle spændinger iklædt sadomasochistiske over- og undertoner. Uheldigvis er forsøget ikke vellykket, hvilket primært skyldes det stadig kejtede filmsprog. Indstillingerne er kantede og kommer til at virke karikerende, klipningen er abrupt, og mændene forbliver på nær i et par vellykkede poetisk erotiske scener patetiske og uvedkommende. Kun er det lidt pudsigt, at skt. Sebastians martyrdød (bundet til en pæl skydes han af de andre soldater med pile) skildres som den lykkelige masochists endelige og totale forløsning.

I *Sebastiane* trækker Jarman for første gang forbindelsestråde imellem religion, vold og seksualitet – en trekantet tematik, som kommer til at præge stort set alle hans senere film.

To år senere instruerede han punkfilmen *Jubilee* (1978), som hans brutale kommentar til det hule oprør, han mente, punken var. Filmen er sat i en fortids/fremtidsramme, og Jarmans historiske interesse fra universitetsstudiet bryder her frem med kraft. Fortællerammen er, at Englands dronning Elizabeth I (1533-1603) beder om at få lov til at se ind i fremtiden for at stille sin nysgerrighed. Hun er i fuld gang med at re-

formere det engelske samfund og ønsker at se konsekvenserne af den udvikling, hun har sat i gang. Til hendes forfærdelse viser det sig, at fremtiden (en post-punk tid, hvor anarkismen har besejret demokratiet) ikke er harmonisk, som hun troede. Bander af punkerpiger terroriserer byerne, slår mænd ihjel (igen kædes vold og seksualitet sammen) og afsværger kærligheden.

Selve fortællingen – som ikke er en massiv blok af en fortælling men en masse små tråde, der flettes sammen – er bevidst fortalt uden kausalitet og ofte endda ukontinuerligt, som alle hans senere film. Men vigtigst i filmen er dog, at Derek Jarman får introduceret sin historierelavisme, der senere kommer til at få meget plads i hans historiske film:

Jubilee er ved første kig en historisk samfundskritik, når Jarman hævder, at den udvikling, som Elizabeth I startede, er skyld i det engelske samfunds krise. (Hun genindførte den anglikanske statskirke i England, hvilket har gjort hende til religionstraumatikeren Jarmans yndlingaversion. En aversion han tilsyneladende deler med kollegaen Sally Potter, som i *Orlando* med fryd skildrer Elizabeth I som en magtsyg kælling.) Men i et større perspektiv bliver filmen en historiekritik – en påmindelse om, at al historieskrivning til enhver tid vil være givet af de normer, regler og love, som er gældende på skrivetidspunktet, dermed relativ og derfor ikke sand.

En af punkerpigerne i det kollektiv, som udgør filmens knudepunkt, er historiker. Filmen igennem omskriver hun historien ud fra sin anarkistiske 'overbevisning' og prioriterer og ser alle begivenheder i dette perspektiv.

Historierelativismen er en gennemgående tematisk pointe i Jarmans historiske film, og som konsekvens bliver filmene i sidste ende også en kritik af sig selv: Ved at relativere al historieskrivning, underminerer han i *Jubilee* troværdigheden også til sin egen historiske figur, Elizabeth I, som i stedet kommer til at fremstå som Jarmans personlige fortolkning, og dermed ødelægger han muligheden for på vanlig vis at skabe filmisk realisme og troværdighed. (Jarman nærer et indædt had mod historiske film, som giver sig ud for at være sande fortidsbilleder, idet han mener, filmene med deres falskt idylliske billeder af tidligere tider får folk til at længes efter de gode gamle dage. James Ivorys Forster-filmatiseringer hører ind under denne kategori.) Men det forunderlige er, at Jarman kommer ud på den anden side og genvinder troværdigheden på et andet plan. Han smider filmens troværdighed som historisk dokument væk til fordel for sin egen troværdighed som filmskaber ved tydeligt at udstykke grænserne for sin egen realisme. Han ønsker ikke at fjerne publikum fra virkeligheden, men at bevidstgøre. Og i det lys er Jarmans film realistiske, selv om de ofte anklages for ikke at være det. Hans idol, maleren Caravaggio, har sagt: 'Alt hvad der i kunsten ikke er hentet ud af livet, er uvæsentligt'[3], og det samme kunne være sagt af Jarman selv.

Side 20: Derek Jarman fotograferet af Howard Sooley, der i øvrigt har taget samtlige fotos i denne artikel. Til højre: Kunstmaleren Derek Jarman arbejder. Side 24 og 25: Fra Wittgenstein.

Den historieløse film

Året efter *Jubilee* lavede Derek Jarman *The tempest* (1979) – en fortolkning af Shakespeares stykke af samme navn, men mildt sagt en fri fortolkning. Godt nok blev mange scener filmatiseret trofast mod forfatteren, men Jarman byttede rundt på rækkefølgen af scenerne, så man igen endte med en film uden kausalitet. (Det kunne ligne en dekonstruktivistisk tolkning af Shakespeares stykke, men Jarmans projekt med opsplitningen er ikke en søgen efter ny mening, direkte, men en søgen efter nyt sprog og derigennem ny mening.) Endelig forkastede Jarman stykkets tragiske slutning til fordel for en bevidst kitschet happy end.

Et mønster begyndte at tegne sig: Derek Jarman forkastede fortællingen til fordel for en søgen efter sprog på et teknisk plan, og på et handlingsmæssigt plan til fordel for en fordybelse i de enkelte scener hver for sig. Han tilsidesatte det normale krav om en dynamisk historie og skabte i stedet en oplevelse af, at der nok var sammenhæng, men at man som publikum selv skulle deltage aktivt og skabe den.

Jarmans produktion blev fra *The tempest* tostrenget. Samtidig med at han udviklede sit eget sprog til collagefilmene, lavede han de film, som kom til at betyde hans gennembrud som filmkunstner.

Gennembrudsfilmen *Caravaggio* er en af Jarmans historiske film, men som alle hans film unddrager den sig fortællingen som fremdrivelsesfaktor. Den er ved første blik et portræt af senrenæssancemaleren Caravaggio, som levede 1573-1610 i Rom og var en af grundlæggerne til barokmaleriet. Men langt vigtigere er det, at Jarman bruger filmen til at åbne diskussioner med sit publikum omkring væsentligheden og værdien af kunst og seksualitet og diskutere begreber som kunstnermyten, skønhed, vold, moral, liv, død og religion.

De historiske film fortælles i en ukontinuerlig flash back eller flash forward form, og både i disse og i collagefilmene er tidsbegrebet derfor ophævet som en lineær funktion. I stedet skabes en cirkulær- eller spiralbevægelse, som særligt et tydelig i collagefilmene, fordi filmstumper fo-

rekommer flere gange i løbet af en film, ofte i en ny sammenhæng, eller blot forekommer udtrykket nyt, fordi filmen har bragt sit publikum videre end sidst man så klippet. Derved får montagen en ny funktion, og der skabes et billedmæssigt flow, som fjerner opmærksomheden fra selve montageteknikken og lægger betydningen dels i de enkelte filmstumper, dels i den overordnede fornemmelse, som collageformen skaber. Med den amerikanske billedkunstner og arkitekt Donald Judds ord: *Singleness and wholeness*[4], enkeltdele og helhed.

Collagefilmene

Derek Jarmans måske bedste film – collagen *The Angelic Conversation* fra 1985 – blev lavet uden penge, uden skuespillere (næsten), uden kameramand, uden teknikere (andre end et par af Jarmans venner), uden noget! Jarman filmede selv, og han overtalte sin ven og producent James Mackay til også at sætte kameraet for øjet. De to hovedroller (faktisk de eneste roller) spilles af amatørerne Paul Reynolds og Philip Williamson.

Rammen for *The Angelic Conversation* er fjorten af Shakespeares sonetter, som reciteres af skuespillerinden Judi Dench. Lydsiden er renset for alt andet end hendes stemme, lyden af bølger, et tungt åndedrag og insekters summen. Kun i ganske få øjeblikke er der reallyd på filmen.

Billedsiden, derimod, er lige så kompleks som lydsiden er enkel. I stedet for 24 billeder i sekundet, filmer Jarman her med 3-6 billeder i sekundet og lukker dermed af for den naturlige oplevelse af bevægelse, man har ved at se film. Bevægelsen skæres i stykker og opdeles i enkelte stills, som netop varer så længe, at billedet står stille for øjet, og netop skifter så hurtigt, at billederne alligevel hænger sammen. Jarman spiller på den tid, det tager fra øjet ser til hjernen opfatter at øjet har set.

Man får en fornemmelse af, at tiden opløses. Filmen er meget langsom, og når bevægelserne fragmenteres – fordi de ikke længere afgrænses logisk af den tid, som de tager – eliminerer Jarman filmens realtid. Men tidstematiseringen, som det i virkeligheden er, er en dobbeltbevægelse. Tiden opløses, men den synliggøres også:

En tilbagevendende billedsekvens er et totalbillede i profil af en ung mand, der vandrer blandt kæmpe klippestykker. I sekvensen er selve bevægelsen målet for Jarman, og selve iagttagelsen af bevægelsen, eller en fordybelse i iagttagelsen, er målet for beskueren. Jarman vil med scenen give en oplevelse af mandekroppen, og en refleksion over bevægelse og tid. Tid fordi sekvensen fortsætter relativt længe og vender tilbage flere gange i løbet af filmen (uden manden på billedet er kommet længere i sin vandren). Man har nærmest en fysisk oplevelse af tid, mens man ser filmen.

Billedsiden er holdt i en tone i området orange/gylden/brun, og de to-tre lag billeder, (af forskelligt udtryk, fordi noget er optaget på film, andet på video), som ligger over hinanden, klippes ikke synkront. Lagene skaber en fornemmelse af gennemsigtighed, som noget der er ved at forsvinde, mens lydsiden derimod er tæt på, klar og renset for alt overflødigt. Tilsammen skaber billeder og lyd en nærværende men svævende fornemmelse, der mest af alt minder om drømmen.

Hvor *The Angelic Conversation* er en poetisk og melankolsk men smuk stille film, bruger Derek Jarman i filmene *The Last of England* (1987), *War Requiem* (1989) og *The Garden* (1990) collageformen til at skabe nogle anderledes truende og aggressive virkninger. Videooptagelser blandes igen med film, både sort/hvid og farve, men Jarman nøjes med ét lag billeder, så klippene er her skarpe, og i passager klippes filmene hurtigere end musikvideoer med flere klip i sekundet igennem nogle minutter.

The Last of England er – som titlen antyder – Derek Jarmans opgør med det britiske samfund. I en vred og hård montageform gør han op med Thatcher-firsernes sociale ulighed, nymoralske love og stigende menneskelig elendighed.

Der er ingen tale i filmen men en bastant lydside af musik og lyde. Der forekommer heller ingen rigtige scener i filmen, for alt klippes op og placeres fragmenteret i forskellige sammenhænge. Jarman er ikke interesseret i at fortælle skæbnehistorier, som nemt bliver patetiske. Derimod stiller han uden at skabe psykologisk indlevelse i filmens figurer skarpt på følelser som fortvivlelse, vrede og frustration.

War Requiem er humanistens barske antikrigsfilm, mens *The Garden* er en drømmefilm, som fra utopi kører over i mareridt.

Filmene kan synes oplagte at underlægge en semiotisk læsning. Især collagefilmene består af en lang række punkter, både billed- og lydside er klippet op og bliver til tegn, der kan tydes. Men selv de historiske film er med de mange anakronismer, den ikke-kausale scenesammensætning og de løsrevne symboler, som forekommer i enhver scene – det være sig farve-, kompositions-, bevægelses-, ord- og objektsymboler – oplagte emner for en semiotisk tolkning. Men man skal passe på ikke at tolke diktatorisk og med vold og magt få alle spor til at pege i samme retning, for ofte peger symboler og montage flere forskellige steder hen på samme tid, ofte er flertydigheden hensigten. Derek Jarman er ikke de nemme løsningers og klare sandheders mand.

Wittgenstein

Derek Jarmans collagefilm får vi sikkert aldrig mulighed for at se herhjemme, men hvis *Wittgenstein* bliver en rimelig succes, kan man håbe, at også andre af Jarmans historiske film kommer hertil.

Wittgenstein (1993) er et fint eksempel på, hvor ren Derek Jarmans stil er blevet. Filmen er meget sikker i sin æstetik og følger fint udviklingen fra *The Tempest* (1979), *Caravaggio* (1986) og *Edward II* (1991). Billederne er knivskarpe, opbygget som tableauer og holdt i klare, dybe farver, der giver spræl og ro på samme tid, fordi kameraet næsten konstant er statisk, samtidig med at kostumer og rekvisitter er hentet fra et overdrev i vulgaritet og bevidst smagsforvirring.

Både udendørs- og indendørsscenerne udspilles i rumløse rum. Man ser aldrig en væg, aldrig et loft, baggrunden er altid bare sort, og kun personerne og remedierne er oplyst, så de står frem af mørket. Udover en ro, skaber mørket også en opløsning af rummet. Vi får på intet tidspunkt defineret og afgrænset rummet, men ligesom med Jarmans tidstematisering, betyder opløsningen samtidig bevidstgørelse og dermed samling. Det rumløse tiltrækker sig opmærksomhed, og man kommer uvægerligt til at reflektere over rummet som begreb. Jarmans hensigt er altså opløsning og samling, at skille ad for at undersøge. Enkeltdele og helhed.

Kun til allersidst i *Wittgenstien* brydes det sorte baggrundsmørke, da den unge Wittgenstein trækker tæppet til side, og man et sekund tror, at himlen åbenbares i al sin vældige

skønhed, før man opdager, at det bare er en kulisse. Filmens omdrejningspunkt er den østrigske filosof Ludwig Wittgensteins (1889-1951) udvikling som filosof, og på et tematisk plan peger scenen med bagtæppet på Wittgenstein selv, som i filmen netop er død: Dødsøjeblikket er ikke den store åbenbaring, men afslører blot endnu en kunstig virkelighed bag den første.

Ludwig Wittgenstein troede på og talte for, at alle filosofiske gåder var fiktive. Han mente, at alle sandheder kunne læses direkte ud af sproget, men sidst i livet ændrede han denne opfattelse, som han havde levet hele sit liv på. At Jarman vælger at portrættere netop denne filosof på film, er oplagt at tolke som et udtryk for Jarmans egen sandhedsrelativisme. I *Wittgenstein* demonstrerer Jarman så tydeligt som nogensinde den historiske relativisme, som han altid har plæderet for, og han gør det her med et overskud og en frækhed, som gør filmen til en raffineret og stimulerende fornøjelse.

Jarmans anakronismer

Alle Jarmans historiske film er fyldt med anakronismer, som underbygger hans historierelativisme. I *Caravaggio*, der foregår i 1500- og 1600-tallet, regner en kardinal beløb ud på en lommeregner; i *Edward II*, som foregår i starten af 1300-tallet, leger kongens nevø med robotlegetøj, og dronningens tøj er en parade af de sidste syvhundrede års skiftende mode; der er nutidige bøssedemonstrationer og regering og militær i filmen er klædt nutidigt på. I *Wittgenstein* forekommer en telefon fra 1970'erne og nutidige joggingdragter side om side med prangende kjoler fra 1800-tallet og knæbukser fra halvtredserne.

Anakronismerne har den oplevelsesmæssige funktion, at de piller stivheden og højtideligheden af filmene og virker som indforstået selvironiske træk. Men på et tematisk plan er anakronismerne alvorlige nok. Ikke bare manifesterer de Derek Jarmans historierelativistiske holdning, de går endda specifikt ind og kommenterer forskellige tiders historiske tolkninger.

Mange scener i *Caravaggio* udspilles som levendegjorte Caravaggio-malerier, men også andre værker citeres, eksempelvis Jacques-Louis Davids berømte *Den døde Marat i badekarret* (fra 1793), som er langt senere end Caravaggio, og malericitatet optræder dermed som Jarmans kommentar til den kunsthistoriske opfattelse på Davids tid. På maleriet ligger den døde Marat i badekarret og med et selvmordsbrev i hånden. I *Caravaggio* lader Jarman en kunstkritiker sidde i badekarret og skrive sin perfide anmeldelse af en Caravaggio-udstilling på en skrivemaskine.

Jarman påpeger med sine anakronismer, at mens et kunstværk i sig selv er konstant, er dets værdi ukonstant. Hvad der i dag betragtes som væsentligt kan om ti år ændre eller helt miste sin betydning. Alt vurderes efter den tid, som er nu, også fortiden, som derfor hele tiden revurderes. Men Jarman påpeger også, at skønt historiske holdninger skifter med tiden, så forekommer alle holdninger samtidig: Vi har i dag skriftligt vidnesbyrd om alle tiders syn på middelalderkongen Edward II og på Caravaggio, og den simple tilstedeværelse af disse forskellige vidnesbyrd umuliggør, at den nutidige holdning, den som vi i skolerne lærer at opfatte som sand, kan være det. Jarmans historierelativisme er altså en sandhedsrelativisme. Det er ikke en værdifornægtende relativisme, som siger: alt er lige gyldigt og derfor er alt i sidste instans uden værdi, men derimod en opfordring til publikum om at forholde sig kritisk til samtidens historieskrivning.

Det homoseksuelle element

Umiddelbart synes de personer, som Derek Jarman har behandlet i sine historiske film, vidt forskellige: maleren Caravaggio, filosoffen Wittgenstein, martyren og helgenen skt. Sebastian, forfatteren William S. Burroughs (i kortfilmene *Pirate tape* fra 1982 og *The dream machine* fra 1984) og den engelske middelalderkong Edward II, men de har det tilfælles, at de var homoseksuelle, og heri finder man en væsentlig årsag til, at Jarman har udvalgt dem. Han er selv homoseksuel og ser en nødvendighed i at manifestere det. Han gør konstant opmærksom på, hvilke store mænd igennem tiderne, der var homoseksuelle og ved at vise sin stolthed fremprovokerer han nødvendigvis en reaktion hos modtagerne.

Edward II (1991) er dog den eneste af de historiske film, som er direkte homopolitisk – i de andre forekommer homoseksualiteten blot som element og bliver ikke tematiseret som sådan.

I sin malerkunst, derimod, har Derek Jarman arbejdet med det homopolitiske, og på et af sine nyere billeder kalder han sig endda bøssekunstner. Teksten på billedet, som Jarman har skrevet med sin finger i den brændende gule maling, lyder:

Copies sent to the arts minister

Dear William Shakespeare
I am 14 years old and I'm
queer like you in learning
art I want to be a queer artist
like Leonardo or Michelangelo
but I like Francis Bacon best
I read Allen Ginsberg Rimbaud
I love Tchaikovsky – if I make films
I will make them like Eisenstein
Murnau

Pasolini Visconti
Love from Derek[5]

Alle de nævnte personer er faktisk Jarmans idoler og inspirationskilder. Han har spillet rollen som den italienske filminstruktør Pasolini i en kortfilm, der handlede om dennes mystiske død, og han har gennem hele sit værk beskæftiget sig med Shakespeare.

Maleriet indgår i Derek Jarmans seneste serie fra 1992, som kunne ses på en stor udstilling på filmmuseet i Berlin først på efteråret. Billederne på udstillingen var alle lavet efter samme metode: Lærrederne målte 251,5 x 179 cm, og på hvert lærred var klæbet 36 (6 x 6) ens forsider fra engelske tabloidaviser – forsider der alle hetzede mod enten bøsser eller aids, ofte en smagfuld kombination. Forsiderne fyldte tilsammen lærredet ud.

På det ovenfor nævnte maleri var de 36 ens forsider fra the Sun, som i store typer forarges over, at skolebørn i deres skolebøger kan støde på billeder af homoseksuelle. Oven på disse havde Jarman malet i kraftige farver, den gule farve var dominerende, men en rød iblandet gav en oplevelse af ild, som om Jarman med malingen brændte forsiderne og dermed forkastede avisens hetz. I malingen var så kradset ordene, som en ny stolthed, der voksede ud af forkastelsen af den forargede moralisme.

Billedet virker meget stærkt, når man ser det. Dels fordi det er så stort og farverne så kraftige, brændende, dels fordi udtrykket på samme tid er tydeligt og flertydigt. Der er vreden i de brændende farver, som destruerer avisforsiderne, men der er også den naive og uskyldige insisteren i ordenes glæde og stolthed. Og i det faktum, at Jarman præsenterer sig selv som 14-årig, som den uskyldige.

Andre af billederne rummer langt større smerte, og mange af dem handler om aids og Jarmans eget sygdomsforløb for Jarman har aids i udbrud, og lægerne har givet ham til slutningen af 1993. Gennemgående for billederne er de stærke, klare følelsesmæssige udtryk og den konstante forbinding af elementerne kærlighed, sex og død.

I et helt rødt maleri, ovenpå 36 eksemplarer af en forside om aids, har Jarman blot over hele lærredet kradset ordet 'blood' igen og igen. I et andet på en forside om en julemand, der blev fyret fra jobbet, da det blev opdaget, han var bøsse, har Jarman i den knaldblå maling skrevet med store kantede bogstaver:

TIME
dear Santa please send
ME[6]

Blue – Jarmans sidste film

Jarmans seneste film *Blue* bliver på grund af hans kritiske tilstand sandsynligvis hans sidste, men filmen er måske hans smukkeste og samtidig vildeste eksperiment. *Blue* er noget så selvmodsigende som en film uden billeder, eller rettere en monokrom film. Lærredet er, under de 100 minutter som filmen varer, blåt. Blot blåt. Alt foregår på lydsiden, som er en selvbiografisk dagbog fra Jarmans hospitalsindlæggelser.

Med dette eksperiment har Jarman bevæget sig så langt ud i sin søgen efter billedsprog, som man kan komme på film, og han stiller igennem formen nogle grundlæggende spørgsmål: Kan man overhovedet tale om æstetik? Kan man tale om et filmsprog i en monokrom film? Måske. I hvert fald formår Jarman med den gribende, morsomme og smertelige lydside at få den blå farve til at skifte udtryk hos publikum. Den blå farve er både frihedens, melankoliens og kuldens farve, og man får det hele at mærke. Man bemærker, at den blå farve trods sin konstans, skifter udtryk.

Umiddelbart kunne *Blue* godt lyde som en Warhol-idé, men forskellen på de to er, at Jarman bruger den eksperimenterende form i et personligt og følelsesmæssigt stærkt projekt, som dog aldrig kammer over og bliver patetisk. Jarman er – i modsætning til Warhol – aldrig eksperimenterende for eksperimenternes skyld, og derfor forældes hans film ikke så hastigt, som eksperimenterende film kan gøre.

Så lad dette stå som en opfordring til danske filmdistributører: køb roligt Jarmans ældre film hjem til danske distribution. De er ikke forældede!

1) Interview med undertegnede, okt. 1993
2) Wim Wenders: Billedernes logik, p. 61
3) Kunstleksikon
4) Kunstleksikon
5) Letter to the minister. Olie på fotokopier på lærred, 1992
6) Time. Olie på fotokopier på lærred, 1992

Litteratur:

Derek Jarman: Derek Jarman's Caravaggio (Thames & Hudson, 1986)
Derek Jarman: The last of England (Gustable 1987)
Derek Jarman: Queer Edward II (1991)
Derek Jarman: Modern nature (Vintage 1992)
»Magnus«, juni 1991
»Sight & Sound«, april 1993
»Sight & Sound«, okt. 1993
Stil på strimler – om moderne film (Amanda, 1992)
»The Face«, marts 1993
Kirsten Wächter: Derek Jarman (uudgivet speciale fra filmhistorie,
Bochum universitet, Tyskland
Wim Wenders: Billedernes logik (Rævens sorte bibliotek 1991)

Frederico Fellini er en af de instruktører, som Kosmorama gennem årene har beskæftiget sig allermest med. Og i anledning af hans død i dette efterår har vi følt os bevægede til et lille sørgmuntert tilbageblik. Hvordan modtog vi filmene, da de kom frem? – Hvordan ser vi dem i dag?... Vi fandt de gamle anmeldelser frem og bringer her et par iøjnefaldende passager. Og vi spurgte tre erfarne skribenter, hvordan og for hvad de foretrækker at huske den italienske filmskaber.

Under overskriften »Vejen til døden« skrev Theodor Christensen således om *La Strada:*

"(...) Filmen *La Strada* er god. Men ens oplevelse ledsages af et ubehag, som man først efterhånden får placeret og årsagsbestemt. (...) Det hindrer naturligvis ikke, at passager og billeder, spil og situationer gang på gang griber en. De er hentet fra livet og giver den italienske realisme ny betydning. Stykke for stykke er filmen ikke til at komme udenom, det føles 'rigtigt', men sammenlagt er det ikke ægte nok." – nr. 13, 1955.

Ib Monty var heller ikke udelt begejstret...

"(...) Men samtidig er det indlysende, at den (neorealismen, red.) af uoriginale instruktører kan udnyttes og misbruges. Og det bliver den eftertrykkeligt, bl.a. af Fellini. Hans *Krapyl* benytter sig i nogen grad af neorealismens form, uden at der på noget tidspunkt er indholdsmæssig dækning bag udtrykkene. Filmen bliver derfor en opvisning i klicheer og får kun interesse i negativ betydning. Personerne er postulerede og værdiløse, og selve historien mangler komplet friskt menneskeligt indhold." – nr. 22, 1956.

... men hen ad vejen blev vi mere nådige – Albert Wiinblad om *Klovnerne*:

"Klovnerne er selvfølgelig et oplagt Fellineemne. Alligevel er filmen overraskende fellinisk (...) men det er også et selvstændigt og betydeligt mesterværk." – nr. 109, 1972.

Og efterhånden blev vi enige om, at de skal løbe meget hurtigt i Hollywood, hvis de har tænkt sig at nå op på siden af mesteren selv – Jørgen Oldenburg skrev således om *Casanova:*

"(...) mindre veloplagt end de tidligere film. En uoplagt Fellini er dog stadig mere iderig end alle årets Oscar-film tilsammen, og i denne film går han og hans uforlignelige scenograf, Denilo Donati, betydeligt længere ud i det teatralsk stiliserede, det urealistiske, men i stemningsmæssig henseende af uimodståelig suggestiv kraft." – nr. 134, 1977.

Vi vil på den anden side ikke beskyldes for at have været lallende betagede – Peter Schepelern var i alt fald ikke ligefrem dånefærdig over *Orkesterprøven:*

"Hans film har et par prægnante billeder, et sidste sørgmuntert musikstykke af Fellinis faste komponist Nino Rota, den har nogle civiliserede betragtninger over menneskets – og musikkens – chancer. Men det er ikke mere end en kultiveret bagatel." – 147, 1980.

Dagdriverne ▲

Tøffelhelt og hvid klovn, mor-dreng og *elegantier* – Alberto Sordi fik sit gennembrud i Fellinis to første film, *Den hvide sheik* og *Dagdriverne*, ja man kan næsten sige han dominerede dem. Siden blev samarbejdet aldrig genoptaget. Hvorfor ved jeg ikke.

I *Dagdriverne* spiller Alberto Sordi, der hele sit liv boede sammen med sin mor, den ca. 30-årige døgenigt Alberto, som bor sammen med sin mor og sin søster. Han er den livligste og mest initiativrige i filmens gruppe af dagdrivere og drømmere, lidt af en charlatan, meget af en spasmager.

Al hans vitalitet kanaliseres ud i samværet med disse venner, og man kunne tro, at han egentlig var tilfreds med sin ørkesløse provinstilværelse. Men da han til et karneval drikker sig fuld, afslører et teatralsk sammenbrud i morgenens skarpe lys, at han ligesom de andre drømmer om at rejse bort og måske mest af alt: blive gift, blive normal.

Han er abnormt knyttet til sin jævnaldrende søster, hvis affære med en gift mand, han på det skarpeste misbilliger. Da søsteren alligevel rejser væk med elskeren, fortoner ethvert luftsyn om for-

andring sig: nu kan han ikke forlade moderen. Det er nok, at datteren har svigtet hende. Han kan endda blive nødt til at søge arbejde.

Alberto klæder sig i kvindetøj til karnevallet og danser spontant mambo med Fausto, da denne demonstrerer de nye trin efter en Rom-tur. Måske er han bøsse. Men han liver kendeligt op, de tre korpiger med et sus af frisk luft gør deres entré midt i vennen Leopoldos jammerligt selvhøjtidelige drama-oplæsning.

Alberto er selv en komediant, kviksølv-skiftende i sine lynhurtige reaktioner. Mor-drengeforkælelsen klæber uhjælpeligt til hans lidt fedladne ansigtstræk og bløde krop. Men han er så levende, at Franco Interlenghis Moraldo, almindeligvis anset for Fellinis alter ego, bliver en mager skygge-figur i sammenligning.

Alberto bliver hjemme i Rimini hos sin mor og de venner som han egentlig har det godt og sjovt med. Men Moraldo tager til storbyen – og Fellini med. Måske er det derfor, vi aldrig hører mere om Alberto i Fellinis film.

Morten Piil

$8^1/_2$

I en søvngængeragtig rytme beretter Federico Fellini i $8^1/_2$ om Guidos lange rejse fra mareridt via salvransagelse og renselse frem til nye håb. Midt mellem scenerne fra kurstedet og faderens grav placerer Fellini en tragikomisk anekdote om Guido og hans elskerinde, et tomt og deprimerende gensyn ladet med afdødt begær, dræbende banalt. Guido grunder over den pige, han så ved sundshedskilden på det hæslige kursted, et gådefuldt symbol – han sidder på en bænk på jernbanestationen, hvor han skal hente elskerinden, han skriver om det nye symbol på en lap papir, rejser sig desperat, smider papiret væk og samler det atter op.

Og så er toget der, en underlig død kolos, der langsomt glider hen mod ham, truende og uønsket, og da det standser, ser han efter hende.

Men hun er ikke med toget, og mens toget langsomt fjerner sig, sukker han: Godt det samme – men dér er hun alligevel, på den anden side af perronen, bag sig har hun alle sine kufferter. Og hun ser Guido og danser frem mod ham i kælne skabagtige trin, lystig, overgiven, tåbelig, et fabeldyr af misforstået længsel, og det perfekte billede på det begær, som Guido er på vej bort fra. Fellini fylder billedet af den tomme hvide station med hendes lige så blændende hvidhed, det er, som om billedet er uden ethvert menneskeligt indhold, et vacuum uden følelser.

Så fortæller Guido hende, at hun ikke skal bo på hans hotel, hun bliver sådan lillepiget ked af det, men der er jo for mange, der kender ham, til gengæld har han fundet et dejligt sted, meget smukt. Og han ved, hvordan han nemt kan bryde hendes anstrengende surmuleri – hvordan har din mand det, og han har det jo så fint og hun ler hele tiden med sin kaglende hønelatter, og vi fornemmer Guido mellem to udmattende besværligheder, pigen og hendes mand, bedste middel til at gøre sig fri af hende: lytter til hendes bønner om at skaffe hendes mand en stilling, han er så intelligent, han ved alt om Roms historie, men han forstår ikke at føre sig frem, det kommer fra hende som hult og nervepirrende klavertrilleri.

Hotellet hedder Jernbanehotellet, et skrækkeligt hotel, værtinden knapper blusen, mens hun tager imod, og er hele tiden lidt for diskret. Og pligtskyldigst hengiver Guido sig til sit falmede begær og instruerer elskerinden i en let pornografisk situation – son en af dine skuespillerinder, ler hun stolt. Og bagefter sover Guido, og hun ligger og spiser og læser Anders And og er stadig så lystig og evig lattermild.

I dette lille afsnit er alt så blændende hvidt og så træt og dødt. Alt hænger sammen i en mosaik af livslede, stationen, toget, pelskraven og den latterlige hue, hotellet og persiennerne og det håndklæde, som hun så koket hyller sig i.

En hurtig og præcis skildring af Guido på en station på midten af sin bane gennem livet, et menneske udslidt af sig selv og sin tomhed, på vej til at gøre sig fri af alle sine gamle dæmoner, også de tåbeligste.

▼ *Jørgen Stegelmann*

Amarcord

Scenen rummer *gadebilledets* vigtigste personer i *Amarcords* righoldige persongalleri. Disse figurer, som er i evig bevægelse hen over byens centrale plads, hvor det en vinter sner så voldsomt, at der ligefrem er gravet gader i sneen. Motorcyklisten drøner rundt i denne snelabyrindt på kryds og tværs. Han er ikke med, fordi han aldrig er i ro længe nok.

Men på billedet ser man de andre: Plattenslageren med sin fastskruede cigaret i flaben. Skolekammeraterne, hvoraf den ene er den erindrende halvvoksne, Fellini selv velsagtens, den anden hans alter ego, klovnen i slængkappe og ternede bukser.

Sortskjorten, fascisten står med ryggen mod muren, isoleret og farligheden selv. Men den diktatoriske autoritet rokkes så nemt som ingenting ved at nogen en mørk nat entrer kirketårnet og højt tilvejrs anbringer en rejsegrammofon, der drøner Internationale ud over hele byen, til sortskjorterne skyder den sønder og sammen. Lattervækkende.

Og byens smukke kvinder, som er centrum for drengens attrå, danser til den sidste tangoplade. Og charmøren og charlatanen, hvis hår glinser af promade, og som garanteret sover med skægbind, betragter sultent den modne kvinde, som kun har ægteskab i hovedet.

Og den ulykkelige tante, er det vistnok, står for sig selv, ensom og forladt, sindbilledet på den svære kærlighed.

Og sidst, men ikke uvæsentlig i byens mytologi, den uundværlige luder fra horehuset i den dunkle opgang, der dog bag facaden rummer al kødelig lyst i rosafarvet og lummer herlighed.

På muren plakaten, der med en af Gary Coopers utallige film fra tiden før krigen, udtrykker instruktørens hyldest til filmens ophavssted om noget: Det Hollywood, som er alle sværmeres inderlige drømmes mål: *La Valle dell' Amore*, er Cooper filmens italienske titel. Det er ikke godt at vide, hvilken én det er i virkeligheden, men at Cooper allerede på det tidspunkt er synkroniseret til italiensk hersker der ikke tvivl om.

Nu står de alle der på torvet, og billedets beskuer længes efter at tage dem i fuldt øjensyn og se dem bevæge sig igen, som han husker dem i filmen over alle erindringsværker på det hvide lærred. Se dem ved middagsbordet, hvor moderen i roterende vanvid skriger: *Jeg kommer stryknin i Jeres suppe!* og faren i afmægtigt raseri river dugen bort under tallerkenerne og kaster sig baglæns ned på gulvet med et vræl. Se dem drage på landet med den sindsforstyrrede onkel, der hvert år planmæssigt stikker af og klatrer op i Po-slettens højeste træ, hvorfra han hyler sin primalklage ud over hele landet: *Giv mig en kvinde, jeg vil have en kvinde!* Indtil nonnen på størrelse med tobak for en skilling kommer anstigende og trækker af med sex-galningen. Ved øret. Se fascisterne i løb og Mussolinis grimme fjæs i gigantstørrelse som oppustelig ballon. Se dem fejre bryllup til sidst, de gode folk fra denne højst virkelige eventyrby. Disse mennesker, der lever for evigheden i fortidens forklarede, kærlighedsfulde og dybt morsomme uskyldstilstand, hvor alt kan ske, og alt sker.

Se det i *Amarcord!* En ballast for livet.

Georg Metz

Enkelthedens gåde

Af Tonino Guerra

Det er en stor skænsel at Fellini i sine sidste leveår ikke fik lov til at lave de film han virkelig ønskede sig, skriver Tonino Guerra, mangeårig ven af og manuskriptforfatter til tre af ***il Maestros*** *film.*

Artiklen er skrevet i anledning af den æres-Oscar som Fellini modtog i foråret 1993, hvilket forklarer forfatterens brug af nutid. Tonino Guerra er den væsentligeste italienske manuskriptforfatter efter krigen. Sammen med Antonioni har Guerra skrevet nogle af dennes vigtigste film, samt arbejdet med instruktører som De Santis, De Sica, Petri, Monicelli, Castellani, Lattuade, Zampa, Rosi, Tarkovskij og brødrene Taviani. Desuden har Guerra udgivet digte på den gallo-italiske dialektform som tales i hans hjemegn Romagna.

F A R V E L

Jeg har altid kendt ham. Han fortalte mig om sine projekter og jeg gav ham nogle småideer, men at *samarbejde* er en anden sag. Vi levede og arbejdede i to forskellige verdener. Det er alt. Han havde sine medarbejdere, og jeg arbejdede med Michelangelo Antonioni. Men det betyder ikke at vi ikke så hinanden.

Federico har altid værdsat min dialektpoesi. Jeg har et utroligt smukt brev fra ham og Ennio Flaiano, fra den periode hvor jeg stadig opholdt mig i Romagna. Da Fellini tænkte på at lave en film om en lille bys historie anså han det for belejligt at se om vi kunne arbejde sammen. *Amarcord,* filmen var *Amarcord* og året 1973. Vi har altid holdt øje med hinanden også uden at mødes. Jeg i Santarcangelo, i min hjemby, og han i Rom. Og siden os begge to i Rom og så jeg igen i Santarcangelo og i Pennabilli og han i Rom. Nu er jeg i Moskva, hos venner, men Federico er tættere på end man kan forestille sig.

Sammen med ham har jeg lavet tre film, *Amarcord, Og skibet sejler og Ginger og Fred,* men jeg har også bidraget til *Casanova* med et digt, og jeg føler mig også meget inddraget i *Orkesterprøven* som vi talte en del sammen om. Altid og for bestandigt har det været et varmt og tæt samarbejde. Hvordan kan man ikke elske Frederico. Jeg elsker ham som instruktør og jeg elsker ham som manuskriptforfatter. Her er jeg i Moskva, hvor det sner, men den æres-Oscar har illumineret min hukommelse, den har opvarmet mit hjerte endnu mere, skønt det allerede i forvejen er fuld af agtelse og hengivenhed for ham.

Vi er født få kilometers afstand og få dages mellemrum, han i Rimini, jeg i Santarcangelo, han den 20. Januar 1920, jeg den 16. marts 1920 . I min tidligste ungdom var der dog ikke noget cirkus, der var ingen tidlige filmeventyr i en legendarisk Fulgor, der hvor Federico hentede sine drømme, der var ingen Saraghine og ingen dame i tobakskiosken. Der var fangeskab, og litteraturens dialekt. Senere, efter filmene med De Santis og Antonioni, først senere, lærte jeg Fellinis univers at kende. Senere har også Gradisca, Rex, Volpina og damen med de store bryster fra tobakskiosken været til for mig. Vi har fortalt mange løgne, Federico og jeg, i sikker overbevisning, i næsten sikker overbevisning, om at fortælle sandheden. Vi har mange uvaner fælles, men af og til også nogle dyder. Og så kan jeg lide at betragte Federico som russerne gør det. Her elsker de ham virkelig og betragter ham ikke blot som en stor instruktør, men som *filmen.*

Jeg er en af hans mange medarbejdere. En der under hans færd, som bør fortsætte, har ledsaget ham i adskillige år. Måske skal vi i vores filmlevetis igen mødes, hvem ved.

Dog vil jeg nu sige at det lys der skinner på ham, også med den seneste æres-Oscar for karrieren, bekræfter den vanære der tilkommer producenterne og den italienske regering, som ikke bekymrer sig om at denne store kunstner har været blokeret i årevis. Federico er en mand der lever for de billeder han skaber, han kan ikke stå stille, han kan ikke stoppe med at skabe billeder, de billeder og drømme af celluloid som alle holder af. Det er en stor, national skandale at Federico stadig ikke kan lave film eller de film som han har i hovedet. At han ikke kan give krop til de strålende fantasmer som befolker hans erindringer og hans voksne verden – han har stadig mange ting at fortælle.

Jeg har også nye gøremål. Beskederne til min kommune, de glemte afgrøder i haven, tørrerummet til keramikken, poesien, de forladte abbedier, Marecchias kirsebærtræer, drejebøgerne og timerne for manuskriptforfatterne i min nye verden i Pennabilli, min søns musik og de russiske fortællinger. Han lever for de billeder han skaber og for deres underfulde glød. Hver gang jeg har mødt ham i forbindelse med en film har vi diskuteret, skændes, vurderet i dagevis, indtil vi fandt den idé der syntes rigtig. Vi var aldrig sikre, men vi kunne lide ideen – persongalleriet i *Amarcord,* og frem for alt i *Og skibet sejler,* en film jeg stadig føler en svaghed for. Dens verden, lukket inde i et dukketeater, taler jeg om når jeg har mulighed for det, og om en fejl vi har begået efter den georgiske instruktør Paradjanovs mening. Vi er ved slutningen af filmen, da skibet kaster anker og man spreder støvet af den afdøde operadiva i havet. En ung mand, der altid har været forelsket i hende, forstiller sig hende for sidste gang. I hans tanker fremstår hun meget smuk. Paradjanov mener at hun i stedet for burde være grim og fed, som en kontrast til den ekstraordinære stemme hun var i besiddelse af. Han har ret: dette var en fejl.

Dog må jeg sige at den af Federicos film som har gjort størst indtryk på mig – og det kan jeg roligt sige eftersom jeg ikke har været med til at udarbejde drejebogen – er *Intervista.* Der er en film der har nødsaget mig til at skrive artikler, så rystende er den. Månens lys stammer i virkeligheden herfra, fra disse billeder. Et graciøst lys. Og ved De hvorfor? Fordi Federico kan frembringe det mest betydningsfulde fordi han også er manuskriptforfatter: han kan skrive enkelt. Fortællingens magi kommer altid senere. Nu skal jeg give Dem et eksempel, en enkel historie som jeg har præsenteret på det internationale skriveseminar forrige oktober i Pennabilli. Forestil Dem et bord og oven på det et glas fyldt til randen med vand. Forestil Dem nu at et skub fra en kat får glasset til at vælte ned på gulvet hvor en flok myrer er ved at samle krummer sammen. For myrerne er vandet en veritabel syndflod. Se, det er en enkel historie.

Her i Rusland sner det, men det er ikke så koldt. Når man så tænker på Federico varmes alting op. Sidste gang vi så hinanden var et rent og skært venskabsmøde. Vi mødtes i Pennabilli, hjemme hos mig. Det regnede kraftigt udenfor. Måske var det disse atmosfæriske forhold der fik Federico til at sige: Men Tonino, fatter du ikke at vi prøver at bygge flyvemaskiner, og at der ikke længere findes lufthavne? En lidt bitter bemærkning. Måske beror den på det faktum, at man ikke tilstår ham at lave film han i årevis har ønsket sig. Federico har altid held med at frembringe de helt rigtige billeder, billeder som hjertet tilråder ham. Også hans persongallerier kommer som råd fra hjertet. Når jeg arbejder med ham til nytte. Det er en manuskriptforfatters pligt at være til tjeneste for instruktøren, at forsøge at stille de rette ord og de rette stemninger til disposition for ham. Det tror jeg er lykkedes for mig med *Amarcord, Og skibet sejler* og *Ginger & Fred.* Men Federico har endnu mange flyvemaskiner han skal bygge. Ja, det ville glæde mig at bygge en sammen med ham. Federico er den største, han er *filmen.*

Det er Amerika og Rusland helt enige om. Den samme enighed finder man også hos hans instruktørkolleger, manuskriptforfattere og poeter. Men en lufthavn vil man ikke unde ham og det er en stor skændsel. Spørg overalt hvor De end befinder Dem: hvem er filmen i Italien. Stil det spørgsmål. Alle vil svare Dem Fellini.

Farvel Federico, jeg håber at dine aeroplaner vil blive ved med at flyve.

Oversat fra »Il segreto della semplicitá«, in Mathilde Passa (red.), *Fellini! Le parole di un sognatore da Oscar,* Editrice l'Unitá, 1993.

Oversat af Ole Steen Nilsson

JAPANIMATION!

Action, porno og eventyr for young adults – anime-bølgen er over os!

af Nicolas Barbano

Da hjemme-video'en invaderede Danmark i begyndelsen af 1980'erne, var det starten på en kultur-omvæltende begivenhed ikke ulig effekten af Gutenbergs trykpresse, som i sin tid gjorde det skrevne ord til hvermandseje. Efter en trist æra, hvor adgangen til film var noget, der blev kontrollet af DRs kulturpaver og biografernes døgnflue-formidlere, blev der pludselig let og billig adgang til stort set alle de film, man måtte ønske at se: Nye, gamle, populære, finkulturelle: Whatever!

Video gør det imidlertid umuligt for 'kulturens bedemænd' at holde styr på eller opsyn med publikums smag. Derfor er det så farligt et medium, og derfor må Ole Michelsen, DRs svar på den sorte præst i *The Hunchback of Notre Dame*, utrætteligt råbe mod vinden, at »Film skal ses i biografen!«

Nuvel, den tekniske kvalitet i en biograf er stadigvæk potentielt bedre end på et vhs-anlæg, men med digital-teknologi og HDTV kan meget ændre sig. Allerede nu er vi snigende tæt på en æra, hvor biografernes væsentligste funktion er at være folkeligt og presse-relateret fokalpunkt for nyhedens interesse, inden filmene kommer i generel distribution (= bif, tv, video). Der vil fortsat være oplevelser at finde i biografbilledets størrelse – men kun de mest fremskridts-forskrækkede cineaster vil i fuldt alvor kunne samles under Michelsens allerede nu latterligt gammelmandsagtige slogan.

Østen i vesten

En af de mange ting, videomediet har budt på, er et udvalg af nyere orientalske underholdnings-film. I Italien og USA har der længe været stor interesse for området, og en orientalsk indflydelse har kunnet mærkes i en lang række amerikanske action-film, såsom *Teenage Mutant Ninja Turtles* (90), transformer-finalen i *Moonwalker* (88) og den John Woo-inspirerede *Reservoir Dogs* (92). Tradition går tilbage til 60'ernes cowboy-udgaver af Kurosawas samurai-film og har sit sidestykke i japanernes lån fra vesterlandske film, i nyere tid især *Alien* (79), *Blade Runner* (82), *The Thing* (82) og *The Terminator* (84). Et kuriøst eksempel på gensidig kultur-udveksling er den engelske, samurai-inspirerede kultfilm *Captain Kronos – Vampire Hunter* (74), der igen har givet inspiration til den japanske tegnefilm *Vampire Hunter D* (85).

Siden 70'ernes bølge af martial arts-film (karate-film) har vi imidlertid herhjemme i biografer og tv, samt i den officielle video-distribution, set meget få nyere underholdnings-film fra orienten. At de orientalske film alligevel de seneste par år er blevet dyrket herhjemme skyldes primært cirkulation af privatejede kopier bland et netværk af venner og bekendte. Den nord-europæiske fandoms interesse for orientalske film (og især Hong Kong-film) kan rimelig præcist spores tilbage til visningen af Ching Siu-Tungs *A Chinese Ghost Story* (87) på BBC i 1988, og blev herhjemme første gang manifest med oversigtsartiklen i Inferno nr. 2, 1992, som naturligvis har medført forøget efterspørgsmål. Man kan i denne forbindelse notere sig, at de danske biografer og videoselskaber fortsat snorksover, hvilket bekræfter nødvendigheden af privat video som et alternativ til den træge, officielle filmdistribution.

Et første møde med den japanske animation resulterer som regel i uforstående afstandstagen eller noget, der føles som et bevidsthedsudvidende kulturchok. Den engelske ekspert på området, Helen McCarthy, der redigerer tidsskriftet Anime UK Magazine, har i et festival-katalog forklaret, hvorfor anime-fans ofte omtales med den japanske betegnelse otaku no video -besat af video: 'Most western fans view the term not as a badge of shame but as a medal of honour – an otaku is someone with the flexibility an breadth of vision to step outside the pulp entertainments offered by his own culture and look beyond the barriers of language, custom and prejudice at what other cultures have to offer.' Der findes i dag særlige klubber for anime-fans i bl.a. Australien, Danmark, England, Schweiz og USA, samt et stort antal anime-tidsskrifter (se litteraturlisten).

tribueret af selskaber som Manga Entertainment, Anime Projects, Western Connection og First International. Pioneer LCD Europe har netop annonceret planer om i sommeren 1994 at starte den første japansk-ejede anime-distributionsarm i England, men vigtigst er indtil videre selskabet Manga Entertainment Ltd. (tidligere Island World Communications), der har haft stor succes med at satse på et modebevidst teenage-publikum, frem for som tidligere britiske anime-distributører blot at markedsføre til »børn«, uanset indholdet. Selskabet lagde i 1991 ud med Akira, skabte i 1992 underafdelingen Manga Video specielt med henblik på distribution af japansk animation, og har for nyligt ændret navn til Manga Entertainment Ltd.

Ordet manga, der blev opfundet i 1815 af træsnit-kunstneren Hokusai, betyder 'uansvarlige billeder' og er i dag den japanske betegnelse for teg-

Besat af video

Det område af den moderne, orientalske underholdningsfilm, der har haft størst held med at finde systematisk distribution i vesten, er de japanske tegnefilm, der blandt kendere går under det japanske låneord for 'tegnefilm': Anime. Japansk animation dækker et for vesterlændinge uoverskueligt stort område. Der produceres anime til henholdsvis biografer, tv og video (OAV = Original Animation Video, dvs. tegnefilm lavet direkte til videomarkedet, fx for at undgå censur), og genrerne omfatter science fiction, horror, fantasy, sport-serier, soap-opera, krimier, tv-køkken, socialrealisme, komedier, porno, historisk drama mm. Variationen og især antallet af anime-produktioner er eksploderet op gennem 80'erne, grundet økonimiske fordele vundet ved at samarbejde med computerspil- og video-markedet. Alene i 1988 havde over 200 japanske tegnefilm premiere!

I England startede interessen via en 36-timers præsentation på The 1990 National Science Fiction Convention, og har bl.a. manifesteret sig i et uhyre kvalificeret og udbredt netværk af privat distribution. Jeg har set eksempler på bånd med japanske tegnefilm og hjemmelavede undertekster, hvor der udover den oversatte dialog optræder et hav af tekniske fodnoter til den pågældende film, inklusiv oplysningen: »subtitled by fans for fans – please do not pay for a copy of this tape«. Der er altså ikke tale om folk, der forsøger at tjene penge på pirat-virksomhed, men om missionerende fans, der har så stor kærlighed til disse film, at de ikke kan nøjes med de officielle distributørers begrænsede udvalg – og som desuden ikke bryder sig om den hæslige engelske eftersynkronisering!

Manga

I England bliver anime-filmene dis-

neserier. Da mange japanske tegnefilm bygger på tegneserie-forlæg, er der en vis fornuft i, at den britiske distributør har gjort de to begreber synonyme – men der bør for god ordens skyld alligevel skelnes mellem manga (tegneserierne), Manga (videoselskabet) og anime (filmene)!

De engelske Manga-kassetter har også været i handelen herhjemme, bl.a. via Laserdisken, og på det seneste er importen sket med særligt eftertryk via pladeselskabet Mega Records i København. Det kom i stand nærmest ved et tilfælde: Selskabets 'merchandizing manager' Phil Mason fik tilbudt import af de i England uhyre populære Manga t-shirts, og 'undersøgte med stigende begejstring, hvad der gemte sig bag begrebet Manga'.

Som resultat har Mega Records underskrevet en importaftale med Manga Video, og distribuerer de britiske, utekstede, engelsksprogede, BBFC-censurerede versioner med

opbakning fra en landsdækkende reklame-kampagne, der omfatter stande, vindues-udstillinger, nyhedsbreve, biografreklamer, et billboard på Nørrebro Station samt oprettelsen af en dansk Manga-klub.

Dette er iøvrigt første gang, et dansk selskab gør så meget stads ud af distribution af udenlandske film, der ikke er forberedt til det danske publikum. Men Mega er jo også et pladeselskab og vant til at distribuere varer, som ikke er versionerede (en engelsksproget popplade behøver hverken undertekster eller eftersynkronisering). Selskabet tager dog en betydelig chance derved, at det store danske videopublikum traditionelt foretrækker undertekster på engelsksprogede film. Og handlingslagene i mange anime-film vil da også være temmelig utilgængelige, hvis man ikke forstår dialogen. Derudover skal det nævnes, at enhver selv kan parallel-importere Manga-båndene, lukrere på Megas pr-arbejde og sælge båndene til samme pris som Megas forhandlere. Det har ikke været muligt at få oplyst, hvor stort et beløb, Mega satser på sagen.

Illustrationerne i denne artikel stammer fra Legend of the Overfiend (side 30, 31 og herover). Den midterste illustration på side 31 er dog fra filmen Fist of the North Star.

Anime

Det er ikke svært at se, hvorfor japansk animation har sine tilhængere – og sine modstandere. Anime er både i form og indhold markant anderledes end andre tegnefilm-skoler.

Den østeuropæiske tegnefilm har (ligesom herhjemme Jannik Hastrup) specialiseret sig i at veksle små budgetter til tegnefilm med simple visuelle midler og en kompenserende overvægt af ideologisk indhold. Den amerikanske skole kommer tættere på den japanske. Japanerne laver ligesom amerikanerne cel-animation, dvs. animation tegnet på gennemsigtige celluloidstykker; filmene handler om figurer med menneskelige træk og fortæller kausale historier med helte, heltinder, skurke og kærlighed. Men dér begynder sammenligningen også at tynde ud. Nærmer man sig japansk tegnefilm med de forventninger, man har lært at have til de amerikanske, bliver man uvægerligt skuffet.

I vesten er tegnefilm primært beregnet for 'hele familien', dvs. børn, der medbringer deres forældre. Anime-filmene er primært beregnet for børn og/eller teenagers, men bliver ligeledes set også af voksne. Japanerne er ikke meget for funny animals, der ellers er så dominerende i vestens tegnefilm; man leder forgæves efter sidestykker til Daffy Duck, Mickey Mouse osv. Den japanske animationer arbejder i en verden af chara (figurer) og mecha (maskiner); figurerne består af mennesker og entiteter (såsom vampyrer og dæmoner) men domineres ofte af maskinerne.

Amerikanerne lægger stor vægt på *character-animation* (figur-animation), dvs. kunsten at udtrykke følelser og personlighed gennem formgivning og bevægelse. En almindelig øvelse for amerikanske tegnefilm-elever er at animere fx en kartoffelsæk, så den udtrykker personlighed. Et uhyre fint eksempel på denne teknik er det flyvende tæppe i Disneys *Aladdin* (92).

De japanske tegnefilm har naturligvis også *character-animation*, men sjældent i så forfinet en grad. Anime-filmenes personer kan på manuskriptplanet være relativt komplekse, men reduceres på billedsiden ofte til pappede stereotyper – formularansigter og mannequinkroppe, der bevæger sig uden den store udtryksfuldhed. Mangelen på udtryksfulde bevægelser kan dog i nogle tilfælde opvejes af udtryksfulde og dekorative positurer.

Mens *character-animationen* nedprioriteres, satses der til gengæld stort på den såkaldte effekt-animation, som omfatter tegnearbejdet med alt, hvad der ikke er levende, men som alligevel skal bevæge sig. Den japanske effekt-animator har hænderne fulde af tanks og robotter, og når de 'går i stykker' skal der tegnes eksplosioner og røgskyer. Der er også tit lange og komplicerede sekvenser med storbyer, som på spektakulær vis synker i grus.

En ting som baggrunde kan også høre ind under effekt-animatorens ansvar, nemlig når de via animation skal bevæge sig tredimensionelt. Fx hvis en tank kører gennem et landskab og kameraet (tilsyneladende) bevæger sig med tanken, så vi ser landskabet komme perspektivisk imod os! Vi kender teknikken fra enkelte Disney-sekvenser – fx skovbunden under griffens jagt på grisen i *The Black Cauldron* (85), urværket i *The Great Mouse Detective* (86) og balsalen i *Beauty and the Beast* (91). Men japanernes udnyttelse af animerede baggrunde er langt mere gennemført. Det hænger muligvis sammen med anime-producenternes samarbejde med videospil-markedet, hvor cyklisk gentaget bevægelse af computer-genererede baggrunde hø-

rer til de mest dynamiske virkemidler. Motorcykel-scenerne i Yoshikazu Yasuhikos flotte science fiction anime-film Venus Wars (89), om teenagere, der under en krig på planeten Venus opnår politisk bevidsthed, må nævnes i denne forbindelse. De har ofte karakter af video-spil, og den dramatiske effekt, når kørertøjer og omgivelser går op i en højere enhed, er forrygende!

Dertil kommer den japanske tegnefilms kvaliteter som film i mere traditionel forstand. Billederne er generelt meget velkomponerede, og mange anime-instruktører har en formidabel evne til at opbygge effektfulde filmiske forløb. Det gælder bl.a. action-scenerne, men er måske endnu mere imponerende i de langsomme, stemningsprægede passager (en fortælleform, amerikanerne stort set har opgivet at få til at fungere; de nyere Disney-film søger ofte tilflugt i et konstant virvar af hurtige bevægelser kombineret med en MTV-inspireret klipperytme). Et eksempel er scenen i *Vampire Hunter D* (85), hvor en ung pige står på en øde vej og afventer en omrejsende vampyrjægers ankomst, mens vinden suser omkring hende og sender bølgemønstre gennem græsset. Eller den tilsvarende scene i *Totoro* (88), hvor to småbørn står og venter ved et busstoppested, mens regnen hamrer mod deres paraply og en frø kvækker i mudderpytterne. Der sker praktisk taget intet, men billederne er udformet med stor dramatisk effekt. Der er også store filmiske kvaliteter at finde i anime-instruktørernes brug af kontraster, mest i actionscenerne, hvor man fx støder på momentvis brug af slow-motion eller pludseligt fravær af lyd.

Teknik og stilisering

En tegnefilms tekniske kvalitet afhænger som regel direkte af budgettets størrelse – 24 tegninger pr. sekund giver mere flydende bevægelser end 12 tegninger, men koster det dobbelte (iøvrigt skal det her bemærkes, at de britiske Manga-versioner alle er overspillet fra celluloid til japansk ntsc-video og dernæst videre til europæisk pal-video – frem for direkte fra celluloid til pal – og derfor ikke giver et realistisk billede af bevægelsernes oprindelige kvalitet). Vi er i vesten vant til at associere primitiv animations-teknik med enten frelst socialisme eller hjerneblæst formiddags-tv, og er derfor mistænksomme over for enhver form for spare-animation. Men mange af kvaliteterne i japansk animation eksisterer uafhængigt af, hvor mange tegninger-per-sekund, der er råd til, fx billedkomposition, montage og stilisering.

Generelt kan man sige, at jo lavere budgettet er, jo mere stiliseres der. Og da der produceres anime til alle medier er det klart, at budgettet ikke altid er lige højt. Tegnestilen, abstraheret fra indholdet, varierer fra generelt realistiske biograffilm (*Akira* og *Venus Wars*) og OAV-produktioner (*Chojin Densetsu Urotsukidoji* og *Black Magic Mario M-66*) over smukt stiliserede OAV-produktioner (*Vampire Hunter D* og *Hokuto No Ken/Fist of the North Star*) til lavtbudgetteret, grimt over-stiliseret børne-tv (*Kyatto Ninden Teyande/Samurai Pizza Cats*).

Hvad angår stilisering af figurerne, har anime-kunstnerne en særlig forkærlighed for ekstremt nuttede ansigter, og det er sjældent man ser en anime-pige uden lille mund og store øjne (Akira-tegneren Katsuhiro Otomo har fået en del kritik for systematisk at undgå denne kliche). De nuttede designs forhindrer dog ikke anime-pigerne i ofte at være særdeles handledygtige. I *Black Magic Mario M-66* (87), som er en anime-udgave af *The Terminator* (84), er fx både Arnold Schwarzenegger og Michael Biehns figurer udskiftet med kvinder. Fornyligt er der desuden opstået en populær subgenre med supernuttede puslinge-versioner af i forvejen kendte figurer; en sådan nutte-version kaldes på japansk en SD Chara, hvilket er en kombination af forkortelser og låneord, og står for *Super Deformed Character*!

Anime-kunstnerne er desuden suveræne til at designe genstande og mecha, især vrimler det med imponerende, ofte futuristiske transportmidler, fra tanks og motorcykler til robotter og rumskibe, som kan give effekt-animatorerne noget at se til. Men også kostumer, solbriller, håndvåben mm. er med til at give animefilmene deres tjekkede look.

Tematik

Filmen *Odin: Koshi Hansen Starlight* (85), som hører til i den svagere ende af Manga-udgivelserne, handler om et rumskib bemandet af vesterlandsk udseende teenagers, der til tonerne af et heavy metal-hit begår mytteri, så de kan rejse ud i rummet og lede efter rumvæsner. De unge helte er gennemført overfladiske og utroværdige, manuskriptet stjæler åbenlyst fra *Alien* (79), *Battlestar: Galactica* (79), *The Black Hole* (79), *Star Trek II: The Wrath of Khan* (82) samt *Tron* (82), og man er med en hovedrysten ved at trykke på (r)eject-knappen – da filmen pludselig indleder et stort rumslag med grønne robotfly, en hær af røde cyborgs og en laserstråle-bevæbnet kæmperobot, hvis tunge skridt får jorden til at ryste!!

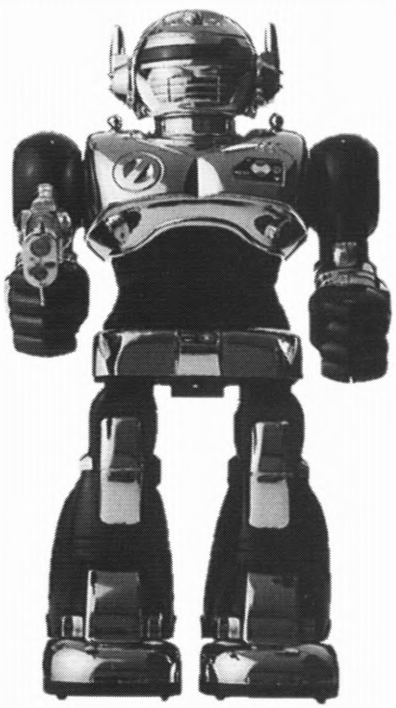
Fra pueril pappsykologi glider filmen over i et midlertidigt indslag af voldelige, visuelle udfoldelser, der næsten tager vejret fra én, og man får en spirende fornemmelse af, hvor pulsen slår hurtigst hos de japanske anime-kunstnere -og hvorfor!

Hvor amerikanerne har et forholdsvis afslappet/heroiserende forhold til deres egen kultur (med Vietnam og i sjældne stunder folkemordet på den indianske urbefolkning som markante undtagelser), er japanerne dybt splittede. Det kom bl.a. til udtryk, da Tetsuo-instruktøren Shinya Tsukamoto besøgte den seneste Copanhagen Film Festival og udtalte: 'En del af mig elsker livet i en by som Tokyo. En anden del af mig ville være lykkelig for at smadre den sønder og sammen!' (Politiken 11/9-93). Siden monster-filmen *Gojira* (53) har ødelæggelsen af Tokyo været et obligatorisk indslag i mange japanske underholdningsfilm – det har nu stået på regelmæssigt i fyrretyve år!

Fascinationen over og frygten for massedestruktion og høj-teknologi er et centralt anime-tema, der har dybe rødder i den moderne japanske kultur. Det 20. århundredes totalopløsning af det feudale Japan, og opbygningen af det moderne, skyldtes primært indflydelse fra vesten, hvilket som udtrykt i Tsukamoto-citatet problematiserer den nutidige, slipsebærende japaners forhold til 'sin' kultur. Det historiske brændepunkt ligger i 1945, hvor paddehatteskyerne skød op over Hiroshima og Nagasaki: Den vesterlandske teknologi fik med denne uindbudte vareprøve på herostratisk vis demonstreret, hvad den duede til, og japanerne opdagede hurtigt, at mestringen af teknologi og elektronik var vejen frem mod økonomisk succes – hvor forhadt og fremmedartet denne teknik end måtte være.

Er teknologien 'os' eller 'dem'? Både manga-hæfter og anime-film

vender igen og igen tilbage til dette traume, som fx kommer til udtryk i science fiction-fortællinger med benevolente og/eller farlige robotter, der enten kan være styret direkte af et menneske eller selvstændigt 'tænkende'. Japan har verdens største hær af industri-robotter og også i anime-film er antallet og variationen enorm. Særligt populære er de utallige robot-design fra den Star Wars-agtige *Gundam*-serie, der startede i 1979 med tv-serien *Kido Senshi Gundam/Mobile Suit Gundam* og har resulteret i ufattelige mængder af robot-legetøj. Den bølge af transformer-robotter, der for nogle år siden nåede de danske legetøjsbutikker, var ligeledes opstået som merchandizing i forbindelse med japanske robottegnefilm. Og forleden stirrede en anime-inspireret legetøjs-robot truende på mig fra Illums Julekatalog 1993!



Den første japanske tegnefilm blev produceret omkring 1914, men det var først i 50'erne, at der for alvor kom gang i anime-produktionen. Den vældigt populære manga-tegner og animator Osamu Tezuka, som døde i 1989, begyndte at lave anime-film med tematisk hovedvægt på apokalypser og genfødsel (= Hiroshima og industrialisering), mens andre anime-kunstnere søgte at genoplive gamle japanske eventyr og/eller historiske traditioner (= Japan før Hiroshima). I mange anime-film blev der spillet på kontrasten mellem den uspolerede natur og menneskets ødelæggelse.

Disse temaer lever i bedste velgående, fx starter Toyoo Ashidas anime-film *Hokuto No Ken/Fist of the North Star* (86), bygget over en tv-serie af samme navn, med en fortæller-prolog om naturens harmoniske balance og en montage af smukke naturlandskaber – hvorpå alting går under i et kaos af atomeksplosioner. Herefter følger en postdiluviansk messias-historie, om en tavs og ædel kriger i blafrende kappe, velsignet med en frygtelig kampteknik, der – efter en serie hidsige slag kombineret med laser-fartstreger og det mest karakteristiske kampskrig («Aiiii-di-di-di-di-dih!«) siden Johnny Weissmüller – får modstandernes kroppe til bogstaveligt talt at eksplodere i et fyrværkeri af blod og indvolde – på samme tid grotesk, æstetisk og gevaldigt underholdende (den engelske udgave er kun et minut kortere end den japanske, så det meste har utroligt nok overlevet censuren). Filmen er tegnet i en overlagt svulstig monumental-stil med hyperstiliserede muskelmænd, hvis gladiatorkampe udspilles i øde klippeegne eller frit svævende i luften over ruinerne af en storby. Heltens anstrengelser muliggør, at der igen kan vokse planter på jorden, og de feudale dyder retter således op på teknologiens forbandelser.

Ovenstående er dog på ingen måde en uddybende redegørelse for temaerne i den japanske animation, der også byder på fx japansk gotik med vampyrer og dæmoner, samt skolepigefilm for og om skolepiger, uden den store kosmologiske relevans. Af en eller anden grund kan man også støde på en næsegrus beundring for nazityskland (eller måske er det bare de flotte uniformer?), og der er forbrydere, detektiver, forklædte prinsesser, sex, spontant kønsskifte, klassiker-filmatiseringer (af alt fra Arsene Lupin til Don Quix ote) og meget andet. Vi har kun set toppen af isbjerget. Hvis de japanske tegnefilm fortsætter med at strømme ind i vesten, vil det forhåbentlig blive muligt at få et større tematisk overblik. Eller også vil det blive endnu sværere…

Storbyen

Indtil videre er der udfordring nok at finde i de enkelte værker. Den højest roste af 80'ernes anime-film, *Katsuhiro Otomos Akira* (88), skiller sig ud på mange forskellige områder, ikke mindst på lydsiden: Musikken er en helt unik kombination af korsang og japanske folke-instrumenter, og dialogen er mere synkron end normalt, idet den den ligesom på vesterlandske produktioner – men stik mod japansk sædvane -blev indspillet før animations-arbejdet begyndte (bemærk iøvrigt, at Akira er tilgængelig fra Manga Video i to udgaver: cropped med engelsk tale, samt i letterbox med originallyd og undertekster; sidsnævnte version fås i en dobbeltkassette sammen med en udmærket dokumentar om produktionen af filmen).

Akiras æstetiske niveau er svimlende og ideerne vilde, men generelt er der tale om velkendte anime-temaer, som blot får lov at arbejde sig meget langt ud. Filmen bygger på Otomos egen manga-serie fra 1982, og starter med, nærmest henkastet, at vise en paddehattesky, der udsletter Tokyo. Så blændes der op for Neo-Tokyo, år 2019, en betagende natteverden af skyskrabere, glødende i røde, orange og grønne nuancer (Otomos tegneserie sælges herhjemme i spejlvendt version med engelsk tekst og amerikansk farvelægning, men er ligesom andre manga'er oprindeligt i sort-hvid; det omtalte farvespil er udviklet specielt til filmen). Her møder vi en konstellation af interagerende skæbner, bl.a. den 15-årige dreng Tetsuo, en undermåling, der er med i en motorcykelbande. Der er adskillige køreture gennem Neo-Tokyo, hvor motorcyklerne efterlader kulørte »fartstriber« i luften, som var de filmet med et videokamera. Denne simulerede video-effekt er både meget smuk og med til at give en fornemmelse af, at vi ser en virkelig verden med virkelige bevægelser, som nogen har været ude at filme. Denne virkning forøges også af den meget realistiske tegnestil, som inddrager heftig brug af animerede baggrunde.

Med mange midler lykkes det Otomo at lokke os ind i en falsk virkelighedsfornemmelse, svarende til den, man normalt oplever med en live-action-film. Så meget desto stærkere bliver effekten, da Akira pludselig drejer over fra storby-techno til metafysik. Tetsuo har været genstand for sære videnskabelige eksperimenter, og udvikler helt ukontrollable anlæg for telekinese. I begyndelsen hallucinerer han, senere får han via sine mentale kræfter af-

løb for sin frustation over altid at være blevet mobbet: Vi ser broer, der styrter sammen, og tanks, der eksploderer. Snart mister Tetsuo dog kontrollen over sine kræfter, hans krop begynder at metamorfosere og han ender som en opsvulmet, formløs masse af kød og blod og tilfældige metalstykker, mens Neo-Tokyo går i oplysning omkring ham – endnu en traumatisk genoplivning af katastrofen i 1945. Det er mareridtsagtigt i en grad, der er svær at beskrive, og samtidig fyldt med meningsfulde detaljer fra omverdenens reaktion på Tetsuos skæbne og gerninger.

Bøhlandet

En stærk kontrast til Otomos dystopiske storby-visioner finder vi i Hayao Miyazakis børnefilm *Totoro/ My Friend Totoro* (88), der kom som en befriende gave til de mange japanske børn, der aldrig har oplevet andet end livet i asfaltjunglen. Vi følger den 9-årige pige Satsuki og lillesøsteren Mei, der i 1950'ernes Japan flytter til et hjemsøgt hus på landet sammen med deres far (moderen ligger på hospitalet). I skoven omkring deres nye hjem støder først Mei og siden også Satsuki på tre kanin-lignende dryader, godhjertede naturånder, som kun børnene kan se.

Dryaderne er et sjældent eksempel på suveræn japansk *charater-animation*, og børnenes idylliske verden er levende og indsigtsfuldt skildret, med fine iagttagelser og smittende livsglæde. Man føler sig som barn påny, og filmen som helhed ånder af blid, naturforelsket harmoni, som kan røre selv en voksen, hærdet københavner! Den uudtalte japanske pointe er dog en specifik flugt tilbage i tiden, væk fra teknikken og Tokyo.

Miyazaki, der er blevet kaldt den japanske Steven Spielberg, har lavet tegnefilm i 30 år. Han arbejder med en realistisk stil, der ubesværet udvider sig til også at indeholde fantastiske elementer. Blandt hans kendteste værker er Laputa/Castle in the Sky (1986), om en minearbejdersøns eventyr med en flyvende prinsesse, *Majo No Takkybin/Kiki's Delivery Service* (89), om en teenageheks, og *Porco Rosso* (92), en melankolsk fortælling om en italiensk pilot, der er blevet forvandlet til en gris. *Porco Rosso* blev den største japanske biograf-succes i 1992.

Kulturkløften

Den anderledes æstetik vil distancere mange tegnefilm-interesserede fra anime-filmenes verden (Jakob Stegelmann fortæller mig, at han og den hollandske animator Hans Perk udvandrede efter de første 30 minutter af *Akira*). Et andet og måske meget større problem er de moralske aspekter af kulturkløften mellem øst og vest. Forskelle dukker især op på det seksuelle område. De amerikanske tegnefilms-producenter lider af en puritansk, jødekristen seksualforskrækkelse, der bliver latterligt iøjnefaldende i tilfælde som bh'en i Disneys *The Little Mermaid* (89) og den fuldt påklædte samleje-scene i Ralph Bakshis *Cool World* (92).

Japanerne har et helt andet forhold til seksualitet. På nogle områder er de uhyggeligt konforme og restriktive. Homoseksualitet er bandlyst, og det 'offentlige ansigt' må for enhver pris holdes fri af karriereknusende, promiskuøs, 'unaturlig' adfærd. Samtidig har den japanske kulturs mangeårige interesse for sensualitet som en avanceret kunstform medført en laissez faire-holdning, hvor alt er acceptabelt, blot det foregår inden for rammerne af faste ritualer eller i den enkeltes fantasi og drømme. Den netop udgivne Manga-film Ultimate Teacher handler om »velvet pussy panties«, og japanske skolepiger kan rent faktisk tjene gode lommepenge på at sælge deres uvaskede skoleuniforms-trusser til butikker, som videresælger dem for op til 300.000 yen – omkring 19.000 kroner! (hvor meget, man kan få for en brugt pigecykelsaddel, ved jeg ikke, men der må være et nichemarked her)

Den dag i dag kan man opleve religiøse festivaler, hvor fallos-dyrkning spiller en central rolle, og seksualiteten har haft frit spil i kunst og populærkultur, fra Saikaku Iharas berømte 1682-roman En amorøs mands eventyr og frem til Yukio Abes anime-filmatisering af samme, *The Sensualist* fra 1990. Der er for mange japanere intet umoralsk i at se/læse fiktion, som beskæftiger sig med fx tvekønnethed, sado-masochisme, pigetrusser, afføring eller Lolita-sex. Jeg spurgte fornyligt en japansk kvinde, om ikke mange japanere finder det forargeligt, at japanske forretningsmænd ofte sidder fuldt synligt i offentlige transportmidler og læser pornotegneserier med voldtægt af småpiger? Hun svarede, at det havde hun egentlig aldrig tænkt på. I uforståelig, nærmest latterlig kontrast til alt dette er afbildning af kønsdele i de fleste sammenhænge forbudt af den japanske censur!

Men bortset fra den famøse udeladelse af kønsbehåring etc. er det ikke unormalt for personerne i anime-film at optræde nøgne eller på anden vis blive inddraget i handlinger, der referer til sex og erotik. Også, når filmene tydeligt henvender sig til børn. Teenage-helten i OAV-produktionen *Sazan Eyes/3 x 3 Eyes* (91) arbejder efter skoletid i en transvestitbar, og blandt de faste medvirkende i OAV-serien *Dominion – Hanzai Gundan/Dominion – Tank Police* (88), en dårligt animeret børne-komedie, finder vi to strippende kattekvinder, som man under slutteksterne ser svæve nøgne rundt; et af seriens crazy-humoristiske indslag opstår iøvrigt, da politiet med sin hær af tanks tromler frem for at standse skurkene – blot for at blive standset af et stort antal selvoppustende gummipikke! Dét var et klip, jeg ikke fik lov at vise, da jeg for nyligt stod for et indslag om anime til B&U's medie-magasin Troldspejlet!

Et andet ømt punkt er anime-filmenes ofte generøse indslag af blod og vold. Niveauet er forskelligt fra film til film, men man skal ikke blive overrasket over at se kroppe blive revet fra hinanden med stor kraft, mens blodet sprøjter æstetisk gennem luften. Der eksisterer også områder, hvor grafisk sex og vold med stor omhu kombineres, fx filmen *Yoju Toshi* (også kendt som henholdsvis *Wicked City, Supernatural Beast City* og *Monster City*), der i skrivende stund befinder sig i BBFCs klippebord med kommende Manga-distribution for øje. En af pressedamerne på Mega Records fortalte mig, at alle Manga-filmene er for børn. Men jeg tror, at mangen en forælder ville blive mærkelig i ansigtet, hvis Lille Peter fandt Manga-udgivelsen *Urotsukidoji – Legend of the Overfiend* under juletræet, satte den i familiens video-maskine og trykkede på playknappen. Sarte læsere kan stå af her!

Verdens bedste pornofilm

Sex står trods årstusinders civilisering stadig i centrum af det menneskelige driftsliv. Alligevel betragtes pornofilmen i vesten som noget talentløst svineri, og det er da også rigtigt, at genrens udøvere (som bl.a. har talt Sylvester Stallone, Laszlo

Kovacks og Francis Ford Coppola) ikke har formået at præstere ret mange kunstneriske værker, som kunne retfærdiggøre en nedrustning af fordommene. De fleste pornofilm optages i dag på video med usammenhængende manuskripter og med skuespillere, hvis talenter ikke rækker langt ud over det rent avls-orienterede. Det største problem er dog ensformigheden. Den tyske pornoproducent Hans Mosers film med hustruen Sarah L. Young, som pt. er de populæreste herhjemme, har skarpe billeder og pæne piger – men begynder man at sammenligne dem, chokeres man over formular-præget og den totale mangel på fantasi.

Genren har da også visse indbyggede, visuelle problemer. Der er begrænset mulighed for variation i kompositionen af nærbilleder, som viser den genitale aktivitet mellem to svedende torsoer, og aktørerne må ofte vride deres kroppe i de besynderligste stillinger blot for at gøre plads til kameraet. Og hvordan visualiserer man en orgasme, der burde være højdepunktet i en samleje-skildring, men normalt ikke byder på større visuelt fyrværkeri end et kortvarigt skvulp et sted i en mørk hule? Gerard Damianos lystige attraktionsmontage med klokker og festfyrværkeri var allerede i *Deep Throat* (72) på grænsen til selvparodi, og den traditionelle porno-løsning, hvor manden hiver sit lem ud af kvinden og spermer løs på hendes ryg, mave eller ansigt, er lysår fra at afspejle det seksuelle klimaks' forløsende, til tider nærmest kvasi-religiøse ekstase.

Disse problemer bliver imidlertid til dug for solen, når vi skifter spor fra live-action til animation. Her kan man nemlig selv »skabe« aktørerne, tegne enhver tænkelig billedvinkel og udtrykke indre processer med en vifte af ekspressionistiske virkemidler. Tegnefilmen kan alt det, live-action filmen ikke kan – og beviset er Hideki Takayamas syv-episoders OAV-serie *Chojin Densetsu Urotsukidoji* (87), i fankredse blot kaldet Urotsukidoji [urotskidots], hvilket tilsyneladende kan oversættes både som 'det vandrende barn' og som 'super-edderkoppe-børnene'. I vesten har serien spøgt under titler som *Demon Shock Zone (Finland), Legend of the Overfiend, Legend of the Demon Womb* (England), *The Wandering Kid og The Wonder Teens* (USA).

Serien bygger på seks manga-hæfter af Toshio Maeda og er, for at omgå censur-reglerne i Japan, produceret direkte til video. Dette har til gengæld resulteret i et begrænset budget og stiv spare-animation. Der er mange forrygende, visuelle action-sekvenser, hvor flyvende uhyrer indlader sig i titaniske tvekampe, men Takayamas vælger lige så ofte at bruge bevægelse af kameraet som kompensation for manglende bevægelse af figurerne, hvilket ikke er nogen stor, æstetisk fornøjelse. Alligevel tøver jeg ikke med at kalde Urotsukidoji for (i min erfaring) verdens bedste pornofilm!

Først og fremmest har den et komplekst, filosofisk og dramaturgisk eksperimenterende plot, som ikke blot går ud på at bringe personerne fra det ene bolle-tableau til det næste. De seksuelle elementer indgår som en naturlig del af handlingen, der også byder på mange andre temaer. Måske burde jeg slet ikke kalde serien for en pornofilm, for man kunne lige så vel kalde den for horror eller fantasy. Men de erotiske indslag, der udfylder omkring 30% af spilletiden, er uden diskussion dens væsentligste *claim to fame*. Først og fremmest er de meget eksplicitte. Vi ser, hvad der sker, med en behagelig vekslen mellem velkomponerede, nære og fjerne billedudsnit. For det andet er de, set med et vesterlandsk øje, særdeles »umoralske«, på en stærkt grænsesprængende facon. Det opdager man allerede i løbet af seriens første ti minutter:

Vi befinder os på en skole i Tokyo. Pigen Akemi, der ser ud til at være 14 år gammel, er blevet kaldt ind til skolens sygeplejerske, hvorfor ved hun ikke. Pludselig griber sygeplejersken fast i den unge pige, og kysser hende hårdt på munden. Akemi stritter imod, men forgæves. Med ét rives hendes tøj på uforklarlig vis i tusind stumper. Sygeplejersken tvinger den nøgne Akemi ned på gulvet, og kærtegner hendes bryster og klitoris, først med hånden, dernæst med sin mund. Akemi hulker, men der er også et spor af vellyst i hendes stemme – og den funklende vædske, som »sygeplejersken« finder i hendes skridt, taler sit eget sprog.

Uden for døren til lokalet står to teenage-drenge og følger med gennem nøglehullet. De er fascinerede og forbløffede over optrinnet. Men både de og tilskueren, som deler deres situation, har et par overraskelser til gode.

Pludselig fortrækker sygeplejerskens mund sig til en ækel grimasse. Store, rovdyragtige tænder kommer til syne, og mellem dem skyder en flere meter lang, slimet penis ud, fra hvis glans et stort øje begærligt stirrer ned mod sit offer. Akemi forsøger at krumme sig sammen på gulvet, men en usynlig kraft skiller hendes skælvende lår, og penisen pløjer sig uden tøven dybt ind mellem hendes ubehårede skamlæber.

Tid og rum går i stykker, og vi ser tvangs-defloreringen gentage sig selv, mens billedet begynder at rulle, som var tv'et brudt sammen i chok over det frygtelige syn. Dæmonen – for nu ved vi, at det ikke kan være et menneske – ler triumferende, og blotter sit bryst, hvorfra en hær af tentakler skyder frem. Nogle af disse griber fat i Akemis arme og ben, og løfter hende op i luften; andre kærtegner hendes klitoris, eller invaderer hendes mund og anus. Den synlige del af den store penis mellem hendes ben drejer rundt som håndtaget på et svingbor, og pigen oplever sit livs første orgasme!!

Det er skrappe sager, når man er vant til tegnefilm som et familie-medium, hvor erotik sjældent bliver mere eksplicit end Tex Averys Rødhætte eller havfruerne i Peter Pan. Men det her er heller ikke 'tegnefilm'. Det er anime!

Orgasmens æstetik og ideologi

Plottet i Uritsukidoji er alt for kompliceret til at referere her, men udgangspunktet drejer det sig om en spaltning af universet i tre beboede verdener: Menneskenes verden, dyre-menneskenes verden og dæmonernes verden. Dyremenneskene venter på en frelser, Chojin, der skal forene de tre verdener. Dæmonerne rejser af og til på visit til menneskenes verden, og forlyster sig med at voldtage de attraktive menneske-kvinder. Menneskene aner ikke, at der eksisterer noget uden for deres egen lille sfære. De har ingen magiske kræfter, men forsvares af og til mod dæmonerne af de hjælpsomme dyremennesker.

Serien er rig på s/m, voldsporno, onani (begge køn) og Lolita-sex; der er adskillige lesbiske nymfomanpiger (men ingen bøsser), og samlejescenerne mellem mennesker og dæmoner har ofte karakter af dyre-sex. Men der er også mere »naturlig« sex, blid og smuk, mellem forelskede

mennesker. Kvindetyperne varierer fra hulkende ofre over handledygtige heltinder til triumferende dominatricer. Det mandlige bliver ligeledes fremstillet i alle mulige afskygninger, fra fjollede, generte skoledrenge over bekymrede, tænksomme helte til brunstige, brølende kæmper. Der er noget for næsten enhver smag, undtagen den 'gode', som vil blive skræmt væk af alt det andet.

Takayama forstår at udnytte tegnefilmsmediets muligheder til det yderste. De meterlange tentakelpikke gør det muligt at følge med i alt, hvad der sker, uden at lår og baller blokerer udsigten. På et tidspunkt gør han simpelthen en pigekrop gennemsigtig, og et andet sted bliver et samleje mellem en pige og en dæmon med tre pikke filmet inde fra pigens vagina, så vi ser pikkene glide ind og ud, langs med de følsomme hudvægge. I tredie episode, efter en lang samlejesekvens, følger vi en sædcelle ind i kvinden hvor den befrugter et æg, hvorpå vi straks får lov at se de frygtelige, historiske konsekvenser af den igangsatte graviditet; Takayamas kamera hopper elegant og ubesværet fra mikrokosmos til makrokosmos, og sex får aldrig lov at blive udelukkende et spørgsmål om orgasme.

Takayama bruger dog talrige virkemidler til at visualisere personernes indre oplevelse af seksuel ekstase. Kønslæber glitrer af festøv, sæd gløder fluoriserende, hud skinder som himmelsk marmor, en penis bliver til en blændende flammekaster, kraften fra en ejakulation sender laseragtigt lys ud gennem kvindens øjne. Bevægelser bliver gradvis hurtigere fra klip til klip, lydsporet domineres af voldsomme bølgeskvulp, kroppe forvandler sig i takt med, at ophidselsen stiger, nogle kroppe ligefrem eksploderer af vellyst.

Jaja, det er altsammen meget flot, men hvad betyder det? Seriens producer, Yasuhito Yamaki, betragter Urotsukidoji som en voldsom men i bund og grund pacifistisk hyldest til kærligheden. Og de dæmoniske, superdestruktive kræfter, der kan gives videre via blod eller sæd, er måske et udtryk for japanernes forhold til AIDS. Takayamas udformning af personer, humor, action og romantik får mange steder hans værk til at fremstå som en ungdomsfilm, og serien giver da også glimrende mening som en pubertets-allegori, med skræmmende seksualdrift, kroppe i forvandling og en voksende forståelse af tingenes alvor og sammenhæng, inklusiv forfærdelige, desillusionerende oplevelser.

Der er også andre betydningslag: Personer dør og genfødes, kroppe forvandles, storbyer ødelægges, alting er i konstant bevægelse, samtidigt med, at alle temaer gentages. Plottet spoler mellem tredie og fjerde afsnit sig selv tilbage og starter forfra med samme præmis som før men med en ny udvikling af begivenhederne (som når man starter forfra på et videospil).

Takayama har selv udtalt: 'At the end of [episode 3], the Super God has destroyed everything. This can be seen as sad, and as the end of everything, but it can also be seen as the beginning of everything. It's a very Buddhist idea, everything is born, grows, dies, and is then reborn to repeat the cycle. In WWII we had a military regime, and we were beaten. Now we've rebuilt into an economic power, but perhaps we will loose that too. If you look hard enough, you'll see that in Urotsukidoji, history constantly repeats itself. I see this as optimistic. Western audiences may not.' (Imagi-Movies vol. 1 nr. 1)

Urotsukidoji er tilgængelig i Japan på VHS og LaserDisc, for enorme beløb (omkring 700 kroner for et enkelt bånd med en enkelt episode, har jeg hørt – øh, hvor mange af min lillesøsters trusser bliver det?). I USA distribueres serien på VHS med undertekster og original lyd af selskaberne Bassin Communications (i Florida), Central Park Media (i New York) samt fra Video Search of Miami (PO Box 16-1917; Miami FL 33116); her er priserne røget ned på omkring 200 kroner pr. episode/bånd. Både de amerikanske og japanske udgaver er i ntsc-format. I England er de første fem afsnit udgivet i feature-form af Manga Video på to billige VHS-bånd – men stærkt censureret og med dårlig, engelsk eftersynkronisering.

Det er desværre den britiske udgave, der herhjemme distribueres af Mega Records. Men den skal såmænd nok være tilstrækkelig stærk for de fleste nybegyndere. Og Mega Records skal i alle fald have tak for at bringe den japanske tegnefilm midlertidigt ud af subkulturens skygger og ind i mediernes spotlights. Måske vil anime-filmene fremover blive lidt lettere at få fat på herhjemme. Og i så fald siger jeg Manga Manga Manga tak for det!

Teknisk note: Der var ikke tid til at lede efter en original titel på Manga-nyudgivelsen *Ultimate Teacher*, men ellers skulle alle filmene være angivet ved deres originaltitel. Japanere er ligesom os glade for engelsk, og mange anime-film har engelsksprogede originaltitler (*Venus Wars*) eller titler med engelske ord (*Sazan Eyes*). Af praktiske hensyn har jeg flere steder suppleret den japanske titel med en alternativ, vesterlandsk titel, angivet ved en skråstreg.

LITTERATUR

Baricordi, de Giovanni, Pietroni, Rossi & Tunesi: Cartoonia Anime, Guida al Cinema di Animazione Giapponese. Granata Press, Italien 1991.

Nicholas Bornoff:
Pink Samurai. The Pursuit and Politics of Sex in Japan. Grafton, England 1992.

Thierry Groensteen:
Il Mondo dei Manga [italiensk udgave af fransk bibliografi]. Granata Press, Italien 1991.

Helen McCarthy m.fl.:
Manga [udstillingskatalog].
Lowe Culture, England 1991.
Helen McCarthy:
Manga Manga Manga [festivalkatalog].
Island World Communications, England 1992.
(findes på Filmmuseets bibliotek)

Helen McCarthy:
Anime! A Beginner's Guide to Japanese Animation.
Titan Books, England 1993.

Frederick L. Schodt:
Manga! Manga! The World of Japanese Comics.
Kodansha International, Japan/USA 1983.

TIDSSKRIFTER:
Animag (USA)
Animeland (Frankrig)
Animerica (USA)
Anime UK Magazine (England)
Kappa Magazine (Italien)
Manga Mania (England)
Mangazine (England)
Mangazine (Italien)
Mecha Press (Canada)
Protoculture Addicts (Canada)
Super Play (England)
Tsunami (Frankrig)
Asian Trash Cinema nr. 2, 1992.
Imagi-Movies vol. 1 nr. 1, 1993.
Inferno nr. 1 + 2, 1992.
Levende Billeder nr. 9, 1993.
Village Voice, november 1992.
What Video, november 1993.

THE MANGA CLUB DENMARK
Mega Scandinavia APS
Linnésgade 14A
1361 København K

Behovet for transformationer

Shinya Tsukamoto var i København i anledning af forpremieren på 'Tetsuo II: Body Hammer', under Copenhagen Film Festival 1993. Videokunstneren Steen Schapiro har set filmen og talt med instruktøren.

af Steen Schapiro

En af Jean Cocteaus udødelige bemærkninger er, at man som poet er nødt til at være 'absolut moderne'. Det er sjældent, man ser filmkunst der lever op til dette, men de japanske *Tetsuo* (1989) og *Tetsuo II: Body Hammer* er sådanne oplevelser. De er ultramoderne i både form og indhold, rystende smukke og provokerende.

Tetsuo dukkede i Danmark op gennem videomarkedet som en undergrunds/eksperimentalfilm, og blev hurtigt noget så sjældent som en ægte kult-film, dyrket udenom reklamemænd og institutioner. Den er lavet på et minimalt budget af en lille gruppe uprofessionelle, med geniet Shinya Tsukamoto som både instruktør, skuespiller, effektdesigner og meget mere. Idag er den udkommet som salgsvideo i England, bemærkelsesværdigt ucensureret. Det var en forunderlig, voldsom film, filmet på sort/hvid 16 mm i et forrygende tempo, der vistnok handlede om mennesker, der langsomt blev til metal, efter et skamfuldt biluheld... hovedpersonen følges, som han pinefuldt og nådesløst omdannes til et nyt slags væsen... stærkest står scenen, hvor han dyrker sex med sin kæreste, som rider på ham, mens hans pik omdannes til et gigantisk elektrisk bor... til slut kører to metalvæsener udi verden, som en stolt parade, parat til at gøre verden så maskinel som de selv...

Og nu er *Tetsuo II: Body Hammer* så kommet i dansk biograf-import, med et tidobbelt budget, skudt på 35 mm, i farver og med meget højere produktionsværdier. Om det er en bedre film er nok svært at bedømme, men større, bredere og lige så vigtig er den helt sikkert!

Det menneskelige våben

Mens temaet, stilen og udviklingen er den samme, er udgangspunktet noget mere tilgængeligt. Taniguchi Tomoo er tilsyneladende en almindelig familiefar i Tokyo, men han plages af sære drømme. Og uden grund eller varsel, bliver hans dreng forsøgt kidnappet, han selv beskudt med et besynderligt stof, og han modtager terroriserende, provokerende telefon-opkald... en mystisk gruppe muskelmænd er igang med et videnskabeligt forsøg, der hænger sammen med hans glemte fortid... som en hæsblæsende, besynderlig jagt går ind, og han selv drives stadigt længere ud i forsvaret af sin familie, begynder hans krop at mutere, transformere sig til et levende våben... alt dette i filmens første kvarter, herefter bliver tingene blot mærkeligere!

Filmen koncentrerer sig på ingen måde om en klart fortalt historie; ingen tid »spildes« på konventionel narrativ logik; historien kommer mere frem gennem stil og stemning. Der er hurtige sceneskift inde i en scene; locations og situationer ryger rundt mellem hinanden for at understrege det følelsesmæssige istedet for det fornuftige. Der bruges genreskift i den visuelle stil, som en slags post-post-moderne collage, styret med en mesterlig maskulin intuition. Dette er filmkunst.

Ødelæggelse er smukt

For formen er ligeså moderne: der bruges meget håndholdt kamera, bølgende, ekspressivt og alt for tæt på, også i de etablerende scener; farverne er der tydeligt manipuleret med; klipningen er hidsig, uforudsigelig og intuitiv; lydsiden er overrumplende og aggressiv; musikken er høj techno-rock; og der er masser af billed-manipulationer med strobes, wipes, dissolves, animation, pixillation... musik- og eksperimentalvideoens fornyende billedsprog tages adskillige, personlige skridt videre!

Der bruges tit hidsige, hurtige indklip af levende ledninger, skæve storbyer og indre organer; filmen har sit helt eget symbol-brug. Temaet er helt klart menneske i forhold til maskine, og det kommer frem både subtil og eksplicit. Til det subtile hører en frenetisk jagt mellem en cyklist og en bil, en beskudt/såret minicomputer og de evige, fangne guldfisk, men mere tydeligt fokuseres der på det transformerende, gennemhullede kød – og på skrot, skyskrabere, video-monitorer, smeltet lava, blændende lamper, forkromede maskiner og skrigende stålwirer. Filmen kan betegnes som metalfetischistisk.

Disse symboler og billedmanipulationer bruges både til at skabe stemning og fortælle historie. Splatter-elementerne bliver her anvendt på bedste måde: både som en integreret del af etikken, og som moderne surrealisme. Vi befinder os i nye, udefinerede subgenrer som 'Body Horror', 'New Industrialism' og ikke mindst: CYBERPUNK.

Rust og dø

Cyberpunk er svært at definere, men man kender det som regel, når man ser det. Ifølge titlen har det vel at gøre med kybernetik der 'punkes', altså fusioner mellem mennesker og maskiner, sind og teknologi. Og *Tetsuo II: Body Hammer* er tydeligt en frontløber for en ny generation; en generation der er vokset op med forfattere som Gibson, Ballard og Burroughs; med nøglefilm som *Videodrome, Robocop* og *Akira*; med instruktører som Cronenberg. Scott og Argento. *Body Hammer*s plot har elementer taget direkte fra *Videodrome, Scanners* og *The Fly*, såvel som relation til *Peeping Tom* og *Alien*. Derudover har instruktøren japanske forfædre som Kurosawa (med nostalgien), Oshima (med sex/vold-problematikken), og *Godzilla*-filmene eller de supervoldelige *Manga*-tegnefilm.

Instruktørens avant-garde-teatererfaring taget i betragtning, må man også medregne 80'ernes performance-tradition, med gruppen 'Survival research laboratories' som frontbillede. Sidst, men ikke mindst, er den moderne superhelte-tegneseries udvikling tydelig: Hovedpersonen tvinges ud i et møde med katastrofale indre kræfter, som er destruktive og dystopiske.

Tetsuo-filmene er altså absolut moderne og højaktuelle, ligesom det univers de beskriver, fyldt med tidsbilleder som det stressede gadeliv i Tokyo; undergrundstog, stormagasiner og skyskrabere; indsprøjtninger af syntetiske stimulanser; eller bodybuilding – i udtrykkets bogstaveligste forstand!

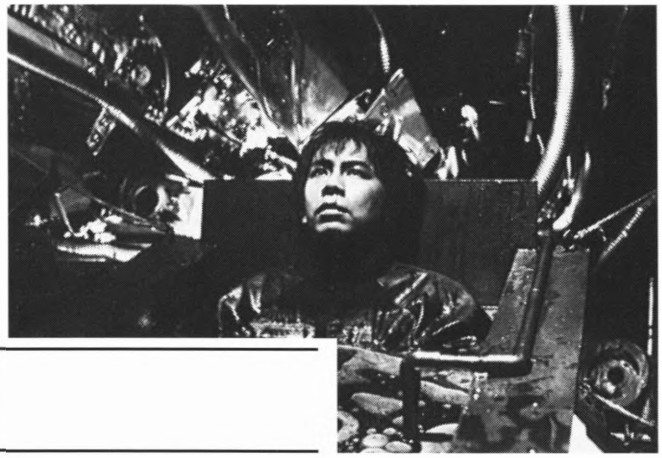
Viljen at dræbe

Etikken i al denne moderne tragedie er dog ikke uden optimisme. De muskuløse, veltrænede mænd, som med forskerens hjælp skaber en ny livsform, leder nærmest tanken hen på drømmen om Homo Superior. Det synes nødvendigt, ja, uundgåeligt, at vi må transformere/udvikle os, for at kunne overleve i denne fagre nye højteknologi. Som i andre gode splatterfilm (især Cronenberg's) må kroppen ændre sig i takt med sindet/kulturen, med den evige trussel fra den løbske videnskab. *Body Hammer* synes at argumentere, at vi må tilbage til det primitive, naturlige, instinktive – og så et kæmpeskridt fremad!

Japansk tradition tro, er det dog kun mænd, der søger denne transformation, og filmen er da også gennemsyret af en samurai-agtig macho-stemning. På trods af alle disse voldsomme og intense særheder, er fil-

men alligevel rimelig lettilgængelig, underholdende og smuk. Den er en unik oplevelse, der, sine strukturelle ujævnheder til trods, ikke kan anbefales nok – både som filmkunst og som noget meget, meget moderne.

Det danske publikum må for en gangs skyld prøve at begrave sit hellige jantelovs-agtige realisme-krav. Her er poesi.



Interview med Shinya Tsukamoto

Hvordan vil du selv beskrive *Tetsuo*-filmene og deres genre?
Tsu: Filmene handler kort sagt om en mand, der forvandles til metal. 1'eren er en temmelig erotisk film, en slags horror-kult-film, mens 2'eren mere handler om den verden, hovedpersonen befinder sig i, og er en science fiktion/action-film.

Præcist hvad betyder navnet *Tetsuo*?
Tsu: Det er et helt almindeligt drengenavn i japan, men hvis man deler ordet op i Tetsu-tegnet, som betyder jern, og begyndelsen på ordet Otoko, som betyder dreng, får man et metal-menneske.

Hvilke filmiske forfædre har du?
Tsu: Mine fædre kan være David Cronenberg og David Lynch, og Radley Scott med *Alien* og *Blade Runner*. Men min bedstefar er Kurosawa. Cronenbergs Videodrome er især et forbillede. Designeren Ginger har også betydet meget.

Hvad andet arbejde har du lavet, udover dine film?
Tsu: Jeg har tidligere lavet reklamefilm, og tjent mange penge på at lægge stemmer til film. Jeg har også lavet en del undergrundsteater.

Hvordan er dine film typiskt japanske, til forskel fra f.eks. Hollywood-film?
Tsu: Jeg har taget lidt fra både den eropæiske og amerikanske underholdninsfilm, men essentielt ender Hollywood-film jo altid lykkeligt. Mine film udtrykker livets og menneskets negative sider, og jeg håber, at publikum får noget positivt ud af konfrontationen med det negative.

Jeg selv er en positiv indstillet person, men det er ikke særligt intressant, når en positiv person blot laver positive film. Jeg vover at lave negative film.

Hvordan afspejler dine film Japan idag?
Tsu: Mine film afspejler ikke Japan som helhed, men er meget henvendt til min egen unge generation. Almindelige stressede lønarbejdere tror jeg ikke forstår mine film, især ikke den ældre generation.

Nutildags kører alting så hurtigt, og folk bliver mere og mere stressede så filmene har sådan en hurtig fart, fordi de afspejler vor tids stressede følsomhed.

Hvad synes du selv om den nye teknologi, og hvordan må vi tilpasse os den?
Tsu: Teknologien er både god og bekvemmelig, men jeg længes lidt efter den gamle tid før maskinerne. Menneskets eksistensfølelse bliver stadig mindre, som maskinerne overtager kontrollen. Det ideelle ville være, hvis der også var plads til træer og natur og gamle huse, så derfor håber jeg, at menneskekroppen og maskinerne kan integreres.

Tetsuo-figuren kan både lide og ikke lide den nye teknologi, men han bliver tvunget til at blive eet med den. Det er nødvendigt at kroppen forandrer sig! Byen vokser og vokser, og menneskets krop bliver svagere og svagere, til sidst er der kun hjernen tilbage. Når storbyen har vokset sig til en jungle, må menneskets krop samtidigt blive stærkere, hård! Kroppen må blive lige så stor og strunk, som de høje mægtige bygninger!

I din nyeste film siges der, at ødelæggelse er smukt. Synes du også det?
Tsu: Man bør ikke ødelægge det smukke...men hvis man forestiller sig synet af en by som Tokyo, der er fyldt med høje glasbygninger, blive ødelagt og splintres, ville det alligevel være smukt.

Har *Tetsuo*-filmene lykkelige slutninger? Er de nye livsformer og forandringer, undergangen og nyskabelserne er altid positiv. Det er naturligt at noget nedbrydes og nyt opstår.

Hvad er dit forhold til at vise så megen vold i dine film?
Tsu: Folk kan ikke lide vold, og rigtig vold er forfærdelig, men vi nyder at betragte og forestille os voldsomheder.

Filmene er vores fantasiverden, og samtid vores drømme, fra et hemmeligt sted. Hvis vi ikke fik lov til at forestille os disse følelser, og dermed få dem ud, tror jeg mange mennesker ville blive voldelige til daglig!

Hvad er dine fremtidige projekter?
Tsu: Hollywood er ude medforhandlinger om at lave en amerikansk version af *Tetsuo*. Selv kunne jeg godt tænke mig at lave en dokumentarfilm om boksning.

Tetsuo II: The Body Hammer, Japan 1991
I: Shinya Tsukamoto. P: Fuminori Shishido, Fumio Kurokawa, Hiroshi Koizumi. Screenplay: Shinya Tsukamoto. Cinematography: Shinya Tsukamoto, Fumikazu Oda, Katsunori Yokoyama. Musik: Chu Ishikawa. Medv.: Taniguchi: Tomoroh Taguchi. Kana: Nobu Kanaoka. Yatsu (The Guy): Shinya Tsukamoto. Minori: Keinosuke Tomioka. Taniguchi's father: Sujin Kim. Taniguchi's mother: Min Tanaka. Big Skinhead: Hideaki Tezuka. Young Skinkead: Tomoo Asada. Mad Scientist: Toraemon Utazawa.

Zagrebeksperimenter

Carl Nørrested fortæller her om den række af eksperimentalfilm fra Zagreb, der i sensommeren blev vist i København – en spændende forsmag på 'Kulturby 96' projektet.

Af Carl Nørrested

Zagreb var en central kulturby i det Østrig/ungarske kejserrige. Det var en status den forsøgte at bevare som part af det føderative Jugoslavien. Her fremstod Kroatien som en forholdsvis rig republik (med permanent splid mellem kroater og servere) i modsætning til den ekstremt fattige status som Montenegro og Makedonien indtog. Zagreb forsøgte at fortsætte sin internationale orientering og holdt sig fri af det fascistoide image, som statsdannelsen Kroatien repræsenterede i Jugoslaviens igangværende atomisering.

Det søgtes kulturelt demonstreret ved en af de første manifestationer af Trevor Davis' oplæg til Kulturby '96 – simpelthen ved etablering af en bredt anlagt kunstudstilling Modern Zagreb, hvor Zagreb markerede rollen som 'åben by' i vestlig dialog. Det skete i sensommeren 1993 udgående fra den gamle DSB-færge Kronborg, der i den anledning var ankret op ved Toldboden. Et gigantisk kroatisk fond- og firmasponsoreret katalog fulgte udstillingen, der opregnede historiske linjer i Zagrebkulturens mange lag (bl.a. film) uden at bortforklare Kroatien som Tysklands allierede i kampen mod serberne under II Verdenskrig og ved aldrig at benævne serberne som en nuværende fjende.

Københavnernes brede skepsis over Zagrebs placering i Kroatien var mærkbar – eller rettere – interessen for vore østnaboer er mindsket ganske betydeligt ved kommunismens smuldring.

Det danske Filmværksted viste i samarbejde med Den Kroatiske Filmliga, Centret for multimedieresearch ved Zagrebs Universitet og Det Danske Filminstitut flere filmpakker, som blev introduceret af inviterede kunstnere.

Allermest interessant var en retrospektiv oversigt over eksperimen-

talfilm og videokunst – introduceret af Ivan Paić.

Zagrebs eksperimentalfilm er skabt i et rigt amatørfilmmiljø i opposition til den rådende nationale filmtradition, hvilket er en hel unik situation indenfor østblokken. Selvom Zagreb i det føderative Jugoslavien var skubbet i baggrunden til fordel for Beograd som filmcentrum, især fordi Zagrebs filmindustri havde sin basis i kollaboratørstaten Kroatien, fortsattes en byintelligensiaflegma, som udgjorde en vis auteur-tradition igennem 60erne. Den havde afløst ånden fra de traditionelle Østrig/ungarske film, bl.a. med rødder helt tilbage i det danske erotiske melodrama. Beograd var orienteret til fordel for de 'korrekte film' (når det stod værst til – den socialistiske realisme) og mere internationalt orienterede partisanfilm.

Zagrebs rolle som internationalt filmcentrum havde sin basis i animationsskolen, som blomstrede op da Dušan Vukotic fik en Oscar for *Surogat* (1962) og dermed på europæisk plan tog UPAs kamp mod Disney-stilen op. Zagreb-tegnefilm flintrer stadig rundt til festivaler og dukker ofte op på satellitterne. Stilen har imidlertid udviklet sig hen mod et avanceret, dekadent parfumeret tegneseriepræg.

Eksperimentalfilmtraditionen har man imidlertid (næsten) aldrig set noget til heroppe. Det skulle der en krig til.

Zagreb havde i 1961 manifesteret sig som centret for østblokkens modernisme med udstillingen Nye tendenser (slået an som *Nouvelle tendence* ved introduktionen på Louvre i 1964) og Zagreb Musikbienalen for Ny musik også i 1961. Filmamatørerne fra Kinoklub Zagreb, der arbejdede med 8 og 16 mm, blev organiseret af lægen Mihovil Pansini henimod slutningen af 1950erne. De bestod af en bred social sammensat gruppe der bl.a. omfattede kritikere og traditionelle billedkunstnere. I opposition mod den rådende socialistiske realisme opererede man inspireret af det modernistiske teater med begrebet antifilm. Det indgik i alle tilfælde som begreb i forteksterne til Vladimir Peteks *Sretanje* (*The Encounter*) fra 1963. Det er en tintet film, der har ekstremt længe holdte indstillinger uden fortællepræg, irritationslyd (trommer/hjertepuls) og en markant rykken kameraet tilbage fra menneskegruppers bevægelsesretning. De spredte byindtryk er ikke samlet via continuity, men man kan ikke sige den er voldsomt provokerende, nærmest desorienterende. For den besidder ikke en enerverende længde (8 min.) og irritationslydene er de mest åbenhøre der kan gribes til – selvom de ingenlunde var almindelige i 1963. Petek har sin baggrund i gade- og multimedieaktioner bl.a. sammen med seriens venlige vært, en tradition man ikke just forbinder med en socialistisk baggrund.

Pansini organiserede i 1963 i Zagreb den første GEFF-Festival, dvs. Genre Film Festival for modernistiske film. Den blev fortsat i 1965, 67 og 70 og orienterede tillige jugoslaverne om hvad der parallelt foregik i den amerikanske undergrund via P.A. Sitney, der sammen med Filmmakers' Coop og Warhols Workshop, inddrog flere jugoslaviske film i sit American Federation of Art-program The Other Side: European Avant Garde Cinema 1960-80. Pansini havde selv lavet en avantgarde modelfilm *Siesta* i 1958. Telebilleder af mennesker i afventende, dorsk iagttagende inaktivitet, siddende på bænke, stirrende efter et eller andet fra vinduerne og det hele hobet sammen som en stemning fra trist bybebyggelse, men alligevel i en egen gammeldags hvilende ro. Titlen *Siesta* ses skrevet som grafitti på en forfalden husgavl med en voyeuristisk vindueskone. Filmen har hidtil været stum, men fik stemningsmusik på til sin Danmarkspremiere. Ensomhed i mangfoldigheden i ufyldbyrdet modernistisk form.

Stemningsfuld minimalisme

Statens midler var ikke beregnet til den slags tiltag, men blev i løbet af 60erne helt rettet mod filmindustrien og TV, som til gengæld under indtryk af udlandets værdsættelse af animationsfilmene blev langt mere åbne for eksperimenter. Det betød at filmklubbernes medlemmer mere orienterede sig mod filmskoler, TV og Multimediecentret i Zagreb som blev oprettet i 1976 under ledelse af Ivan Ladislav Galeta. Dette center overtog distributionen af eksperimentalfilm og videokunst, som sendtes til de øvrige jugoslaviske mediecentre i Split og Beograd og det var fra centret i Zagreb vi modtog disse pakker.

GEFF-festivalerne har været den centrale motivation for at producere filmeksperimenter og de interessanteste film er opstået deraf. Det er ikke underligt at strukturalistiske tendenser i høj grad nærmer sig minimalismen fremfor en stemningsmodvirkende hidsig skandering. *Monolog o Splitu* (A Monologue on Split, 1962) har sat stemningerne ind i kontrastfulde montager, underlagt Ravels Bolero, med kamera vadende i gaderne, for efterhånden at blive sluset ind i labyrintiske interiører uden menneskelig nærvær, blot dettes arkitektoniske rammer, tematisk kontrasteret af inskriptioner fra ligsten på kirkegården. Vi befinder os i koncentreret udgave nær det felt, der karakteriserede symbolske lag i østeuropæisk randstatsspillefilm (især Polen). Kontrastmontagerne fra filmens eneste strukturelle element, netop ikke de præcise metriske forløb, som er så karakteristiske for især den engelske strukturelle film. En nærmest vildledende strukturalisme opdeler en lang sporvognskørsel i Tomislav Gotovacs *Pravac* (*Direction,* 1967) afbrudt af vilkårligt nummererede kapitelopdelinger og lange tekstforløb, der antydningsvis underlægges med Glenn Millers Moonlight Serenade, for pludselig at vige til fordel for en fuldt gennemført Duke Ellington-udgave af Sct. Louis Blues. *Florescencije* af Ante Verzotti (*Florescences,* Split 1967) består af lutter hoppende småslørede bybilleder, der ligger og svæver mellem konkretion og abstraktion underlagt en popmelodi – et ganske raffineret irritament. Den rene minimalisme med samme svæven mellem konkretion og abstraktion findes i Ivan Faktors stumme *Autoportret* (1980), der er en tæt impressionistisk, sløret afsøgen i ultranærbilleder af egen krop, hvor kun en antydning af en håndflade og øjenregion røber det konkrete fixpunkt under kropsvandringen, men ingenlunde røber det egentlige koncept for den immervæk 10 minutter lange afsøgning.

Således afveg de strukturalistiske tendenser en del fra de stramme ofte skemabårne europæiske og amerikanske konventioner, ofte til fordel for stemningsfuld minimalisme.

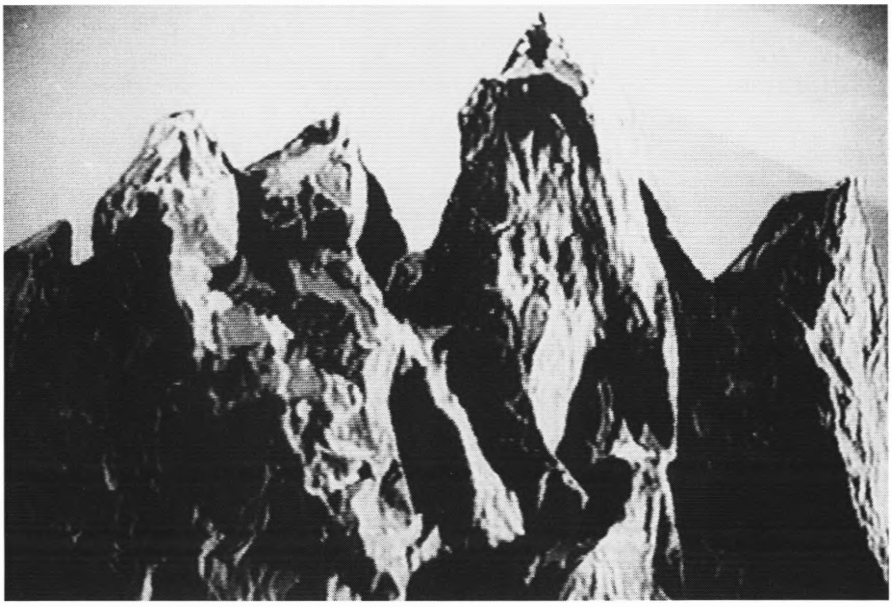
Serien indeholdt ligeledes diskrete eksempler på materialfilm. Pansini havde i *Scuza signorina* (1963) optaget en hel del nære kvindeportrætter i sort/hvid for derpå at tinte enkelte af dem – lyden forsvinder pludseligt og abrupt fra strimlen. Mere raffineret udnyttede Tomislav Gotovac i *29* (1967) de vegetative

grøntmelerede pudsflader i et beboelseshus til at viderebearbejde disse med s-8 filmemulsionen, der må have opholdt sig i en lang periode i køleskabets frostboks. Det betingede sære genkommende mønstre. Den impressionistiske side blev forøget med optagelser gennem råglas, dobbeltkopieringer, ridser og støv, der på en fascinerende måde bevægede sig kontrolleret op og ned i billedruden. Det konkrete forfald i husmuren forstærkedes af s-8 emulsionens vegetation. Et ganske originalt bidrag til den materielle films genesis.

Fra 80erne ligger vægten på videoeksperimenter og de er ikke ophørt under krigen – tværtimod. Nogle videokunstnere stammer fra de gamle kinoklub-organisationer, men en del nye – især konceptorienterede kunstnere – er kommet til. Milan Bukovac kan ligefrem siges at have overført en helt gennemført programmeret strukturalisme (som aldrig sås i den jugoslaviske eksperimentalfilm) med den spændende 'triptykonvideo' *Energy of Tape* (1992) der fortsat udforsker en togkupe i en ret linje.

Tematisk siges der stedse et eller andet, mens de yderste to felter ligger i 'snevejr'. Så forsvinder rammefelterne og kupeen køres igennem med forskudte billedrammer, langsomt overtager en elektronisk tiltagende forstyrrelse, som ender i et kaotisk blurr, der så atter går langsomt over i geometrisk abstrakt konstruktivisme. Et andet interessant tape bar mindelser om den hollandske videokunstner Nan Hoover, der får miniteksturer (skabt af fremmedelementer – stof, vat osv.) til at tage sig ud som mentale landskaber. *Perpetuum mobile* (92) af Igor Kuduz var helt konkret en afsøgning af et illuderende minilandskab af papmaché, bygget til udforskning med videokameraet, startende i bjergene, bevæger sig svævende over by og vejnet og møder så en sønderskudt bydel – alt foretaget i en behændig fortælleafvikling, der tydelig er inspireret af musikvideoclips.

Agter på færgen Kronborg var opstillet en gigantisk videoinstallation, Dalibor Martins *Supper at Last*. På en hvid bordflade projiceredes et tredobbelt forlænget videopanoramabillede af nadverdug og 13 kuverter. En gang imellem rakte projicerede arme ind over bordet efter glassene og tre gange i videosløjfens cyklus fór en ulæselig kabbalatekst over dugen. Kun de tre brændende trearmede lysestager var ægte og rummet domineredes lydligt af en permanent bordpalaver. Fra walkmen anbragt ved de reale stole kunne man lytte til vise ord fra fortidens store mænd som Joyce, Freud, Elvis, Duchamp m.fl.



Side 41: Fra Mihovil Pansinis film 'Siesta' (58). Herover: Mellem det abstrakte og konkrete – et øje dukker op i Ivan Faktors 'Autoportret' (80). Herunder: Kunstigt minilandskab i Igor Kuduz' video 'Perpetuum Mobile' (92). Alle fotos af Milan Bukovac.

Viste film:

Siesta (1958). 16 mm s/h af Mihovil Pansini. 6 min.
Monolog o Splitu (1962). 16 mm s/h af Ivan Martinac. 9 min.
Sretanje (1963). 16 mm s/h + fa af Vladimir Patek. 8 min.
Scuza signorina (1963). s/h + fa af Mihovol Pansini. 7 min.
Autoportret (1980). 16 mm s/h, stum af Ivan Faktor. 10 min.
I'm Mad (1967). S-8 fa af Ivan Martinac. 6 min.
29 (1967). S-8 fa stum af Tomislav Gotovac. 20 min.
Florescencije (1967). S-8 fa af Ante Verzotti.
Pravac (1964). 16 mm s/h af Tomislav Gotovac.

Ved Christian Metz' død

Af Palle Schantz Lauridsen

Filmteoretikeren Christian Metz begik selvmord natten mellem 6. og 7. september 1993. Dermed satte han punktum for et enestående, internationalt betydningsfuldt pionérarbejde, der startede i begyndelsen af 1960'erne med grundlæggelsen af filmsemiologien og nåede sit højdepunkt i kølvandet på 1975-artiklen Le signifiant imaginaire, der tog fat på forholdet mellem film og psykoanalyse. I 1991 udsendte Mertz en bog om filmens udsigelse, men det var der ikke mange, der lagde mærke til, for filmteotiens vinde blæste ikke længere fra Metz' Paris. De kom fra David Bordwells og Noël Carrolls Wisconsin.

Metz blev født i Béziers 12. december 1931. Efter at have studeret tysk, fransk, græsk og latin på Ecole Normale Supérieure i Paris arbejdede han i en årrække som gymnasielærer, indtil han som 30-årig kom på forskningsmæssigt at forene sine hovedinteresser – sprogvidenskaben og filmen. Det førte ham i 1966 – bl.a. støttet af Roland Barthes – til den berømte eliteskole Ecole des Hautes en Sciences Sociales, hvor han virkede, indtil han bl.a. på grund af stærkt tiltagende blindhed trak sig tilbage for et par år siden.

Bøgerne

Omverdenen blev første gang opmærksom på Metz, da han i 1964 – med en til pedanteri grænsende grundighed, der siden kom til at kendetegne hele hans værk – som den første gennemlyste metaforen om filmens *sprog*. Tog man sprogvidenskabens definitioner af, hvad sprog er alvorligt, kom filmsprogsbetragtningen til kort, og Metz' konklusion var derfor, at filmen ikke havde et sprog*system* på samme måde, som de naturlige sprog har det. Da filmen på den anden side faktisk betyder noget, måtte man – mente Metz – prøve at beskrive den med en videnskab, der var i støbeskeen i de tidlige 60'eres, intellektuelle, franske miljø: semiologien. Og det gjorde Metz i tre bøger, der kom i perioden fra 1966 til 1972: *Essais sur la signification au cinéma I-II og Langage et cinéma.* Derved var Metz med til at gøre filmteori til videnskab.

Nok var Metz blevet en filmteoristjerne med sine første tre bøger. Men med bogen *Le signifiant imaginaire,* som han samlede til udgivelsen i 1977, tog han med inddragelsen af psykoanalyse det skridt, der i mindst ti år skulle gøre ham til den uden sammenligning mest citerede filmteoretiker. Det var især hans diskussion af, hvorledes generelle psykoanalytiske begreber som identifikation og voyeurisme forhold til selve det at se film, der vandt genklang. Metz' banebrydende arbejde kom på et tidspunkt, hvor universiteterne, bl.a. i USA, for alvor var ved at give studiet af film en selvstændig plads på skemaet, og hvor psykoanalysen stod i særdeles høj kurs. Så i en årrække kunne man ikke læse teoretisk anlagte filmanalyser o.lign. uden til stadighed at støde på ord som øjenlyst, skuelyst og synsdrift. Og det var i høj grad Metz' fortjeneste – også selvom nogle af hans epigoner var mere Metz'ske end han selv.

Metz skrev i årene omkring 1980 en stor afhandling om *Freud og vitserne.* Den lå færdig til udgivelse i 1985, men til hans store skuffelse blev den aldrig trykt.

Undervisningen

Metz' store indflydelse på den moderne, internationale filmteoris udvikling stammede ikke kun fra hans skrifter. Han var en hyppigt inviteret forelæser, filmforskere nærmest valfartede til hans undervisning, hans seminar, i Paris. Jeg gjorde selv turen med i vinteren 85-86 og igen i foråret 87 og mødte en intens velforberedt, venligt imødekommende, diskuterelysten, velotienteret og tilbageholdende »mester«, der bestemt ikke led af primadonna-nykker sådan som andre af 60'er-generationens franske, intellektuelle charlatataner. Metz' pædagogiske metode var samtalen, sådan som den udspandt sig på baggrund af hans forelæsningsmanuskrifter. Der var på grund af hans tilbundsgående grundighed ofte langt mellem guldkornene, men når de kom, kunne man være forvisset om, at der var tænkt grundigt over dem. Det var aldrig – heller ikke i hans skrifter – den konkrete film*analyse,* der optog Metz. Ikke fordi han havde noget imod filmanalyse; han mente blot, at hans styrke og passion lå i arbejdet med det, han kaldte den frontale teori.

Manden

Til billedet af Metz som person hører en lille episode, jeg oplevede, da han i 1988 var gæst ved Institut for Filmvidenskab. Ved en rigtig dansk frokost ville Metz, der privat godt kunne virke en smule nervøs, belevent træde til side for værtens kone. Han havde dog ikke taget lokaliteterne godt nok i øjesyn, så *plask!* dyppede han tæerne i hundens vandskål. Dette lille, nervøse uheld bragte ham dog ikke mere fra koncepterne, end at han, der bestemt ikke var nogen kostfornægter, få øjeblikke senere stod på sit og i modstrid med enhver form for høflighed og kulturel nysgerrighed blank nægtede at spise sværen på det stykke med flæskesteg, der naturligvis var en del af frokosten: *Qui mange le porc, laisse la couenne,* som han sagde (Den der spiser svin, skal lade sværen være).

Metz var en passioneret forsker, der aldrig fór frem med bål og brand. For ham vejede personligt venskab tungere end eventuelle teoretiske uoverensstemmelser. Han tog sine teoretiske 'modstandere' alvorligt, og satte sig grundigt ind i deres og andres synspunkter, før han dannede sig sin egen mening. Selvom filmteorien inden for de seneste år på det nærmeste har fortrængt Metz' indsats, bør hans værk altid stå som et epokegørende, nyskabende pioner-arbejde.

I lyst og død

Da franske kritikere og senere instruktører i 50erne begyndte at reevaluere det der dengang i almindelighed blev opfattet som amerikanske genre-instruktører som Alfred Hitchcock, John Ford, Howard Hawks m.fl. var det et slag i ansigtet på den såkaldte gode smag, der som PH sagde, ofte er dårlig. I dét perspektiv kan man også læse Rikke Schubarts fortræffelige og velskrevne introduktion til horror- og splatterfilmen. For selv om konsensus i dag er bredere og få ville vove at afskrive genren som sådan, har den for en bredere offentlighed en aura af billig spekulation, af at være en marginal genre der dyrkes af en snævrere publikumsgruppe, mens det pæne mainstream-publikum holder sig langt væk.

Der er den samme befriende uimponerethed og entusiasme i Rikke Schubarts fremstilling som hos de franske ny-bølge-kritikere. Der gåes grundigt til værks i bestemmelse af genren, dens historie og udvikling, typologi og temakredse. I et friskt sprog leveres der fint overblik med sans for de store linjer, men også med indimellem tvivlsomme vurderinger af filmene som film og med et overraskende konventionelt eksempelmateriale i film, der i dag i bred almindelighed respekteres som klassikere, som f.eks. James Whales *Frankenstein* (31) og Rouben Mamoulians *Dr. Jekyll og Mr. Hyde* (32), foruden film af Hitchcock, Polanski, Ridley Scott, Werner Herzog, Michael Powell, Stanley Kubrick m.fl. Men det siger måske noget om hvor meget junk der findes i genren, hvor f.eks. Hershell Gordon Lewis og hans *Blood Feast* samt *Friday the 13th*- og *Nightmare on Elm Street*-serierne ikke bliver bedre af at komme med i denne bogs perspektiv.

Bogens vægtigste afsnit er de indledende, hvor genrens historie i kortform oprulles og lystoplevelsen frugtbart karakteriseres i en skelnen mellem den rituelle og ikke-rituelle brug af fiktionen. Horror-filmen og -litteraturen hører oplagt til de rituelle fornøjelser med en forventningsramme og et sæt spilleregler, som teksten/filmen så forholder sig til og varierer. Ikke overraskende skal også Freud med, for i gyset kommer det fortrængte frem, der ubevidste ses i øjnene.

Resten af bogen er en ræsonnabel gennemgang i en inddeling af undergenrer som det dæmoniske, det videnskabelige, det psykologiske og det fysiske gys. Rikke Schubart går ikke ind på en kvalitativ og æstetisk vurdering, så selv med denne bogs ballast kan anmelderen mangle en begrundelse for hvorfor nogle gysere fungerer bedre end andre, ja hvorfor en gyser han finder latterlig af andre kan opleves som sandt skræmmende – og omvendt. I virkeligheden skulle man måske modificere bogens motto om at »Enhver kultur har fortjent de monstre, den får...«, måske er monstre meget mere personlige, bundet lige så meget til den individuelle psyke og erfaring, som til den kollektive. Og hvis man vil fastholde monster-samfunds-sammenhængen som også bogen gør når den forbinder hele genrens fødsel med den rationalistiske Oplysningstids undertrykkelse af følelser og fantasi, så kunne man spørge om hvad det mon er, der bevirker at netop denne genre her i denne postmoderne højteknologiske tid, hvor det synes som er der mere frit løb for udlevelse af flere fantasier end nogensinde før i historien, står så markant. Mens andre tiders store genrer i dag kun er historie.

Dan Nissen

Rikke Schubart: I lyst og død. Borgens forlag 1993. 248 kr.

Kultfilm

»...movies are so rarely great art, that if we cannot appreciate great trash, we have very little reason to be interested in them.« (Pauline Kael)

Efter udgivelsen af bogen *David Lynch i vore øjne* (Frydenlund, 1991) er Anne Jerslev nu aktuel med en ny bog *Kultfilm & filmkultur.* Kult er efterhånden en betegnelse, der påhæftes snart sagt hvilket som helst kulturprodukt, som regel i et kalkuleret forsøg på at få en eller anden form for målgruppe i tale. Anne Jerslev skynder sig da også at påpege, at begrebet ikke kan afgrænses, og derfor ikke defineres, men kaster sig ikke desto mindre ud i en slags definition af tre hovedformer for kultfilm (s. 22), der omfatter alt fra *Sternwoodmysteriet* til *Motorsavsmassakren.* To af kategorierne dækker meget brede definitioner, den ene går på de historiske film (til eksempel den af Umberto Eco kanoniserede *Casablanca*), den anden dækker den nutidige, kommercielle kult (*Betty Blue, Blade Runner* etc.). Endelig er der midnatsfilmen, der i hvert fald dækker nogle af de genrer kultfilm-purister regner for reel kult: b- og især c-film, educationals, trash, (s)exploitation, horror, turkeys, gore, og utallige subgenrer såsom mondofilm, beach party-film og LSD-film. Det er som regel uafhængige lavbudgetsproduktioner, hvor resultaterne måske ikke altid står mål med ambitionerne, men som alligevel har høj underholdningsværdi; om ikke andet så i kraft af alt det, de netop *ikke* formår. Disse film ligger langt fra den konforme og politisk korrekte mainstreamfilm, og udgør snarere et frodigt reservat for subversionen, grimheden og smagløsheden. Filmene opleves som regel i en eller anden form for subkultur, hvor man både kan føle sig anderledes og være del af en gruppe af ligesindede, det være sig i biograferne eller hjemme foran videoen. Denne religions ypperstepræster er folk som Roger Corman, Ed Wood, Russ Meyer og John Waters, og dens templer er drive-in biograferne. Der findes rige-

ligt med gode bøger og tidsskrifter på området, men endnu ikke på dansk, og heller ikke Anne Jerslevs bog bringer os meget videre på det felt. Forfatteren kan naturligvis definere begrebet så bredt hun vil, men skal der lægges så stor vægt på publikums modtagelse af og reaktion på filmene i visningssituationen, som tilfældet er, så må bogens tema i sagens natur blive udvandet. Selv Hollywood er med når det gælder om at spille indforstået ping-pong med publikum, men det gør da ikke film som The Player og Last Action Hero til kultfilm? Man kommer hurtigt til at snakke filmselskabernes reklamefolk efter munden på den vis; prædikatet hives jo frem uanset om det er lanceringen af en revival som Sternwoodmysteriet eller et directors cut af Blade Runner, det drejer sig om. Det er rigtignok publikums reaktioner og adfærd, der er bestemmende for om en film er kult eller ej, men det stikker altså dybere end at kunne replikskiftene udenad. Her er The Rocky Horror Picture Show (75) et naturligt fikspunkt, og filmen vies et helt kapitel, der skal eksemplificere Anne Jerslevs tese, »at værket ikke bestemmer oplevelsen, men oplevelsen værket«. Analysen er ganske velanbragt i dette tilfælde, men gad vide hvad kultfilm-publikummet siger til at blive defineret som »instinktive semiotikere, der dekonstruerer filmens tid og fiktionens rum«? Denne akademisk analyserende vinkel står i skærende kontrast til kultpublikummets umiddelbare og humoristisk afvæbnende tilgang til filmene. Den semiotiske jargon (tegn, tegn og atter tegn) er sammen med den uhåndgribelige definition af begrebet da også bogens største problem. Det er ganske enkelt svært at se hvad en film som Michael Curtiz' Casabalanca (1942) skal i selskab med George Romeros nihilistiske Zombie-trilogi Night of the Living Dead (68), Dawn of the Dead (79) og Day of the Dead (85). Tager man de forskellige kapitler hver for sig, må det retfærdigvis tilføjes, at værkanalyserne indeholder mange gode observationer og interessante vinkler, men den overordnede linie, som bogens titel lægger op til, er immervæk svær at få øje på. Mest kød er der på diskussionerne om 'kitsch' og 'camp', førstnævnte med diskutabelt afsæt i Casablanca, sidstnævnte ud fra Mae Wests produktion. Citaterne fra Susan Sontags 'Notes on Camp' kommer på paradoksal vis til at kommentere Anne Jerslevs egen tekst. At tale om camp er at forråde camp, og behandler man camp for seriøst risikerer man selv at producere et meget inferiørt stykke camp, ifølge Sontag. At intellektualisere et campet fænomen som kultfilm er også at forråde og ufarliggøre det, og denne finkulturelle omklamring af populærkulturen bliver alt for nemt sin egen parodi; vé de sagesløse skoleelever, der må gå i clinch med sætninger som denne: »I modsætning til den absoluterende, identitetsmarkerende kollektive afgrænsning og selvafgrænsning, som kendetegnede subkulturen som den kulturelle moderniserings avantgardeform, har vi i den fuldbyrdede moderniserings epoke snarere at gøre med en svagt kontueret, fluktuerende mangfoldighed af kulturfragmenter« (s. 23, citeret fra Henrik Kaare Nielsens artikel Identitet i bevægelse). Hører man til dem der læser en film fremfor blot at se den, er der masser af gods i Anne Jerslevs bog. Folk af anden observans må ty til de allerede eksisterende udenlandske værker, hvoraf flere figurerer i bogens omfangsrige litteraturliste.

Kim Foss

Anne Jerslev: Kultfilm & filmkultur. 176 s. illustreret. pris kr. 198,75.

Husk at forny abonnementet på Kosmorama

– Danmarks seriøse filmblad

Få et kombi-abonnement til Filmmuseet & Kosmorama, prisen er kun 240,- for hele året!

Almindelig abonnementspris: 170,-.
Løssalg: 50,-.

Herover: Fra 'Fredag den 13.' (80)

Kult, splat eller begge dele?

– Vi lader billederne stå et øjeblik…

Til venstre: 'Drømmebarnet' i filmen 'A Nightmare on Elm Street 5' (89). Til højre: Fra 'The Texas Chainsaw Massacre' (74). Herunder: Fra 'Casablanca' (42).

Overkill

Bad Lieutenant. USA, 1992. I: Abel Ferrara. P: Edward R. Pressman & Mary Kane. M: Zoe Lund & Abel Ferrara. F: Ken Kelsch. Mu: Joe Della. Medv.: Harvey Keitel, Frankie Thorn, Paul Calderone, Leonard Thomas, Victor Argo, Zoe Lund m.fl.

Meget apropos den verserende debat om den hjemlige uropatruljes metoder kan vi nu se frem til den danske premiere på *Bad Lieutenant*, der fokuserer på en gennemkorrumperet politikommisærs laden og gøren i New Yorks mest betændte miljøer. Instruktøren Abel Ferrara er selv inkarneret New Yorker, og har altid været bedst i beskrivelsen af menneskets mindre flatterende sider. Hans film karakteriseres af en brutal gadeplansrealisme af nærmest dokumentaristisk art, der står i gæld til såvel exploitationfilmen som Martin Scorsese.

Dette skisma mellem det excessive og det kunstneriske kendetegner allerede debuten *Driller Killer* (79). Ferrara spiller selv hovedrollen (under pseudonym) som kunstneren Reno, der, i desperation over sine larmende naboer og manglende succes, ender med at myrde det menneskelige bundfald, i hvis selskab han selv frygter at ende. Det foregår som titlen antyder ved hjælp af en Black & Decker boremaskine. Opfølgeren *Hævnens Engel* (Ms. 45, 81) ligner en grovkornet splatter-udgave af Polanskis *Chok* (65). I Ferraras tilfælde er hovedpersonen en stum syerske spillet af Zoe Lund, der også bidrog til *Bad Lieutenant* som manuskriptforfatter og skuespiller. Hun voldtages to gange i løbet af filmens første minutter, og bliver derefter mandehader i en sådan grad, at alle mænd, der vover at krydse hendes vej, må lade livet. Filmens feministiske drive er om muligt endnu mere uforsonligt og determineret end i den desperate forgænger. Abel Ferrara fortsatte derefter med mere kommercielt tilpassede produkter, dels med spillefilmene *Frygtens By* (*Fear City*, 84), *China Girl* (87) og *Spændt til Bristepunktet* (*Cat Chaser*, 88), dels med diverse tv-opgaver, blandt andet flere afsnit af *Miami Vice*. Selvom originaliteten har lidt under tilpasningen til mainstreamfilmen, trænger Ferraras flair for destruktive storbyskæbner alligevel igennem; også når Ferrara er på udebane, som i filmatiseringen af den hårdkogte forfatter Elmore Leonards *Cat Chaser*, hvor handlingen udspilles i det for instruktøren ganske atypiske, solbeskinnede Florida. Ferrara vendte tilbage til storbyen med brask og bram i *King of New York* (1990), der med sine udpenslede voldscener og sit hæsblæsende stofmisbrug, er på højde med Brian de Palmas lige så umådeholdne *Scarface*. Christopher Walken spillede hovedrollen som den slemme dreng, der drømmer om at gøre godt; et tema der tages op igen i *Bad Lieutenant* (1992), dog tilføjet et ordentligt stænk katolicisme, der skal give filmens morale en troværdig klangbund. Denne bibelske dimension er så prætentiøs og uvederhæftig, at filmen kommer til at balancere på kanten af det grinagtige, men man tilgiver hurtigt Ferrara, for det er alt for sjældent, at man ser film af en så grimasserende og selvoverbydende intensitet. Der er simpelthen ingen grænser for fordærvet, og hvad filmens navnløse hovedperson, i Harvey Keitels skikkelse, må lægge krop til. Den selvinvesterende Harvey Keitel er et af årets varmeste navne efter forrygende præstationer i så forskellige film som *The Piano* og *Reservoir Dogs*, men i *Bad Lieutenant* overgår han næsten sig selv. Ingen last er fremmed for Keitels betjent, der svælger i crack, coke, heroin og alkohol; når han altså ikke er straight nok til at dyrke kinky sex, gamble og tilrane sig stoffer og penge, som regel med politiskiltet som adgangstegn. Fornedrelsen skildres med karikaturtegnerens sans for den nedrige detalje; når en nonne voldtages foregår det naturligvis ved hjælp af et krucifiks, og mangler Keitel en blank flade at sniffe coke af, så griber han til et familiefoto. Han går endda så vidt, at han skyder sin bilradio, fordi den bringer dårligt nyt (ligesom Elvis i det virkelige liv skød sit fjernsyn). Man ved ganske enkelt ikke om man skal le eller græde, og filmens tynde manuskript giver heller ikke nogen forklaring på, hvorledes det er kommet så vidt. Der starter ellers ganske pædagogisk i hovedpersonens pæne forstadshjem, men han når dårligt at køre børnene i skole før han er i gang med at sniffe coke, og så er dagsordenen ellers sat. At filmen alligevel fungerer skyldes i høj grad dens autencitet. Abel Ferrara er svær at overgå, når det gælder om at indfange atmosfæren og stemningen i New York, hvor han som regel optager på location uden den store iscenesættelse, men med dokumentarfilmerens sans for det ægte og realistiske. Denne arbejdsvis står godt til Harvey Keitels indlevede skuespil og bevægende improvisation, og så klæder det egentlig filmen, at den på god gammel exploitationmaner udfører et veritabelt overkill på filmens sensationelle emnevalg. Siden *Bad Lieutenant* har Abel Ferrara instrueret to film; en tam genindspilning af *Stjålne Kroppe* (*Body Snatchers*), der allerede fik sin Danmarkspremiere i foråret, og *Snake Eyes*, der endnu ikke er nået til landet.

Kim Foss

Götterdämmerung

Stalingrad. Tyskland 1993. I: Joseph Vilsmaier. F: Rolf Greim m.fl. Kl: Hannes Nikel. Mu: Norbert Schneider. Medv: Dominique Horwitz, Jochen Nickel, Thomas Kretschmann, Sebastian Rudolph.

Slaget om Stalingrad, der blev et vigtigt vendepunkt i Anden Verdenskrig, er nu blevet genstand for en film, instrueret og produceret af den tyske debutant Joseph Vilsmaier. Tyskerne er så historisk belastede af krigen, at det stadig er bemærkelsesværdigt at se en tysk instruktør, der tør give sig i lag med at skildre sin egen nation i taberens og offerets rolle. Der er tilsyneladende behov for at få nedbrudt tabuet; de få film tyske instruktører har drejet over emnet (f.eks. Wolfang Petersens *Das Boot*) har i hvert fald været ved at drukne i lovprisninger på hjemmefronten. Med tre tyske filmpriser i bagagen kunne man således godt forvente en grænseoverskridende, eller i det mindste anderledes (anti)krigsfilm end de uendelige rækker af voluminøse Vietnam-film Hollywood har belemret os med igennem årene. Desværre ligger vægten også i *Stalingrad* på det spektakulære, og selvom selve krigsscenerne er hårrejsende i al deres grumme realisme, så kniber det med give historiens personer dybde, og få flyttet interessen ud af den velmenende suppedas. Filmen følger fire soldater fra den sjette tyske armé på deres rejse ind i mørket, nærmere bestemt fra en solbeskinnet orlov ved den italienske riviera til den bidske russiske vinter. Der er skønånden, den unge løjtnant v. Witzland (der nærmest tager sig ud som en figur fra *Brideshead Revisited*), to hjertensgode og opofrende menige ved navn Rollo og Fritz, og endelig firkløverets prügelknabe, den følsomme Müller. Disse skabelonsfigurer gennemgår sammen den temmelig forudsigelige transformation fra naiv uskyld til desillusion, flankeret af endeløse rækker af granatchok, lemlæstelser og feltlazaretter. Man har svært ved at fatte hvordan kammeratskabet og solidariteten soldaterne imellem overlever den medfart; filmen postulerer nærmest at den enkelte soldat ikke handler på ordrer alene, men stadig råder over sin egen fri vilje. Selv Hitler glimrer ved sit fravær, det bliver ved en enkelt tale over radioen, og en sært påklistret scene, hvor en befalingsmand i et sandhedens øjeblik bedyrer, at han skam ikke er nogen nazist. Befalingsmænd og generaler entrer i det hele taget kun scenen ved sjældne lejligheder, så det meste af tiden tilbringes i selskab med filmens felt af lavt rangerende soldater og løjtnanter. Disse 'herlige tyske landsknægte' deltager i en krig, hvis grusomme meningsløshed stille og roligt fader ud i den totale tilintetgørelse, 'ikke med et brag, men med en klynken' i T.S. Eliots ord. Man må beundre den ubønhørlige konsekvens hvormed *Stalingrad* spiller sig ned til det absolutte nulpunkt; der indgår tydeligvis ingen sequels i denne instruktørs fremtidsplaner! Alligevel savner man nogle troværdige figurer, der kan forlene den stålsatte historie med lidt kød og blod. Den mandehørm og dyriskhed krig normalt emmer af indgår ikke i disse ædle og velopdragne soldaters apokalyptiske dannelsesrejse. Frederik Stjernfelt har i en helt anden sammenhæng skrevet om den tyske krigsveteran og forfatter Ernst Jünger, at 'når moralen er forfalden med de gamle værdier og den dennesidige verden geråder i kamp, så er der kun en æstetisk retfærdiggørelse af verden tilbage' (Information, 27/3 1992). Dette kunne lige så godt gælde Joseph Vilsmaiers film, der, til trods for gode skuespillerpræstationer og velmente klichéer om krigens grusomhed for alle involverede parter, netop lader en kold, fordi den savner krop bag alle de smukt orkestrerede overflader. Instruktørens moralske sigte med filmen kommer uvilkårligt til at skurre mod den åbenlyse fascination af krigen som dens flotte billeder formidler. Vil man virkelig stifte bekendtskab med tyske soldater på østfronten så det kan mærkes, ikke kun på forstanden, men også på følelserne, så er og bliver Elim Klimovs *Gå og se* (85) den ultimative film.

Kim Foss

Franz Eichhorsts maleri 'Erindring om Stalingrad' var et af de forholdsvis få malerier på 'Den Store Tyske Kunstudstilling' (München, 1943), der beskæftigede sig med temaet 'krig'. Ligesom i filmen 'Stalingrad' er det typisk for den tyske selvforståelse, at man godt er i stand til at se sig som ofre, men ikke for nazismen (hagekorset er ligesom i filmen fraværende), men snarere en højere form for uafvendelig naturkatastrofe.

Tre som 'elsker' hinanden. (Hsi Yen/ The Wedding Banquet). Taiwan 1993. I: Ang Lee. M: Winston Chao, May Chin, Mitchel Lichtenstein.
Ang Lee har med sin anden film skabt en vellykket sædekomedie om mødet mellem to verdener og generationer. Forældre-børn-relationer og gamle traditioner og nye normer mødes i historien om en taiwanesisk bøsse, der gifter sig pro forma for at tækkes sine forældre og dermed geråder ud i alskens problemer. Den er velfortalt, med den timing som er en vellykket komedies adelsmærke og en lethed der konstant gør den underholdende. Og selvom synsvinklen er den unge generations, er der forståelse, alvor og varme i skildringen af forældrene og deres normer og baggrund. En sjælden vellykket komedie fra et ret ukendt filmland, hvor der i øjeblikket sker meget.

DN

Det bli'r i familien. Danmark 1993. I: Susanne Bier. M: Philip Zandén, Ghita Nørby.
Som i debuten *Freud flytter hjemmefra* er familien også her i centrum. Den jødiske mater familias er udskiftet med en kvinde der har bortadopteret sine børn og nu opsøges af sin voksne søn, der vil lære sin biologiske mor at kende. Det er et godt drive i fortællingen, der viser et i dansk sammenhæng ekstraordinært temperament og en fin evne til at fortælle film. Men historien er en hul konstruktion der aldrig kommer til at bevæge eller blive psykologisk sand og al dynamikken i afleveringen slører kun nødtørftigt, at der ikke er megen substans i denne lille film, der godt kunne være blevet noget stort.

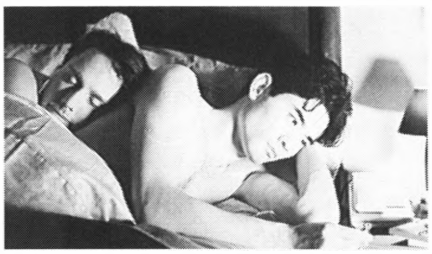
DN

Candyman. USA 1992. I: Bernard Rose. M: Virginia Madsen, Tony Todd.
Det er en Clive Barker-novelle der ligger bag denne psykologiske splatterfilm af den engelske instruktør, der har udpræget talent for at skabe tætte stemninger af lurende uhygge med skift i kameravinkler fra subjektiv til objektiv og med sine hypnotiske, langsomme kamerature over det ghettomiljø hvor legenden om Candyman har sine rødder. Den kvindelige forsker bliver besat af myten, der fanger de mere uerkendte størrelser i hendes psyke, og hun lever sig ind i den, går galskaben i møde, men udfries også fra det konventionelle liv med manden, der hurtigt etablerer sig med en anden ung studine, mens hun bliver en legende på lige fod med Candyman. Det er en fin detalje, at den folkelige myte også bliver udnyttet af lokale bander til at terrorisere lokalbefolkningen.

DN

Sliver. USA 1993. I: Phillip Noyce. M: Sharon Stone, Willam Baldwin, Tom Berenger.
Den bombastisk effektive australske instruktør Phillip Noyce forsøger sig her med en erotisk thriller – begrundet i et sygt og søgt overvågningsplot ved Joe Eszterhas. Sharon Stone og William Baldwin (som psykopatisk voyeuristisk husbloksejer) kan ikke bringe erotisk gnist til et plot, der søger at forene opkogte træk lige fra *9½ uge* til *Rosemarys baby.*

CN



Zombie and the Ghost Train. Finland 1991. I: Mika Kaurismäki. M: Silu Seppälä.
Med *Zombie and the Ghost Train* indledte den myreflittige Børge Nielsen sin egen filmimport via Husets Biograf, men opløsningen af Dan Ina medfører forhåbentlig ikke at østeuropa helt glemmes.
Zombie fortsætter Mika Kaurismäkis resultat – og næsten initiativløse roadmovie-tradition, heldigvis under mere afslappede former end den anstrengte tur til regnskovene i *Amazon* (1990). Navnet Zombie er således meget passende til antagonisten Silu Seppälä, der har rod i bandet Ghost Train og ellers forholder sig til en helt imaginær pige i et socialrealistisk, kuldskært falmet Istanbul affødt af Helsinki. Filmen er temmelig afmægtig og savner broderen Akis mere desperate humor.

CN

The Firm – firmaets mand (The Firm) USA 1993. I: Sydney Pollack. M: Tom Cruise, Gene Hackman, Jeanne Tripplehorn, Holly Hunter.
Sydney Pollack begiver sig ind i kritisk Americana-tradition med *The Firm.* Mitch McDere (Tom Cruise) er den ambitiøse yuppie der lader sig ansætte i et advokatfamilieforetagende i Memphis, Tennessee med farlige relationer til Chicago. Især via sin kones (Jeanne Tripplehorn) dramaturgisk ineffektive intuition, burde han vide bedre. Farligheden ligger især hos Gene Hackman, der i sin spillen op til konen udgør filmens virkeligt fascinerende momenter. John Crishams oplæg er et opkog af Ira Levins 'The Stepford Wives' og *No Way Out.* Filmen er smagfuldt og ypperligt iscenesat i overdådigt indbydende locations, men går først rigtigt op i dramaturgiske omdrejninger hen mod slutningen, hvor almindelig action sætter rimeligheden om styr.

CN

Uskyldens år (Age of Innocense). USA 1993. I: Martin Scorsese. M: Daniel Day-Lewis, Winona Ryder, Michelle Pfeiffer.
Med sin historie om borgeren, der satser på den etablerede ægteskabelige tryghed og svigter sine følelser, sætter Scorsese nye normer for den historiske film. Detaljeomhuen, den uhørte bevægelighed og den karakteristiske intensitet i klip og kamera gør den umiskendeligt til et værk af Scorsese, der her i stedet for sin karakteristiske hovedperson, der drømmer om at træde ud af anonymiteten og blive nogen, har skildret et menneske, der vælger anonymiteten. Filmen er en overdådig øjenfryd, en konstant frydefuld oplevelse hvor det intense arbejde med formen løfter det tematiske stof op i en anden katagori. En af årets 2-3 filmoplevelser man nødigt havde været foruden.

DN

Flygtningen (The Fugitive), USA 1993. I: Andrew Davis. Medv.: Harrison Ford, Tommy Lee Jones, Sela Ward.
Velbesat actionfilm, der ikke lover mere end den kan holde, og for en gangs skyld et remake, bygget over tv-serien af samme navn – og til dels filmen *Dark Passage* (47) med Humphrey Bogart og Lauren Bacall – der formår at løfte arven og fange interessen, selvom vi kender historien alt for godt. Harrison Ford er Dr. Kimble, der fejlagtigt idømmes dødsstraf for mordet på sin kone, men undslipper ved et spektakulært uheld, der involverer fængselsbussen og et eksprestog! En formidabel Tommy Lee Jones leder politijagten med en determination og kynisme, så det er en fryd. Det er naturligvis ren tegneserie, men som sådan fungerer filmen upåklageligt.

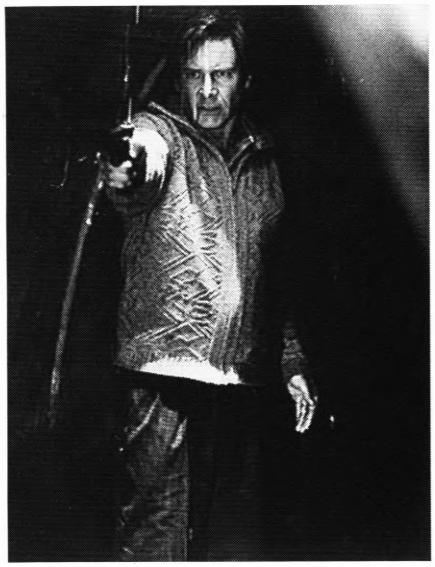
KF

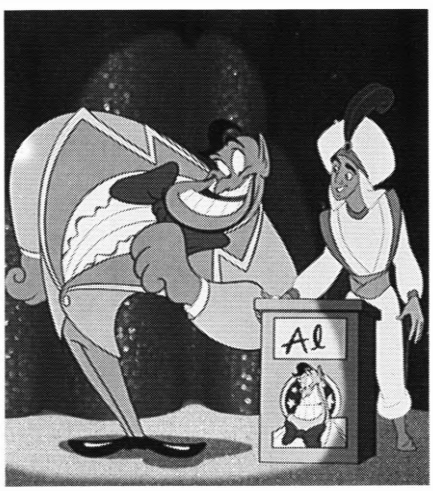
Aladdin (...), USA 1993. I: John Musker & Ron Clements. Danske stemmer: Søren Launbjerg, Ilia Swainson, Preben Kristensen.
Filmen er blevet til ved en kombination af moderne computerteknik og gammeldags håndværk. Alle figurer er dog 100% håndtegnede – og det ses! Figurernes personligheder er i det store hele opkog af gamle Disney-typer omend fx det generte 'Flyvende tæppe' er væsentligt mere udtryksfuldt end mange af de tidligere films 'tings-personificeringer' – og det på trods af, at tæppet ikke som vanligt er blevet udstyret med et 'ansigt', hvilket tingene i *Skønheden og Udyret* (91) eksempelvis havde. Mest vellykket er lampens ånd, Genie, som er ført up-to-date. Han er skabt til sin ide-mand, Robin Williams, og han kan parodiere alt fra sorte 'rappere' til glatte film- og tv-stjerner, og han gør det hele tiden!

MH

Den sidste action helt (The Last Action Hero), USA 1993. Medv.: Arnold Schwarzenegger, Austin O'Brien, Mercedes Ruehl.
Efter indledende 10 minutter med den sædvanlige skepsis – hånden på hjertet: DYB skepsis! – opdagede jeg, at jeg pludselig sad og lo højt. Overgav mig langt om længe og var godt underholdt resten af filmen. Schwarzeneggers selvironi var sådan en besynderlig overraskelse, at det egentlig havde været nok i sig selv. Men filmens fis og ballade med genrer, fortælleplaner, pinagtigt platte citater, bevidst stupid morale, en udsøgt hæslig unge og en 'nu-leger-vi' stemning bibragte min stressede hverdag en omgang hårdt tiltrængt grine-humør. Schwarzenegger og al hans 'special effect' pjat er jo berømt vidt og bredt, og efter min mening gabende kedeligt – hvis altså ikke lige det som her bliver brugt i komisk sammenhæng. Filmens dygtige lydarbejde fortjener biografoplevelse.

MP





BRUG FILMMUSEET

– mange spændende tilbud i 1994:

20 Fellini film!

Leni Riefenstahl

Dirk Bogarde

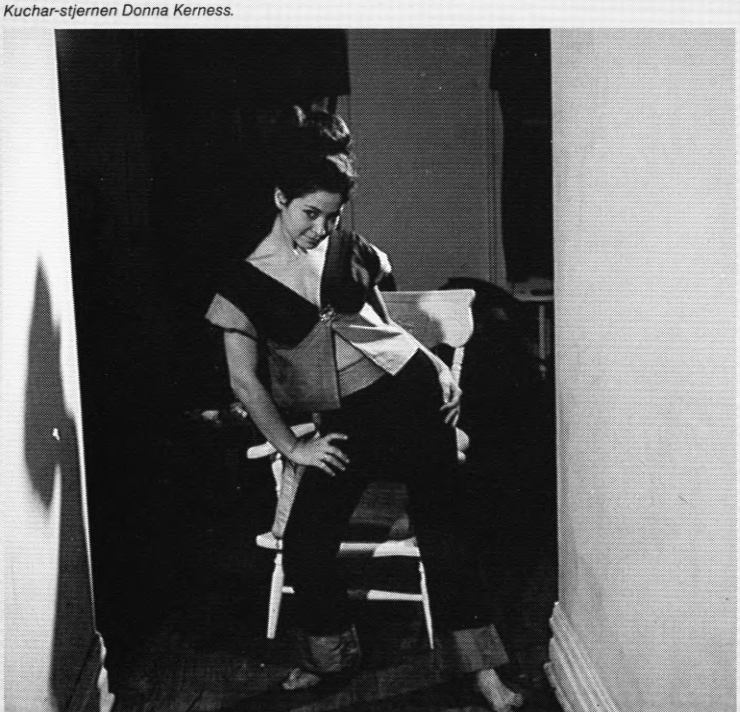
Vincent Price

Silent Night og Skatkammeret

Særarrangement med retrospektiv Mike & George Kuchar serie den 13. januar (hele aftenen).

Og meget mere endnu – bliv medlem og få tilsendt program!

Kuchar-stjernen Donna Kerness.



Få Kosmoramaabonnement & medlemskab for kun 240,- for hele året.