KOSMORAMA

208 * SOMMER 1994 * 40. ÅRGANG * KR. 50

DET DANSKE FILMMUSEUM
Biblioteket

SHORT CUTS * HARD TARGET
BACKBEAT * TEMA: KINA * MAX RÉE
ANNE WIVEL * TOMMY LEE JONES

Det er – af gode grunde – yderst sjældent, at man får et glimt af still fotografen i arbejde. Her har en anden fotograf imidlertid været hurtig i vendingen. På det store billede ser vi, hvorledes John Wayne og Vera Ralston pænt må sidde stille og smile til fotografen. Til venstre: Resultatet af netop den optagelse. Herover: I samme film – Vestens hårde halse (49) – medvirkede selveste Gokke alias Oliver Hardy.

I N D H O L D

DET DANSKE FILMMUSEUM
Biblioteket

Klip side 4

Genveje i villabyen
– om Robert Altmans Short Cuts side 6

Hong Kong i Hollywood
– om John Woos Hard Target side 8

TEMA: KINA

Kinesisk film undervejs
– om 5. generation af kinesiske instruktører og deres baggrund side 10

Mellem censur og succes
om de kinesiske myndigheders indgreb overfor instruktører med succes i Vesten side 15

Spielbergs mangelfulde liste
– debatindlæg om Oscarvinderen Schindlers Liste side 18

Tommy Lee Jones
– portræt af den aktuelle skuespiller fra bl.a. Himmel og Jord og Flygtningen side 21

Max Rée
– en dansker i Hollywood, den danske Oscarvinder i ord og billeder side 24

– YEAH, YEAH, YEAH!
– anmeldelse af Beatles filmen Backbeat side 29

Mennesker bliver smukke, når man fanger dem i et forsøg på at finde ud af noget
– om Anne Wivel og hendes film side 31

Adgangen til karakterens indre liv
en analyse af point-of-view klipningen i Rossellinis Rejse i Italien side 37

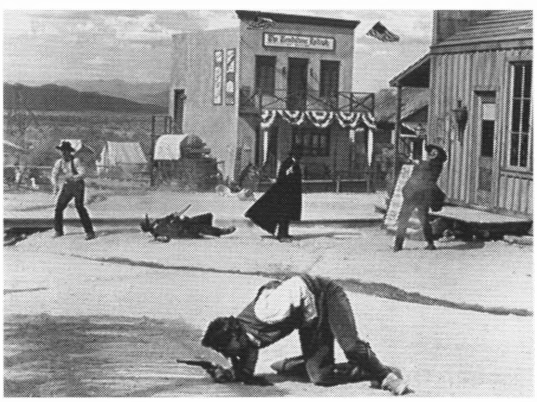
Fuld fart frem med danske film på dagsordenen
– i rækken af producentinterviews har KOSMORAMA denne gang Regner Grasten i den varme stol side 41

I Kieslowskis verden
– anmeldelse af den nye interviewbog side 43

3-D virker ikke!
– Læs hvorfor side 45

At turde sig selv
– en tre på stribe anmeldelse side 47

Værd at se & Tjek side 50



Forsiden: *Nini Theilade i Max Rees kostume i A Midsummer Night's Dream.* Bagsiden: *Olivia de Havilland ligeledes i et Max Ree kostume fra samme film.* Denne side (øverst): *Blodig action i John Woo filmen Hard Target.* (Midt): *Gong Li i den kinesiske film Historien om Qiuju.* (Nederst). *Skudscene fra Tombstone, der blandt mange andre er anmeldt i Tjek sektionen.*

KOSMORAMA
208 * Sommer 1994 * 40. Årgang

Kosmorama er et uafhængigt tidsskrift udgiver af Det Danske Filmmuseum. Ansvarshavende redaktør: Maren Pust. I redaktionen: Kim Foss, Dan Nissen, Ole Steen Nilsson og Kaare Schmidt. Layout: Maren Pust og Ole Steen Nilsson. 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.

FILMENS FRIHEDSKÆMPERE

I efteråret 1993 stiftedes FilmFree fonden i Holland. Organisationen er international og fungerer i stil med Amnesty International og PEN som et organ, der forsøger at værne om ytringsfriheden i almindelighed og filmmagernes rettigheder i særdeleshed. Idéen opstod blandt gæstende filmfolk ved Rotterdam Filmfestival, der i 1991 netop havde temaet The Limits of Liberty. Året efter fulgte man op med en konference, der tog initiativet til fondens stiftelse. Filmmediet er langt synligere end til eksempel det skrevne ord, og derfor har filmfolk endnu sværere ved at unddrage sig tankepolitiets vagtsomme øjne. I FilmFrees arkiver findes beretninger om alt fra almindelig censur til frihedsberøvelse og tortur, og ikke overraskende er det udviklingslandene der er mest i fokus. Fondens adminstrerende (og indtil videre ulønnede) leder Richard van den Brink oplyser, at man for tiden navnlig beskæftiger sig med filmfolkenes forhold i Kina, Iran og Tyrkiet. Interesserer man sig for disse emner, og ikke mindst filmen som kampvåben, kan man finde meget nyttig viden i det engelsk/spansk-sprogede Zebra News, der udkommer kvartalsvis.

Tidskriftet finansieres af EU og DANIDA, og er gratis for abonnenter i alle underpriviligerede lande.

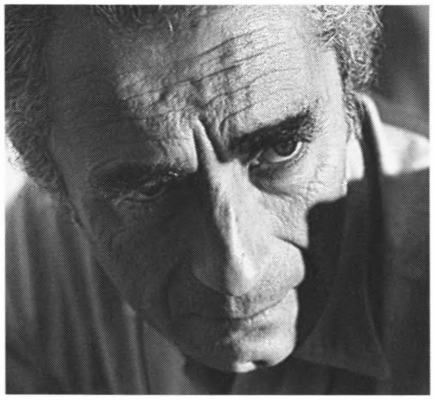
Bladet beskæftiger sig med audiovisuel produktion om såkaldte Nord-Syd emner, en term der groft sagt dækker forholdet mellem u- og i-lande. Zebra News dækker film- og videofestivaler i det tidligere Østeuropa og vidt omkring i den tredje verden, men kommer også grundigt omkring emner som censur og produktions- og distributionsvilkår, og der lægges ikke skjul på et (medie)politisk sigte med alle aktiviteterne, der også omfatter research og seminarer.

Kim Foss

Adresser:

FilmFree, Kleine-Gartmanplantsoen 10, 1017 RR Amsterdam, Holland.

Zebra News, c/o SPOR, Elmegade 5, 1 sal, 2200 Kbh. N.



DEN DANSKE PLAKAT

Har postmodernismens fase ikke været den mest ophidsende rent kunstnerisk, har den i langt højere grad bragt et frugtbart opbrud i de ellers fastlåste forskeres traditionelle, lukkede fagområder.

For første gang i filmens lange historie er deciderede filmemner indenfor andre specialområder angående andre medier ikke nødvendigvis bedrevidende skildret af en såkaldt indkaldt filmspecialist.

Hvad Orth på Brandts Klædefabrik fik ud af Rockens billeder var givende for enhver filmforsker. Der var viden, der var kombinationsevne.

Hvad Kunstindustrimuseets Lars Dybdahl får ud af teater, film og festivals på ca. 10 sider i en bog – ganske vist i A-4 format på 381 sider, Den danske plakat, er virkelig også grundforskning, der kan komme enhver dansk filmforsker til gode. Med al respekt for emnets anpart i et flot historisk overblik fra 1720'erne til samtiden, er det en ovenud glimrende vægtning. Særemnet film er behandlet med respektfuld indsigt og får på den føje plads, der er givet, både illustrativ og saglig vægt. De væsentligste plakatkunstnere er inddraget, deres teknikker grundigt beskrevet. Respekten for den pågældende plakats referentielle ramme er opretholdt.

Det er derfor nødvendigt for filmforskere at være opmærksomme på den slags værkers eksistens, hvor overblikket til den øvrige brede kommunikationskontekst bibeholdes.

Carl Nørrested

Lars Dydbal: Den danske plakat. Borgens Forlag 1994. 450 kr.

ANTONIONI

Efter sin hjerneblødning for et par år siden regnede man næppe med, at den nu 81-årige italienske instruktør, Michelangelo Antonioni, ville lave flere spillefilm. Men nu er der godt nyt fra en af den moderne films største mænd: Antonioni, hans gamle manusforfatter Tonino Guerra samt Wim Wenders arbejder sammen på en ny film, der sandsynligvis skal hedde *Oltre le nuvole,* meddeler den italienske avis La repubblica. Udgangspunktet for filmen er 4-5 af fortællingerne fra Antonionis bog fra 1983 *Quel bowling sul Tevere.* Wenders forklarer, at filmen, som nok skal indspilles i løbet af sommeren, bliver meget forskellig fra hans egne spillefilm – 'det er Antonionis film, jeg hjælper kun til', siger Wenders. Den norditalienske instruktørs hustru, Enrica Fico, forsikrer om, at der er stor affinitet mellem de tre filmmagere, mens Guerra udtrykker det sådan: 'et nyt filmeventyr er begyndt'.

Ole Steen Nilsson

OSCAR-1994

I betragtning af at en Oscar-pris for en film kan betyde en merindtægt på 20-25 millioner dollars, så er denne traditionsrige og lettere bedagede prisuddeling ikke helt uinteressant. Og så er jo en chance for at se alle vore favoritter, og noget af det bedste (?) Hollywood kan præstere. Og ganske rigtigt, den 22.marts om natten sad vi der så igen – samtlige fem timer! De store vogne kørte frem, og stjernerne ankom. De heldige blev ligefrem interviewet til tv. De mindre heldige - som Carole Bayer Sager (fru Burt Bacharach) – måtte se sig hensat til patetiske små hop på stedet, i et forgæves håb om at de to tv-kommentatorer ville få øje på dem. Aftenens fornyelse bestod i, at Whoopi Goldberg skulle være aftenens vært. Ikke bare den første kvindelige, men første *sorte!* Den rolle klarede hun med glans, og det på trods af at hun skulle afløse Billy Crystal. Den sødme hun demonstrerede, skulle hun måske overveje at bruge i sine film? Aftenens 'bedste ansigtsudtryk'-pris gik til selvsamme Woopie Goldberg, da scenen blev indtaget af to *Beetho*

ven-Skt.-Bernhards-stjerner. Aftenens 'genoplivede stjerne'-pris gik til Deborah Kerr som udbrød: 'I have never been so frighten in my life!', mens aftenens mest smagløse indslag var Debbie-Allen-balletten; en art gymnastikopvisning skabt til musikken fra bl.a. *Schindlers Liste* og *The Piano*! HITTIME! Aftenens bedste takketale blev 'leveret' af 11-årige Anna Paquin: 'støn - støn -støn - støn - fnis - støn - støn - fnis'! Mest relevante navn for en vinder må simpelthen være scenografen Ewa Braun fra *Schindlers Liste*! Bedste prisoverrækker var naturligvis Harrison Ford. Tom Hanks prøvede faktisk at *sige* noget i sin tale, men hvad var det han ville sige?

Hvorfor var den geniale musik til *The Piano* end ikke nomineret? Samme musik som både instruktør og hovedrolleindehaver fremhævede, som det essentielle i filmen. I øvrigt må vi håbe, at Anna Paquin så sin film *The Piano*, mens hun var i U.S.A. I sit hjemland New Zealand må hun nemlig ikke, da den er forbudt for børn under 16! En lang nat lakkede mod enden omkring kl. 7, men trods enkelte absencer aftalte vi at gentage succesen næste år - og næste - og næste...

Claus Kjær

SOMMERFESTIVAL PÅ DET DANSKE FILMVÆRKSTED

Hvert andet år laver Det danske Filmværksted en film- og videofestival for at samle internationale eksperimentatorer. Den sidste var ved at koste mig min sunde fornuft, men det betyder ikke, at jeg ikke vil kaste mig over denne med samme glubende appetit. I 1992 var det en såkaldt subversiv festival og det bliver det vel osse i 1994. Selvforståelsen kan forekomme selvtilstrækkelig. Som et helt nyt tiltag laver en undergruppe super-8-mm-festival med gamle og nye titler. Festivalen vil atter blive fulgt af et digert katalog. Intentionerne er gode. Der er blot den hage ved arrangementet, at værkstedsbrugerne næsten anvender alle deres ressourcer på iværksættelsen og sjældent får set værkerne.

Her kan man orientere sig i de navne der har cirkuleret på internationale gallerier og alternative festivaler samt se nogle enkelte nyere skæve spillefilm og genopdage ellers glemte kultfilm. Gengangere er navne som George Kuchar, Craig Baldwin, Robert Cahen, Lynn Hershman, Skip Blumberg, Gary Hill og Vladimir Kobrin.

Det allermest interessante ved sidste festival – og åbenbart osse denne – var/er de politiske videodokumentarister. Her kan man stifte bekendtskab med Jon Alperts *Cuba/ Between a Blocade,* den libanesiske *This is not Beirut,* der både er et uhyggeligt portræt af byen samt den splittede psykiske tilstand der opstår hos dokumentaristen Jayce Sallom, Tadio Radovans franskproducerede *Les vivants et les morts de Sarajevo.* Grumheden kan kun udjævnes med klassisk musik. For de mange mennesker der gik forgæves i Husets Biograf, bliver der mulighed for at se den kontroversielle tyske dokumentarfilm *Beruf Neonazi* af Winfried Bonengel.

Den største oplevelse på sidste festival var for mange at stifte bekendtskab med Frederick Wisemanns henlagte *Titicut Follies,* der effektivt udleverede amerikansk psykiatri – en chokerende oplevelse fra 1967. Wiseman er atter repræsenteret ved *Zoo.*

Endvidere introduceres den mærkelige rastløse schweiziske heimatfilm og road movie-instruktør Christian Schocher, som folk ikke gad opsøge, da Delta Bio holdt schweizisk filmuge. Giv han en chance nu.

Traditionen tro sørger festivalen osse for glimrende samtidsdokumenter af vidtrækkende kulturmanifestationer. godbidder er et tysk dokument omkring det indflydelsesrige band Einstürzende Neubauten samt premiere på Lars Movins videodokumentation af den internationale FLUXUS-bevægelse, der osse har danske rødder.

Jeg tror KOSMORAMA-læsere har godt af at stifte bekendtskab med nogle af de græsrødder der i sommeren kommer til at spire i Værkstedet og Vester Vov Vov.

Carl Nørrested

Copenhagen Film + Video Workshop Festival 2. til 8. juni i Vester Vov Vov og på Det danske Filmværksted

OVERBLIK

Vi har en kreativ undergrund i Danmark. Det kan man forsikre sig om i to digre kataloger fra henholdsvis Det danske Filmværksted i København (Film/video. Katalog 1987-93) og Det danske Videoværksted i Haderslev (A World of Video. Værkkatalog 1987-93). Tilsammen udgør de ca. 1000 titler, beskrevet med udførlige credits og kort handlingsbeskrivelse på dansk og engelsk. Beskrivelserne af værkerne kan ofte forekomme mangelfuld, da den baserer sig på producenternes egne udsagn.

Det er værker, der for størstedelens vedkommende står uden egentlig distributører, hvis eget liv er henvist til de rammer de myreflittige værksteder byder dem. Enkelte når internationale festivaler og de bekendteste titler optræder som decideredе salgskasetter.

Det er godt at konstatere, at kreativiteten er uformindsket, og at værkstederne med mellemrum udsender disse kataloger. Det betyder en vedvarende ajourføring af undergrunden. Videoværkstedkataloget er genreopdelt, mens Filmværkstedkataloget er alfabetiseret efter instruktører. Overblikket klares for begges vedkommende med et glimrende stikordsregister. Det er beklageligt at konstatere hvor få film- og videojournalister der bekymrer sig om denne vedvarende grøde. *CN*

Genveje i villabyen

Om »Short Cuts«, Roberts Altmans store frise af livet i slutningen af det 20. århundrede.

af Susanne Fabricius

Jazzsangerinden Tess bor sammen med sin datter, cellisten Zoe, ved siden af TV-kommentatoren Howard og hans kone Ann, som har en pool-service mand, Jerry, der er gift med telefonsexdamen Lois, og venner med make up-manden Bill og hans kone Heather, som er datter af servitricen Doreen, der er gift med den fordrukne chauffør Earl, som hænger i den club, hvor Tess synger. Tess' datter, Zoe, spiller til en koncert, hvor ægteparret Carol og Stuart møder maleren Marian og hendes mand, lægen Ralph, som behandler Howards og Annes søn Scotty, der er blevet kørt ned af Doreen. Ralphs kone Marian er søster til Sherri, som er gift med politimanden Gene, som bedrager hende med Betty, der er ved at blive skilt fra helikopterpiloten Stormy Weathers, som deltager i bekæmpelsen af bananfluer over det område i Los Angeles, hvor de alle sammen bor.

Robert Altman's forrige film, *The Player* (1992), blev indledt af en lang uklippet kameratur, som vil gå over i filmhistorien *Shorts Cuts* er – som titlen siger – klippet sammen af brudstykker, men de fletter sig ind og ud af hinanden, som en labyrint, en stadig rislende kilde af småsnak,

små og store begivenheder, komiske tildragelser og tragiske hændelser – 'som taget ud af livet selv'. Filmen har ingen hovedperson; den er en kollektiv film som tidligere *Nashville* (1975). I *Short Cuts* bliver sammenhængen skabt af en genial opbygget narration og en præcis klipning, muligvis som en kommentar til *The Players* flotte indledning. Begge dele er lige suverænt gjort med forskellige film(fortælle)tekniske greb i en fejende rytme, som bliver de fortalt i ét langt åndedrag.

Men *Short Cuts* er ikke blot en narrativ tour-de-force; den er også et udsagn om livet mellem 'moderne storbymennesker' og om skæbnens veje. Selv om alt, der sker på lærredet, foregår med tilfældets legende lethed, så får forløbet, efterhånden som filmen skrider frem, mere og mere karakter af uafvendelig forudbestemmelse, at nødvendig kædereaktion. Livets muntre sider brydes hyppigere og hyppigere af dets grumhed. I naturen uden for L.A. findes et skændet kvindelig, og indestængt sex og vrede slippes løs. Naturen ryster i det afsluttende jordskælv menneskene på plads. Den er en kraft, der skal bekæmpes. 'Slå ihjel eller bliv slået ihjel', som det siges om kampen mod bananfluerne i filmens begyndelse.

Bananfluen

Bananfluen, der benyttes til arvelighedsundersøgelser, fordi den ofte muterer og udvikler sig så hurtigt, at mange generationer kan undersøges i løbet af kort tid, er muligvis et banalt, men alligevel rammende billede på filmens personer og på dens egen metode. Altmans iagttagelsesevne er lige så skarp som naturvidenskabsmandens. Han har ingen forudfattet mening om resultatet. Han påtvinger ikke livet sin tolkning. Han vælger ud og lægger til rette, men lader tilskueren selv om analysen og konklusionen. Her er trods alt ikke tale om en troende darwinist.

I filmen sker fire drab, et trafikdrab, et seksualmord, et selvmord, et affektdrab. Vold og død, destruktion og selvdestruktion, er livets konstante ledsagere. De fleste af filmens personer er manisk optagede af sex som fantasifostre eller i konkrete utroskabsforhold, som manden, der klemmer en overflødig tilståelse ud af sin kone, som det utro par, der er hinanden utro i andet led, som den gamle fars skyldbetyngede

Side 6: Lori Singer som cellisten Zoe Trainer. Til højre: Julianne Moore som Marian Wyman og Matthew Modine som Dr. Ralph Wyman.

betroelse til sin søn. I et samfund, hvor arbejde er reduceret til mere eller mindre overflødige serviceydelser – rensning af svømmebassiner, klovneoptræden til børnefødselsdage, TV-kommentatorvirksomhed, special effects make up, telefonsex, 2. rangs billedkunstfremstilling og jazz-sang – bliver kedsomheden stor. Fjernsynet kører som et permanent tapet i de små hjem, hvor legetøjet er spredt på væg-til-væg-tæpperne.

Historierne og billederne har en detaljerigdom, som fryder og overvælder. Rekvisitterne danner en undertekst til historier og dialog. TV-apparaternes flimmer og børnenes leg på gulvet er en løbende kommentar til 'de voksnes' omtumlede liv. Forgrund, mellemgrund og baggrund bliver hævet frem i samme plan i filmens meget nære fotografering. Det ene kan såmænd være lige så vigtigt som det andet.

Raymond Carver

Den teknik har filmen hentet hos Raymond Carver (1938-88), som har skrevet de noveller, som danner forlæg for filmen. Altman og hans medmanusforfatter, Frank Barhydt, har taget fragmenter fra otte af Carvers noveller og et af hans digte, som i forvejen er minimalistiske fragmenter af dagliglivet blandt godtfolk – især fra den nedre ende af samfundet – fra området omkring Seattle, flyttede dem til L.A., digtet til og fra og vævet dem sammen til et billedtæppe. De har hentet brikker hos Carver, men selv føjet dem sammen til en mosaik, en frise om liv og død, ensomhed, sex, kærlighed, had, dumhed, sorg og tilgivelse.

Short Cuts er et portræt af en by gennem et tværsnit af dens beboere. Som titlen *også* siger skydes der genveje. Ved hjælp af kameraet kommer vi hurtigt og adræt rundt blandt de 22 personer i de forskellige dele af byen. Åbningsbilledet er et nattevue ud over det funklende tæppe, som L.A. udgør, set lidt fra oven. En banal, men flot start på en film. Helikoptere drøner ind over byen, ind i billedet. De lange, vandrette tentakler, som indeholder bananfluegiften, understreger deres lighed med truende rovinsekter på jagt efter mindre artsfæller. Menneskene nede i byen søger ly for den dræbende sværm. De kryber indendøre og lukker deres vinduer. Filmens slutbillede er et kort af byen, igen set fra oven, denne gang lodret, frossent, renset fra alt liv, i total stilisering.

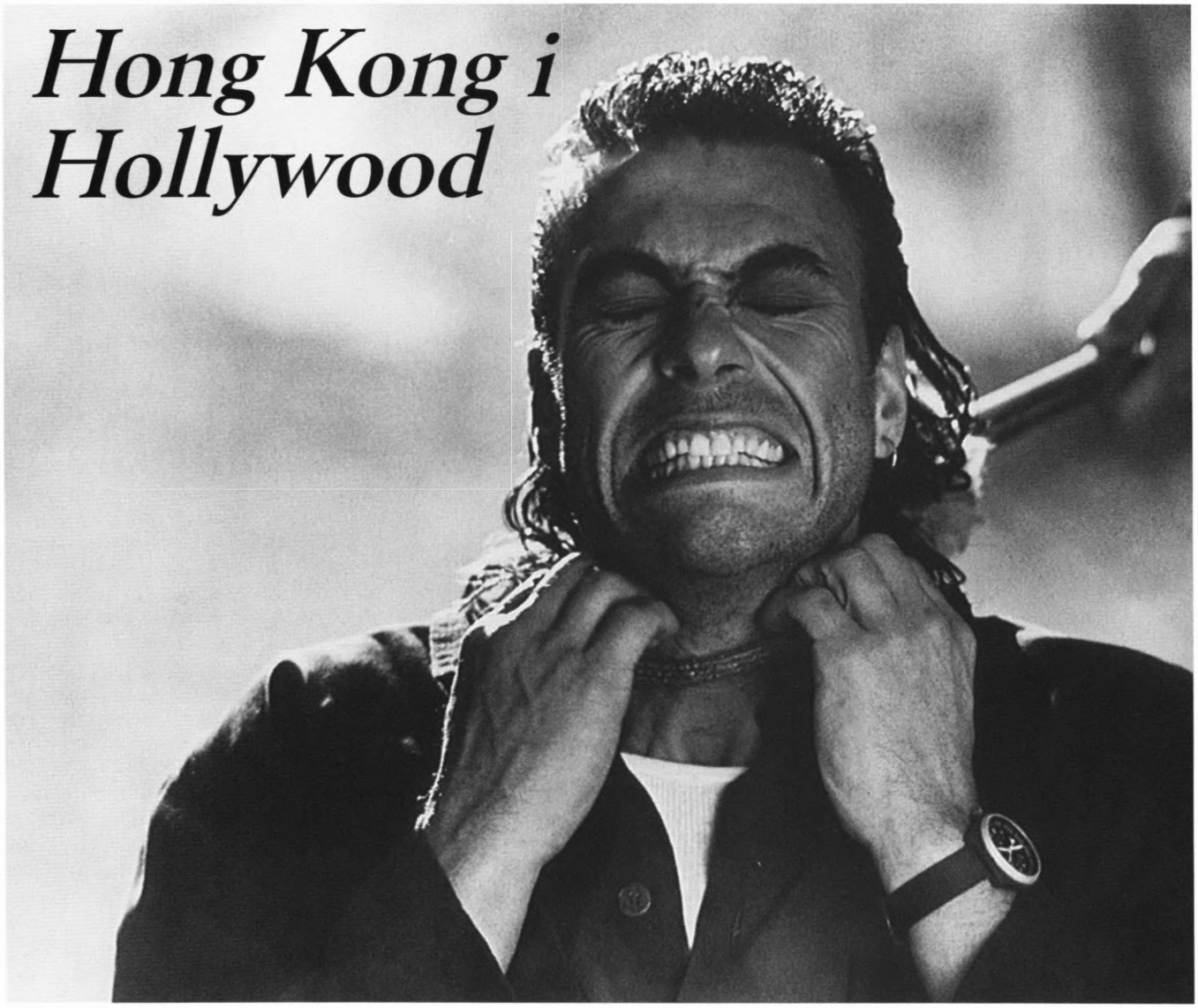
Altmans fortællemåde er lige så stiliseret som et landkort, men de enkelte situationer er realistiske – ekstremt realistiske. Den særegne realisme understreges af skuespillere som Lyle Lovett, Tom Waits, Lily Tomlin og Tim Robbins. Selv traditionalistiske typer som Andie MacDowell, Jack Lemmon og Matthew Modine, ja, endog den ultrakedelige Anne Archer kan Altman få til at swinge i filmens galgenhumoristiske ånd.

Filmen er en humoristisk anskuet undergangsvision. Den kan kunsten kærligt at udlevere sine personer; vi føler os hensat til nøglehulskiggeri, men på en sundt nysgerrig måde. Her er ingen snagen eller bagtalelse. Her er dyb interesse og stor medleven. Se filmen før din frisør, elsker, onkel, kusine…

De benyttede tekster af Raymond Carver er »Neighbors«, »They're Not Your Husband«, »Collectors«, »Jerry and Molly and Sam«, »Will You Please Be Quiet, Please?« fra samlingen »Will You Please Be Quiet, Please?« (1976), »Tell the Women We're Going«, »So Much Water so Close To Home« fra samlingen »What We Talk About When We Talk About Love« (1981), »A Small, Good Thing« fra samlingen »Cathedral« (1983) og det fortællende digt »Lemonade«.

Short Cuts (...), USA 1993. I: Robert Altman. P: Brokaw. F: Walt Lloyd. KI: Geraldine Peroni. Mu: Mark Isham. P. Design: Stephen Altman. Medv: Andie MacDowell, Bruce Davidson, Julianne Moore, Matthew Modine, Anne Archer, Fred Ward, Tim Robbins, Tom Waits. Længde: 184 min. Prem: 27.05.94. Udl. Constantin ApS.

Hong Kong i Hollywood



Med udgangspunkt i John Woo filmen Hard Target kigger vi lidt på filmisk kulturudveksling.

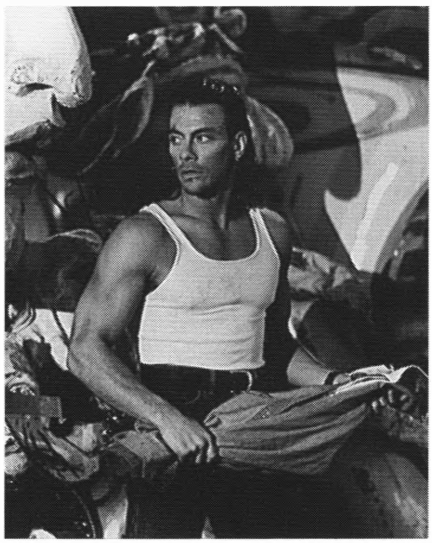
af Flemming Kaspersen

Actioninstruktøren John Woo er Hong Kong-filmens største eksportnavn siden Bruce Lee, hvis lille håndfulde kung fu-film fra starten af 70'erne for længst har opnået klassikerstatus. Hong Kongs filmindustri er blevet berømt for sin store produktion af kung fu-, action- og fantasyfilm: udprægede genrefilm, som med deres fokus på det fysiske og det spektakulære er så tilpas lidt verbale, at de kan trodse sprogbarrieren og eksporteres bredt – men som til gengæld er så konventionaliserede, at de for det meste kun når ud til et smalt og ultraspecialiseret publikum.

Efter 20 år (han debuterede som instruktør i 1973 hos det legendariske Golden Harvest produktionsselskab) og lige så mange film er John Woo nu ubetinget Hong Kongs mest kendte filmmager – navn*et* at nævne når talen falder på hip action. Ikke mindst takket være kometen Quentin Tarantino, der imiterer Woo i *Håndlangerne*, lader sin hovedperson se en konstant strøm af Woo-film på sin video i *True Romance*, og som har skrevet et manuskript som Woo skal instruere.

Østens Sergio Leone

'Østens Sergio Leone' er John Woo blevet kaldt, og selvom de to instruktører ikke ligner hinanden i hverken stil eller temaer, så er sammenligningen ganske rammende. John Woos episke actionfilm – film som *A Better Tomorrow* 1 og 2 (86 og 87), *The Killer* (89) og Hardboiled (91 – vist på den danske Natfilmfestival i februar i år) – tager ærkeamerikanske genrer og mimer konventionerne som ren overflade, fravrister billederne enhver dybere social og historisk resonans. Som en hyperkinesisk Jean-Pierre Melville (eller en mindre beskidt Leone) lader han sine film blive til parader af referencer vredet igennem et helt fremmed perspektiv. Tag f.eks. *The Killer*: historien om en ærefuld lejemorder,



Side 8 samt herover: Jean-Claude Van Damme i Hard Target.

der kommer til at blinde en ung pige og derefter sætter sig for at lave et sidste job for at få penge til at betale den operation, der kan give hende synet tilbage. Den blander det drivende sentimentale (handlingen minder meget om Douglas Sirks *Magnificent Obsession*!) med den mest kyniske, meningsløse ultravold (filmens ildkampe ligner slutningen på *Den vilde bande* ganget med ti!). Disse konstante skift i tone kunne ende med at virke totalt fremmedgørende på et vestligt publikum, men i stedet fungerer *The Killer* i kraft af sin ustoppelige energi bare som en fuldstændigt renset actionfilm.

Belgisk stjerne

Nu er John Woo flyttet til Los Angeles – til dels i protest mod Hong Kongs overdragelse til Kina i 1997 – og med *Hard Target* har han lavet sin første film i Hollywood.

Hard Target er en slags opdatering af den klassiske 'The most dangerous game'. En gruppe skruppelløse mænd (een af dem er en hvid sydafrikaner!) tjener formuer ved at arrangere en helt særlig form for storvildtjagt for kunder der har penge nok. Byttet er hjemløse krigsveteraner, der ikke har en chance overfor jægernes højteknologiske våben. Den belgiske kampsportsstjerne Jean-Claude Van Damme er den arbejdsløse sømand, der kommer på sporet af sandheden og ender med at blive jægernes sidste 'hard target'. Klassisk Hollywood-action; og langt hen ad vejen mere Hollywood end John Woo.

Jean-Claude Van Damme tilhører Hollywoods B-hold af actionstjerner. Hans film er succesfulde, men appellerer overvejende til genrens faste publikum, og han har Arnold Schwarzeneggers sproglige og skuespilmæssige svagheder, men uden hans charme og kommercielle tæft. Til gengæld er hans kampteknik gennemført elegant, sine steder ligefrem inspireret, og hans fysik er mere yndefuld end oppumpet – altsammen noget der passer fint til John Woos visuelt polerede, ordfattige stil, og instruktørens baggrund i martial arts-genren.

Hard Target er bare langtfra nogen perfekt actionfilm. Fortællingen hænger sammen, og actionscenerne fungerer. Skuddene og eksplosionerne og nærkampene er der, ligesom Woos evigt bevægelige, lavt krybende vidvinkelkamera og hans melodramiske brug af slow motion – men den rå adrenalin man finder i film som *The Killer* og *Hardboiled*, fornemmelsen af totalt svimlende delirium når skudkampene forvandles til abstrakte, sugende voldsballetter, mærkes kun glimtvis. Og problemet hedder Hollywood; een ting er at mime overflader og stilistiske konventioner, noget andet er at blive en del af hele det system der producerer disse konventioner.

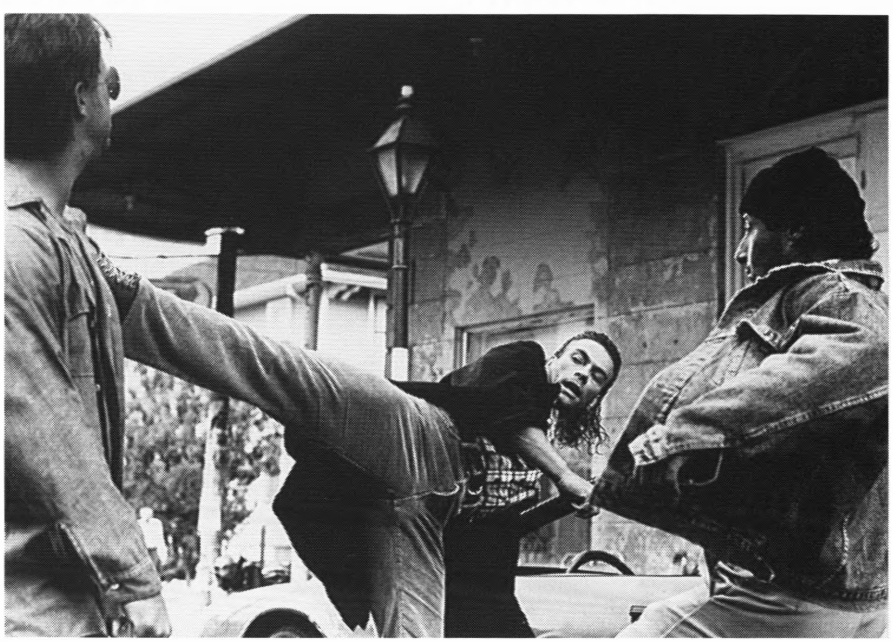
Tæmmet

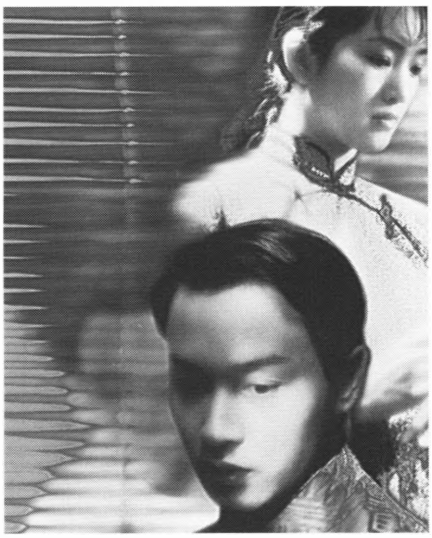
Hard Target er simpelthen ikke ekstrem nok. Manuskriptet (af Chuck Pfarrer, en tidligere soldat i elitekorpset Navy SEALS) er meget traditionelt, og rummer ikke plads til de corny, melodramatiske dybder som giver Woos tidligere film deres særlige tone – væk er den tænderskærende sentimentalitet, der til tider får Woos Hong Kong-film til at gå næsten i stå, men som modsat giver filmene en campet poesi og får voldsorgierne til at virke så meget mere brutale. Og også i volden er der skåret hjørner. Den amerikanske censurmyndighed MPAA gav oprindeligt filmen en NC-17 rating, som er ensbetydende med at det ville blive så godt som umuligt for *Hard Target* at nå ud til et stort publikum. Universal, der har produceret filmen, krævede den mildere R-rating – og rygtet vil vide, at også den meget ambitiøse Van Damme pressede instruktøren for at sikre sig et kommercielt hit. Syv gange måtte Woo tilbage til MPAA, før de gav filmen den ønskede R-rating, og selvom filmen *er* meget voldelig, så er der langt til Woos tidligere excesser. Interessant nok har hans kamp med censuren i et Hollywood, der mere end nogensinde er på vagt overfor filmvolden, fundet sted samtidig med at Hollywood er gået i gang med en genindspilning af *The Killer*!

Hard Target er lavet af en tæmmet John Woo. Men i tilstrækkeligt mange sekvenser demonstrerer han stadig, at det ikke er det samme som en tam John Woo!

Herunder: Van Dammes kampteknik er gennemført elegant.

Hard Target (...), USA 1993. I: John Woo. Medv: Jean-Claude Van Damme, Yancy Butler, Lance Henriksen.





De kinesiske filmdage arrangeret af Det Danske Filminstitut kørte frem til slutningen af maj, men i den kommende tid vil vi stadig få rig lejlighed til at stifte bekendtskab med nye, spændende kinesiske værker. Så sent som ved den nylig overståede filmfestival i Cannes blev instruktøren Zhang Yimou nægtet udrejsetilladelse fra Kina – hvordan er det med censuren i det store land? – hvilket indbyrdes forhold har de nye og gamle generationer?
Kosmorama går tæt på Kina.

Kinesisk film undervejs

Den såkaldte 5. generation af kinesiske instruktører har betydet et gennembrud i Vesten for kinesisk film. Men de har både en forhistorie og en generation lige i hælene med nye normer og et nyt udtryk.

af Charlotte Kirstein

I de senere år har kinesiske film tiltrukket sig stadigt større opmærksomhed bl.a ved at vinde et stigende antal internationale filmpriser – også af den slags der regnes med. Anmelderne er begejstrede, og publikums interesse for disse film breder sig. Umiddelbart og retfærdigvis må denne succes først og fremmest tilskrives de to fremragende instruktører Chen Kaige og Zhang Yimou, for det er især deres utroligt smukke film, der har åbnet omverdens øjne for kinesisk film som helhed.

Selv om disse to filmskabere repræsenterer en helt speciel stil, den såkaldte 5. generations-kunstfilm, identificeres kinesisk film ofte med netop denne stil, men selv når der ses bort fra underholdningsgenren, som udgør over halvdelen af filmproduktionen, er kinesisk film meget andet end det. Dette brogede billede skal jeg her forsøge at give et indtryk af.

På dette års Rotterdam filmfestival, som havde et imponerende program på ikke mindre end 33 kinesiske film – herunder film fra Hong Kong og Taiwan – produceret indenfor for de sidste to år, var der bl.a lejlighed til at stifte bekendtskab med de yngste kinesiske filmskabere, den såkaldte 6. generation. Deres film, som er helt forskellige fra de berømte 5. generations film, er i vidt omfang forbudte film. Mange af filmene var smuglet ud af Kina, hvilket fik den kinesiske regering til at aflevere en officiel protest til festivalens ledere. Efter aftale med de involverede instruktører, som måtte opveje eventuelle problemer med myndighederne hjemme mod chancen for at præsentere sig selv internationalt, vistes filmene dog alligevel.[1]

Herhjemme har der for nyligt været en kinesisk filmfestival, arrangeret af Det Danske Filminstitut i samarbejde med den kinesiske ambassade i Danmark og det statslige Filmbureau i Kina. Her var der mu-

lighed for at stifte bekendtskab med forskellige typer såvel 4. som 5. generationsfilm.

Endelig er der også en aktiv 3. generation – mest kendt er nok Xie Jin, hvis kæmpehit (hjemme) *Byen Hibiskus* (en tragisk beretning fra kulturrevolutionens tid) blev vist i dansk tv i efteråret 1989.

Op- og nedture

Siden de første banebrydende 5. generationsfilm, som *Et og otte* (Zhang Junzhao), *Den gule jord* (Chen Kaige) og *Hestetyven* (Tian Zhuangzhuang) for snart ti år siden kom frem, er udviklingen i kinesisk film gået stærkt. Det hænger selvsagt tæt sammen den generelle udvikling i Kina, politisk og økonomisk. Såvel de økonomiske reformer som åbningen mod omverden har haft mærkbar indflydelse på filmproduktionen. Åbningen mod Vesten har givet kinesiske kunstnere en længe savnet mulighed for stifte bekendtskab med vestlig kultur og tankegods. Det har naturligvis påvirket deres kunstneriske udtryk både direkte og mere indirekte som reference i forhold til udviklingen af et nationalt udtryk.

Økonomisk er der i takt med indførelsen af markedsøkonomi sket store forandringer i vilkårene for filmproduktionen, hvilket har skabt flere kriser i filmindustrien. I dag er f.eks. langt sværere at lave kunstnerisk eksperimenterende film, end det var i første halvdel af 1980'erne – med mindre man i forvejen er et kendt navn.

Fra 1987 blev filmstudierne selv gjort ansvarlige for, at deres budgetter balancerede. Med ganske få undtagelser var det slut med statsstøtte, og siden har de fleste studier befundet sig på falittens rand. Løsningen på den akutte pengemangel har været at søge kapital uden for landets grænser, fortrinsvis i Japan, Hong Kong og på Taiwan men også i mindre omfang i Europa. Regeringen støtter co-produktionsmodellen og har oprettet en speciel organisation til at tage sig af disse projekter. Alle film er dog fortsat underlagt censur – manuskripter skal forelægges til godkendelse hos det statslige filmbureau, inden optagelserne går igang.

Politiske begrænsninger af den kunstneriske frihed eksisterer selvsagt fortsat, men kunstnerne synes nu at have fundet udveje, der gør det muligt at leve med/omgå dem. Kampagner mod såkaldt 'åndelig forurening' og 'borgerlig liberalisme', som der har været tre alvorligere tilfælde af i 1984, 1987 og 1989, betyder at visse projekter må skrinlægges for en tid, men det har ikke haft fatale konsekvenser for nogen enkeltpersoner, sådan som det havde i 50'erne og under kulturrevolutionen.

4. generation

Formelt er den meget omtalte generationsinddeling af kinesiske filmfolk knyttet til afgangsåret fra filmakademiet, men i praksis falder den sammen med tydelige forskelle i holdninger og kunstopfattelse.

3. og 4. generation minder noget om hinanden. Holdningsmæssigt er begge grupper traditionelle kinesiske intellektuelle, der i overensstemmelse med traditionel konfutsiansk tænkning føler et stærkt socialt ansvar. Som sådan lever de, specielt for den første gruppes vedkommende, bedre op til regeringens krav til filmen om at være belærende og skabe optimisme med hensyn til fremtiden. Tematisk er deres film som oftest enten nutidige dramaer eller historiske epos og biografier.

4. generation blev færdige på filmakademiet kort før kulturrevolutionens start og måtte vente 12-15 år med at komme i gang med deres første film. Disse bar i starten præg af filmens dengang endnu ret tætte forhold til teatret, som selv led under en stærkt stiliseret repræsentation af realismen, der til tider kunne forekomme næsten helt surrealistisk, som f.eks. når en dødeligt såret soldat vender hjem fra krigen med friske røde kinder iført en uplettet uniform med knivskarpe pressefolder. Denne stivhed, der opfattede såvel replik som gestik, var et levn dels fra den kinesiske variant af socialistisk realisme, kaldet 'revolutionær realisme og revolutionær romantik' og dels fra kulturrevolutionens ekstreme heltedyrkelse.

Da 5. generation efter kort tid dukkede op med en helt ny slags eksperimenterende film, valgte en del dog, hvad formen angik, at lade sig inspirere af det nye. Indholdsmæssigt er der dertil med tiden også kommet en langt større nuancering i såvel emnevalg som personkarakteristik.

Xie Fei, som hører til den bedre del af 4. generation, har f.eks. arbejdet sammen en 5. generations-fotograf på sin film *Sort sne* der har vundet en Sølvbjørn i Berlin (1989). Filmen, som var den ene af to film af Xie Fei på den kinesiske filmfestival, er en stille tragedie om en ung mand, der bliver løsladt efter et ophold i arbejdslejr og har svært ved at finde sin plads i det sociale liv. Han kan tilsyneladende hverken finde sig til rette med naboernes traditionelt betingede omsorg/indblanding eller med den ny tids jagt efter penge og succes, hvor alle kneb, både lovlige og ulovlige, gælder. Filmens tragiske slutning må betegnes som ukarateristisk negativ i sammenligning med flertallet af 4. generationsfilm. Dens kvalitet beror først og fremmest på en fremragende hovedrollepræstation fra Jiang Wen, der herhjemme er kendt fra en helt anden rolle som den skaldede 'min bedstefar' i *De røde marker.*

Den anden film af Xie Fei er *Kvinden fra de duftende sjæles sø* (1992), som han i 1993 fik en delt Guldbjørn for i Berlin. Den er tydeligvis i sin stil inspireret af de bedre 5. generationsfilm. Med sin nutidige og forholdsvis dialogmættede handling samt instruktørens diskrete påpegning af filmens budskab er den dog et umiskendeligt omend flot 4. generationsprodukt.

Også her berører instruktøren både indflydelsen fra traditionelt betingede livsvilkår, i dette tilfælde den pris kvinder på landet har måttet betale for at redde familiens økonomi, såvel som den kynisme, der er

Herunder: Fra Historien om Qiuju. Qiuju og hendes svigerinde bringer den kvæstede ægtemand, Qinglai, til doktoren i byen.

fulgt i kølvandet på driftige forretningsfolks økonomiske succes, (den succesrige forretningskvinde byder uden skrupler sin svigerdatter den samme ulykkelige skæbne, som hun selv har været offer for).

Et andet problematisk forhold er, at hovedpersonen har en elsker. Uanset at hendes mand er aldeles håbløs og at hun er blevet tvunget ind i ægteskabet, er dette forhold moralsk uacceptabelt i kinesisk sammenhæng. Til slut opløses eller udvandes filmens konflikter dog; elskeren forsvinder og svigerdatteren tilbydes sin frihed, hvadenten hun så kan bruge den eller ej – en forløsning som ikke ville have forekommet i en 5. generationsfilm.

Den kinesiske filmfestival bød også på et andet måske mere typisk 3.-4. generationsprodukt, Zhang Nuanxins *God morgen, Beijing*. Det er en film, der med udgangspunkt i en skildring af tre unge menneskers tilværelse, berører aktuelle sociale og moralske problemstillinger skabt af de hurtige forandringer i samfundet. Trods filmens humoristiske lette tone lades vi ikke i tvivl om, i hvis lod vores sym- og antipatier bør falde.

5. generation

Denne generation, som vi kender bedst, er kulturrevolutionens børn. De kaldes ofte også den tænkende generation. Denne eftertænksomhed blev påtvunget dem på barskeste vis, da de blev sendt på landet og konfronteret med det virkelige livs realiteter, som stod i skarp kontrast til det rosenrøde propagandabillede, de var vokset op med. Mange af dem er endvidere prægede af personlige tragedier, der har sat sig dybe spor i deres film.

Da de første 5. generationsfilm kom frem vakte de stor opsigt både på grund af deres stil og deres indhold. Stilistisk var de præget af minimaliseret dialog, langsom rytme og afdæmpet spil. Der blev lagt vægt på omgivelserne og atmosfæren snarere end på handling og personkarakteristik. I visse tilfælde blev filmens traditionelle narrative struktur erstattet af en episodisk.

I billedkompositionen sporedes indflydelse både fra vestlig filmteori og fra kunstneriske principper i det traditionelle landskabsmaleri med assymetri og det specielle proportionsforhold mellem menneske og natur, og fra den klassiske poesi med dens sindbilledlige metaforik og evne til i et meget præcist sprog at skabe stemninger, der rækker ud over det enkelte digts indhold. Specielt Chen Kaige har arbejdet bevidst med denne teknik til at lade sine billeder med maksimal betydning. Poesiens sindbilledlige metaforik (månen er et ofte anvendt eksempel) bruges mere konsekvent, efterhånden også af 4. generationsinstruktørerne.

Tematisk gik de tilbage i tiden og lod deres film foregå på landet. De

Herover: Fra Hestetyven (85), der handler om religionens betydning for tibetanernes livscyklus.

beskrev den traditionelle kulturs indflydelse på folks tilværelse og indbyrdes relationer uden den idylliserende officielle propagandas filter. De tidlige film faldt sammen med en generel strømning i kulturlivet omkring midten af 80'erne, specielt blandt yngre kunstnere, som gik ud på at revurdere den traditionelle kultur og søge alternativer i den folkelige kultur til den herskende konfutsianske kultur- og moralopfattelse – den såkaldte 'rodsøger'-bevægelse eller primitivisme. Daoisme, primitive religioner, traditionelle skikke og mytologi hos minoritetsfolk, herunder mongolere og tibetanere, blev grundigt udforsket og omsat til litteratur og film.

Mange 5. generationsfilm, herunder Chen Kaiges og Zhang Yimous, er ofte fra officiel side blevet beskyldt for at beskrive Kina som et tilbagestående og primitivt feudalt samfund og for at forvrænge den nationale kultur og tradition med det formål at behage et internationalt publikum, som derved får det billede af Kina, de helst vil have.

Den kinesiske 'western'

For filmens vedkommende fik denne kulturelle bølge efter den spæde start i de små nyoprettede filmstudier i fjerntliggende provinser særligt gunstige vilkår, da 4. generationsinstruktøren Wu Tianming i 1983 blev udpeget som leder af Xian-studiet.

En af hans kongstanker var at skabe en særlig stil inden for kinesisk film, den såkaldte 'western'. Xian-studiet ligger i det nordvestlige Kina (heraf betegnelsen), på det sted der sædvanligvis betegnes som 'civilisationens vugge', tæt ved Den gule Flod og omgivet af det karakteristiske løsplateaulandskab - kort sagt et område ladet med national symbolik. Han inviterede unge eksperimenterende filmfolk til at komme til Xian for på optimale vilkår at lave film med udgangspunkt i dette områdes geografi, kultur og mytologi.

Resultatet blev blandt mange andre film Zhang Yimous *De røde marker* (87) og *Ju Dou* (89), Wu Tianmings *Den gamle brønd* (85), der har Zhang Yimou som både fotograf og mandlig hovedrolle og Tian Zhuangzhuangs *Hestetyven* (85), en meget speciel episodisk struktureret sort-hvid film om religionens betydning for tibetanernes livscyklus. Denne og en lignende film om livet i Indre Mongoliet *På jagtmarken* (85) udløste en hidsig debat, ikke mindst fordi Tian i et interview åbent erklærede, at det ikke bekymrede ham, at publikum ikke forstod hans film, eftersom han lavede film for det 21. århundredes publikum.[2] Som det ses af de nævnte eksempler, er der ikke mange lighedspunkter med det, vi sædvanligvis forstår ved westerngenren.

Et af de sidste projekter Wu Tianming godkendte i sin tid som leder af Xian-studiet inden han i 1989 rejste til USA, var imidlertid en ægte western-pastiche, nemlig He Pings film med den på dansk håbløse titel *Sværdmesteren i landsbyen med de to vimpler* (91). Denne film, som også var med på den kinesiske filmfestival, står i samme forhold til den amerikanske western som Sergio Leones italienske westerns, men udgangspunktet for filmen var en folkelig myte.

Når 'western'-genren i dens efterhånden mange afskygninger stadig er forholdsvis populær specielt hos 5. generationsinstruktørerne og deres nærmeste efterfølgere hænger det

sammen med det politiske frirum de skaber med miljøer hentet fra folkelige fortællinger og legender og de uspecificerede tidsangivelse. 'For os der ikke er så interesserede i marxismen og politiske spørgsmål, men som tænker dybt over tingene, er det bedre at lave den slags film indtil videre', forklarede He Ping, der betegner sig selv som post-5. generation, diplomatisk i en samtale, vi havde, da han for nylig besøgte København.

Nye tendenser

At dømme efter de mest kendte 5. generationsinstruktørers seneste film synes der dog at være en tendens i retning af en større uforudsigelighed med hensyn til valg af tid og miljø, samt i nogen grad også hvad stilen angår.

Zhang Yimous danmarksaktuelle film *Historien om Qiuju*, er lavet i en for ham helt ny realistisk stil. Ca. halvdelen af filmen er optaget med skjult kamera, og kun ganske få af de medvirkende er egentlige skuespillere. Filmen foregår i nutiden og beskriver en ung bondekones kamp for retfærdighed. Hun spilles af Gong Li, som til lejligheden har lært sig den lokale dialekt og vil have en undskyldning fra landsbyoverhovedet, fordi han har sparket hendes mand i skridtet. Det siges ikke direkte, men man fornemmer hendes bekymring for, om han vil være i stand til at producere flere børn, hvilket er vigtigt, hvis det barn hun venter skulle være en pige. Han nægter at undskylde, og da de traditionelle mellemmandsforhandlinger heller ikke udvirker det ønskede resultat, trækker hun ham i retten. Dette skal siden vise sig at få konsekvenser, hun ikke er herre over.

Filmen giver et indblik i de traditionelt betingede hierarkisk opbyggede relationer mellem landsbyens beboere, og den viser, ikke uden humor, den kolossale forskel, der er på livet på landet og i de større byer. En pointe der sikkert og af gode grunde vil gå forbi de fleste danskere, er at filmen også beskriver de nye reformer i retsvæsenet.[3] Filmcensorerne har sikkert være glade for denne film, i hvert fald opgav de forbuddet mod at vise *Ju Dou* og *Under den røde lygte*.

Zhang Yimous seneste film, der på engelsk har fået titlen *Living*, foregår i en lille by i perioden fra 1930'erne til 1970'erne. Den handler om en playboy fra en rig familie, som spiller hele sin formue op med familiens forarmelse, herunder hans unge kones (Gong Li), til følge. Han kommer både i kløerne på nationalisterne og bliver taget til fange af den kommunistiske hær men vender tilbage til byen og ernærer sig som marionetdukkefører. Hele hans familie dør, men for ham må livet gå videre.[4]

Det forlyder, at Chen Kaige er i gang et nyt projekt med titlen *Blomsterskygge*. Det er en kærlighedshistorie, der udspiller sig i begyndelsen af 1920'erne, en begivenhedsrig periode med mange forandringer, som påvirkede folks liv og deres indbyrdes relationer, og som i følge Chen rummer klare paralleller til nutiden.[5]

Herover: Gong Li som bondekonen Qiuju i Zhang Yimous Historien om Qiuju.

Tian Zhuangzhuang, der siden sine tidlige meget kontroversielle film har lavet både mainstream- og underholdnings-film, lavede sidste år en utrolig smuk film, *Den blå drage*, om en kvindes skæbne fra begyndelsen af 50'erne frem til kulturrevolutionens start fortalt af hendes søn. Trods den tragiske historie, hvor hun mister tre ægtemænd som indirekte følge af politiske kampagner, er filmen helt usentimental.

Titlen refererer til et tilbagevendende motiv – en papirdrage, som drengens far lærer ham at lave. I Kina hedder det populært, at når dragen flyver mod himlen, tager den sin ejers bekymringer med sig.

Filmen, som blev vist på natfilmfestivalen i februar, er forbudt i Kina på grund af den meget ærlige skildring af perioden.

6. generation

Denne betegnelse dækker over de unge filmfolk, som blev færdige med deres uddannelse i 1989, året med de store studenterdemonstrationer, der fik så blodig udgang. Prægede som de er af deres opvækst i en tid med meget større åbenhed i forhold til omverden og de deraf følgende forandringer i traditionelle værdier og sociale konventioner, minder de i mange af deres holdninger om jævnaldrende unge i andre dele af verden, hvilket bestemt ikke var tilfældet for 5. generationen, da den kom frem.

Deres kunstneriske holdninger kan det være vanskeligt at skabe et præcist overblik over endnu, men i følge den britiske filmkritiker Tony Rayns, der sædvanligvis er godt underrettet, nærer de stor beundring for de to taiwanesiske instruktører Hou Xiaoxian og Edvard Yangs stil. 5. generationsfilm bryder de sig derimod slet ikke om. De føler, at disse film intet har at sige dem og deres tid, at de er fulde af store ord og armbevægelser, at de er uvirkelige, fortabte i fortiden og fulde af svulstige udsagn om store abstrakte begreber som livet og kunsten, universet og kommunistpartiets historie.[6]

De fleste af disse filmfolk arbejder uafhængigt af filmstudierne, da de ikke indenfor systemet har mulighed for at lave film der stilistisk og indholdsmæssigt udtrykker deres ideal-er. En del af deres indtil videre begrænsede antal film er således optaget på video på grund af vanskelighederne med at skaffe finansiering. De arbejder tilsyneladende ofte i en mere eller mindre dokumentaristisk stil og beskæftiger sig især med randeksistensers vilkår, spændende fra patienter på et mentalhospital til en gruppe gamle fans af Pekingoperaen, eller deres eget nære miljø.

Et eksempel på det første er Zhang Yuans første film *Mor* (91), om en mors problemer med at passe et retarderet barn i et samfund, hvor der ikke er meget hjælp at hente hos de sociale myndigheder, og hvor familie og naboer tilskynder hende til at gemme barnet væk på en institution. Filmen er overvejende optaget i sort-hvid med indklippede dokumentarsekvenser med interviews med andre mødre til handicappede børn i farve. Zhang Yuans anden film *Beijing Bastards*, som også var på natfilmfestivalens program, beskriver en gruppe unge mennesker fra Zhangs eget miljø, kunstnere, rockmusikere

og et påhæng af småsvindlere og folk, der bare holder til, hvor der sker noget. Alle søger de efter noget, et sted at spille deres musik, en forsvundet kæreste, et sted at få foretaget en illegal abort eller måske bare en god brandert og en slåskamp. Filmens centrale skikkelse er Kinas kendteste rockstjerne Cui Jian. Hans udprægede individualistiske holdninger, som har resulteret i et forbud mod at spille offentlige koncerter i Beijing, kommer publikum desværre ikke tættere på, end de ville have gjort i en musikvideo. Klip fra hans øvesessioner og koncerter udgør fixpunkter i filmens episodiske struktur. Den tilstræbte rå stil etableres dels gennem den til det amatøragtigt grænsende montage og dels i kraft af den stadige strøm af eder og forbandelser, som dominerer dialogen. Desværre virkede det langt fra overbevisende, hvilket gav filmen et noget kedsommeligt præg.

Fremtiden

Fremtidsudsigterne for kinesisk film hænger nøje sammen med finansieringsmulighederne. Co-produktionerne er af så stor betydning for filmen, at Zhang Yimou har kritiseret nogle af de unge 6. generationsfolk for at smugle deres film ud af landet uden om censuren for at færdiggøre dem i udlandet. Den fremgangsmåde, som myndighederne er blevet særdeles opbragte over, bringer ikke alene de unges low-budget produktioner i fare men udgør også en potentiel risiko for, at co-produktioner med mange penge involveret falder på gulvet.[7]

Således går de kontroversielle film en hårfin balancegang mellem international anerkendelse og censurens yderste grænse.

Noter

1 Woei Lien Chong and Anne Sytske Keyser, ' Chinese Films at the 1994 Rotterdam Film Festival – The Chinese Censor Comes to Rotterdam: In Vain', *China Information,* Vol. VIII, No. 3 (Winter 1993-1994), p. 53-66.

2 Interviewet med Tian Zhuangzhuang er oversat i: Chris Barry ed.: Pespectives on Chinese Cinema, British Film Institute, London, 1991, p. 127-130.

3 Geor Hinton, 'Zhang Yimou's 'The Story of Qiuju': A Propaganda Film for Recent Legislation', *China Information,* Vol. VII, No. 4 (Spring 1993), p. 48-54. (En analyse af filmen i relation til den relevante lovgivning. Hinton medgiver dog retfærdigvis, at filmen har mange fine kvaliteter, som en ren propagandafilm ikke rummer.

4 Den refererede synopsis findes i 'China Screen' no. 1, 1994.

5 Li Erwei, 'An Interview with Chen Kaige', *China Screen* No. 1, 1994, p. 10-11.

6 Anne Sytske Keyser and Han The, 'Recent Developments in Chinese Cinema: An Interview with Film Critic Tony Rayns', *China Information,* Vol. VII, No. 4 (Spring 1993), p. 39-47.

7 Notits i *Chime Journal* No. 7, Autumn 1993, p. 136.

Mellem censur og succes

Af Marianne Østergaard

Samtidig med at kinesisk film oplever et verdensomspændende gennembrud med film som Chen Kaiges Farvel min konkubine og Zhang Yimous Under den røde lygte indskrænker de kinesiske myndigheder filmskabernes mulighed for frit at lave film – og få dem i Kina såvel som internationalt.

'Situationen i den kinesiske filmverden er mere kaotisk og usikker end den har været i mange år.' Med denne vurdering hentyder den engelske filmkritiker og kender af kinesisk film, Tony Rains, dels til økonomien i kinesisk filmindustri, og dels til mulighederne for at ytre sig frit i filmmediet.

Det officielle kinesiske filmsystem består af 16 filmstudier, som skal hvile økonomisk i sig selv. Statsstøtten til filmproduktionen blevet fjernet undtagen på tre områder: Hærens produktionsselskab, som laver propagandafilm, Børnefilmstudiet, og et selskab for Dokumentarfilm, som bl.a. laver registrering af store politiske begivenheder. Selv de få dygtige ledere af filmstudieerne har svært ved at få økonomien til at løbe rundt, fordi de har kæmpemæssige faste udgifter til en stor uproduktiv, fastansat stab, som skal have løn, social- og sygesikring, uanset om der er brug for deres arbejdskraft eller ej. Det centrale organ i kinesisk film, Det Kinesiske Film Bureau, mener, at løsningen på det økonomiske problem er at lave mere kommercielle og underholdende film.

Ved siden af den officielle filmindustri er det de senere år opstået en ufhængig filmproduktion – men både den og udenlandsk producerede film er under angreb for tiden.

Den skærpede kontrol udvirkes af Det Kinesiske Film Bureau, som er det centrale organ, der skal godkende kinesiske film både til visning i Kina og til eksport.

Under et besøg i Danmark i forbindelse med de Kinesiske filmdage 94 gav Teng Jinxian, direktør for Det Kinesiske Film Bureau, udtryk for, at censur er en helt naturgiven ting, fordi filmenes hovedmission er at retlede ungdommen. Han var ikke engang beskæmmet over, at *Under den røde lygte* og *Farvel min konkubine* bliver vist i beskårne udgaver i Kina. Hvis man fjerner de scener, som de unge ikke har godt af at se, bliver det muligt at vise filmene i Kina, lyder resonnementet lidt omvendt. Og faktisk har *Under den røde lygte* været helt forbudt i Kina, før den blev vist i en beskåret udgave.

Skærpet holdning

Det sidste halve år har de kinesiske myndigheder skærpet holdningen til film produceret uden for det officielle kinesiske filmsystem.

I november sidste år blev Hong Kong-producenterne til *Beijing Bastards* og *The Blue Kite* af den kinesiske stat forbudt at optage flere film i Fastlandskina. Og i begyndelsen af 1994 offentliggjorde myndighederne nye restriktioner for filmproduktion. Fremover bliver det bl.a. forbudt at eksportere negativerne til kinesiske film. Desuden skal råoptagelserne godkendes af den statslige censur. Disse to forholdsregler vil gøre det vanskeligere for filmskaberne at omgå censorernes retningslinier.

Det maksimale antal co-produktioner med udlandet er blevet fastsat til 24, og alle film skal produceres og distribueres af de 16 officielle studier.

Det kan undre, at de kinesiske stramninger kommer på et tidspunkt, hvor kinesisk film soler sig i succes. Desuden er det de statslige filminstitutioner selv, der har åbnet for privatisering af filmproduktionen, fordi de befinder sig på randen af økonomisk sammenbrud.

Ikke desto mindre ønsker myndighederne altså stadig en vis kontrol med filmmediet.

Protest mod filmfestival

Kinesernes ønske om at kontrollere, hvilke kinesiske film, der distribueres – ikke bare i Kina, men også over for et internationalt publikum – kom klart til udtryk ved den Internationale Filmfestival i Rotterdam i januar 94.

Det Kinesiske Film Bureau indgav via ambassaden i Haag en officiel protest mod festivalens visning af en række kontroversielle kinesiske film under programmet FilmFree, der havde fokus på forbudte og censurerede film.

'Visning af disse ikke-autoriserede film vil skade forholdet mellem filmfestivalen og den kinesiske regering,' hed det i en protestnote fra den kinesiske ambassade i Haag.

Protesten drejede sig om seks film, som var produceret uden for det statslige filmsystem og ikke var godkendt til visning i Kina.: *Beijing Bastards, The Blue Kite, The Days, Self Portrait, Discussions Caused by a Film Being Stopped* og *1966, My Time with the Red Guards.* De seks film er alle enten forbudt eller underlagt censur eller andre begrænsninger i Kina.

Kineserne angav ikke nogen præcis begrundelse for protesten, men filmfestivalens direktør Emile Fallaux mente ikke, det havde direkte sammenhæng med filmenes indold.

'Det er en rent administrativ protest, fordi filmene er produceret uden for de officielle kanaler,' sagde han og understregede samtidig, at Rotterdam Filmfestival stræber efter at vise et ægte billede af bredden i kinesisk filmproduktion i dag. I år havde Rotterdam Filmfestival særligt fokus på kinesisk film, og viste mere end 40 titler fra Kina, Hong Kong

Tian Zhuangzhuangs film The Blue Kite blev færdigproduceret i al hemmelighed, efter at myndighederne havde nedlagt forbud mod den. Stor var deres overraskelse, da den færdige film blev vist på Cannes festivalen i 1993. I rollen som drengen Titou ses Zhang Wenayo. ◀

og Taiwan – herunder de kontroversielle, 'uafhængige' film.

Flere af de kinesiske instruktører var til stede under festivalen, og anbefalede trods den kinesiske protest at fortsætte filmvisningerne som planlagt. Hvis situationens udvikling bekymrede dem, lod de sig ikke mærke med det. De regnede heller ikke med at få problemer, når de kom tilbage til Kina, og det er da også et faktum, at hidtil er ingen kinesisk filminstruktør blevet arresteret eller har været udsat for personlige repressalier, sådan som det er sket for f.eks. forfattere. Instruktørerne mente selv, at den internationale opmærksomhed omkring deres værker yder dem en vis beskyttelse.

Filmoptagelser standset

I november 1993 tog myndighederne et af de hidtil mest vidtgående skridt ved at standse optagelserne til en film, hvis manuskript ellers var godkendt af Det Kinesiske Film Bureau, Det var Zhang Yuans filmatisering af romanen, *Chicken Feathers on the Ground.*

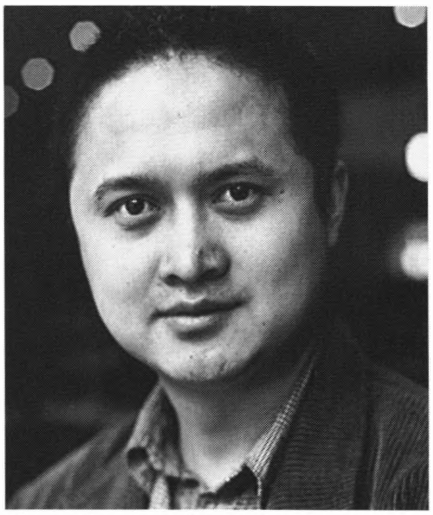
I denne sag er forbudet snarere rettet mod personen end mod filmen. Zhang Yuan er nemlig allerede kendt som en kontroversiel figur i moderne kinesisk film. Hans halvdokumentariske film, *Beijing Bastards,* var Kinas første uafhængigt producerede film, og den har skabt opmærksomhed på en række internationale filmfestivaler, hvor den er blevet vist uden de kinesiske myndigheders viden og tilladelse. Filmen handler om unge storby-kineseres desillusionerede rodløshed og rummer desuden koncertoptagelser med den populære rockmusiker Cui Jian.

Zhang Yuan fortæller, at han har brugt rockmusikken som billede på den kinesiske kunstners liv, fordi rocken var den første uafhængige kunstform.

'Indholdsmæssigt betragtes filmen som problematisk, fordi den handler om rockmusik,' konstaterer han.

Visningen af *Beijing Bastards* fik den officielle kinesiske delegation til at udvandre fra filmfestivalen i Tokyo i oktober 1993, og det var få uger efter denne begivenhed, at optagelserne af Zhang Yuans næste film blev standset.

Det blev imidlertid ikke enden på den sag. Producenten havde nemlig bedt Zhang Yuans kone, Ning Dai, om at lave en video fra filmoptagelserne til reklamebrug. Da filmen blev standset fik denne video en ny drejning og nødvendighed. Den fik titlen *Discussions Caused by a Film's Filming Being Stopped* og blev en dokumentation af filmkunstens og ytringsfrihedens vilkår i Kina. I filmen fortæller en række kunstnere og kulturformidlere i Kina om, hvordan myndighederne standsede filmproduktionen, men også om behovet for en egentlig kulturpolitik og en filmlov, så både filmskabere, producenter og myndigheder ved, hvilke rammer de har at arbejde inden for – i modsætning til de stadigt skiftende regulativer og vilkårlige tilstande, der hersker i dag.



Zhang Yuan er født i 1963 i Nanjing. Han studeres ved Beijing Filmakademi i 1985-89 og tilhører den såkaldte 6. generation af kinesiske filmskabere. Han rejste selv penge til sin spillefimsdebut, Mama, som bragte ham i dyb gæld og endda blev forbudt. En kopi af filmen blev smuglet ud af Kina i 1991, og den vandt to priser ved Festival de Trois Continents i Nantes. Hans følgende film Beijing Bastards fulgte samme procedure, før den blev vist ved Filmfestivalen i Lausanne. Zhang Yuan har også produceret musikvideoer med den kinesiske rockmusiker Cui Jian til MTV.

Men på trods af det aktuelle tilbageslag i ytringsfriheden i kinesisk film er instruktøren og manuskriptforfatteren Ning Dai ikke i tvivl om, at situationen i Kina grundlæggende udvikler sig i retning af det bedre. Og de seneste måneders mange nye stramninger giver hende ikke anledning til stor bekymring:

'Myndighederne siger, at vores film er forbudt. Men der er ikke nogen egentlig lov imod dem.' siger hun.

Film produceret i hemmelighed

En de film, der har skabt mest opstandelse hos de kinesiske myndigheder, er Tian Zhuangzhuangs *The Blue Kite.* De gik nærmest i chock, da filmen blev vist på filmfestivalen i Cannes i foråret 1993.

Forhistorien var, at myndighederne havde forbudt instruktøren at færdiggøre filmen, da de efter anonyme tips var kommet til den konklusion, at optagelserne ikke på alle punkter svarede til det manuskript, som de havde godkendt. Det hed sig, at filmen havde en problematisk politisk tendens.

Discussions Caused by a Film's Filming Being Stopped startede som promotion-video for Zhang Yuans film Chicken Feathers on the Ground og endte som dokument om grænserne for ytringsfrihed i Kina.

Trods forbudet lykkedes det imidlertid Zhuangzhuan i al hemmelighed at færdiggøre filmen i Tokyo, så den kunne præsenteres på Cannes 1993 og blive sendt i international distribution.

The Blue Kite spænder over årene 1953-67 og er på én gang et familiedrama og en udviklingshistorie. Filmen er fortalt i flash backs af drengen Tietou, som ser tilbage på barndommen, der er præget af moderens tre meget forskellige ægteskaber og tidens politiske turbulens. Filmen genskaber med stor omhu og detaljerigdom scener som f.eks. fælleskøkkenerne i tiden under Det Store Spring Fremad, og Kulturrevolutionens massemobilisseringen, politiske studiesessions og Rødgardisternes forfølgelser af bl.a. lærere.

Massekampagnerne i slutningen af 1950'erne en næppe nogensinde tidligere blevet protrætteret så levende og nuanceret på film. Og faktisk er det stadig i dag forbudt forfattere, kunstnere og filmskabere at skildre forfølgelserne under kampagnen mod højreafvigere.

I den forstand er *The Blue Kite* en politisk kontroversiel film, og det er forståeligt, at den forstyrrer de kinesiske myndigheders selvbillede. Den viser den politiske histories nedslag i den enkelte menneskeskæbne, men den viser også det enkelte menneskes liv som mere end blot en del af historien: hverdagslivets nære relationer, kærlighed og venskab, nabosammenhold og børnenes leg på pladsen mellem husene står i centrum i drengens Titous erindring. Og i den forstand er *The Blue Kite* først og fremmest en film om en drengs barndomsoplevelser.

The Days af Wang Xiaoshuai er en af de film, som de kinesiske myndigheder har protesteret mod, fordi den er produceret uden for det statslige filmsystem. Filmen handler om et ungt kunstnerpar, hvis kærlighed smuldrer i hverdagslivets rutiner.

Ning Dai, født i 1958 og færdiguddannet som instruktør på Det Kinesiske Filmakademi i 1989. Hun er også manuskriptforfatter (bl.a. til filmen For Fun, der er instrueret af hendes søster Ning Ying). Discussions Caused by a Film's Filming Being Stopped er hendes instruktørdebut.

Instruktøren Tian Zhuangzhuang, tilhører sammen med bl.a. Chen Kaige og Zhang Yimou den såkaldt 5. generation i kinesisk film, der skabte en ny bølge af film fra midten af 80'erne, da de udgik fra Beijing Film Akademi. Han karakteriserer filmens historier som både virkelige og oprigtige, og det bekymrer ham, at netop virkelige og oprigtige historier fører til forbud.

'Der findes for mange film, som ikke skildrer virkeligt liv. Underholdningsfilm, komedier, farcer og kungfu har selvfølgelig deres funktion. Men film er ikke udelukkende underholdning. Jeg ser det som min opgave at beskrive historien, som jeg husker og opfatter den' erklærer Tian Zhuangzhuang. 'Desuden findes der mennesker i dag, som ikke kender noget til den historiske periode, filmen skildrer. Den større åbenhed, vi nyder i dag, har vores forældre betalt dyrt for. *The Blue Kite* er blevet til for at vise deres generation taknemmelighed.'

Og faktisk går nogle gisninger blandt de kinesiske filmfolk ud på, at myndighedernes restriktioner snarere drejer sig om kontrol for kontrollens skyld og ærgrelse over at deres forbud bliver ignoreret – end på det egentlige indhold i filmene.

Det er i hvert fald ikke helt indlysende, hvad deres kriterier er for at godkende eller afvise en film. Flere af de film, der er underlagt restriktioner er i hvert fald ikke politiske film i traditionel forstand. F.eks. er Wang Xiaoshuais sort-hvide film *The Days* en smuk og enkel historie om et ungt kunstnerpar, hvis kærlighed smuldrer bort i hverdagens ensformighed. Filmens eneste 'forbrydelse' består tilsyneladende i, at den er uafhængigt produceret. Eller måske er forbrydelsen, at filmen indledes med en lang kærlighedsscene – selv om den langt fra er pornografisk eller anatomisk afslørende, men derimod snarere en blid dvælen ved abstrakte former i lys og skygge og tekstur.

Men direktøren fra Det Kinesiske Filmbureau gjorde det klart under sit danmarksbesøg, at sex ikke må vises i kinesiske biografer. Og så er det åbenbart ligegyldigt, at *The Days* mest af alt er en film, der gør indtryk med sit enkle billedsprog – et vidnesbyrd om, at dens instruktør til daglig arbejder som billedkunstner.

Lu Liping, en af Kinas mest populære skuespillerinder, spiller moderen i The Blue Kite.

Spielbergs mangelfulde liste

af Kjeld Koplev

Efter premieren på 'Schindlers liste' har kritiske røster sat Steven Spielberg og hans film under anklage. Claude Lanzmann, skaberen af dokumentarfilmen 'Shoah', mener at ondskabens inderste, som det kommer til udtryk i Holocaust, hverken kan eller bør afbildes. Med 'Schindlers liste' foretager Spielberg et lovbrud og en trivialisering, han skaber stereotyper, hvormed det enestående ved Holocaust udvandes og går tabt. Samtidig er fiktionaliseringen en fordrejning af sandheden og den ødelægger forestillingsevnen ved at illustrere alt det som fx 'Shoah' ikke satte på billeder. Herhjemme har forfatteren og radiomanden Kjeld Koplev i en kronik i Berlingske Tidende betegnet 'Schindlers liste' som en form for følelsesmæssig pornografi – 'E.T. i Auschwitz'. I denne artikel forsøger Koplev at forklare hvorfor den eminent gjorte 'Schindlers liste' rammer under og ved siden af målet, først og fremmest ved at være en film til følelserne uden nogen historisk begrundelse af de repræsenterede begivenheder. Kosmorama vil gerne holde fast i filmdebatten og alle reaktioner fra læserne vil være mere end velkomne.

Det er mindre morsomt at blive beskyldt for at have beton i hovedet. Men det er ikke til at bære, når beskyldningerne kommer fra de af 60'erne og 70'ernes bedste betonspredere, der tilsyneladende nu har tilgivelse behov.

Med usvigelig sans for tidsåndens krav afviser de ethvert forsøg på politisk analyse af Spielbergs film. Og de lader som om jeg, og de øvrige kritikere, kræver politisk korrekthed af filmen. Eller at vi skulle mene, at produktet er blevet ringere af at få tildelt syv Oscars.

Men det er slet ikke der hunden ligger begravet. Og det er slet ikke det, der er tilfælder.

Problemet med Spielbergs film er nemlig ikke, at den er så helvedes hollywoodsk. Knap nok at den er skåret over den solesikre læst, der skal til for at aktivere Oscar-hormonerne i det politisk potente amerikanske filmmiljø.

Problemet ligger i Spielbergs filmiske måde at anskue verden på. En måde og en metode, der sikkert stiler mod at gribe publikum verden over, men som samtidig stiller sig

hindrende i vejen for en fuld forståelse af den begivenhed, som Spielberg angiveligt vil sætte et mindesmærke.

Spielbergs hovedperson, den gode tysker Schindler, er og forbliver filmen igennem en ener. Han fremstilles som en anstændig, lidt gammeldags heltefigur, som den ensomme rytter, manden mod systemet, en person af den slags, der på én gang, og med sikker sans, appellerer til et massepublikum og til de politiserende pressionsgrupper, der står bag nomineringen af de eftertragtede Oscars.

Overfor denne den smukke, charmerende ener, der modigt og alene rider ind i byen for at redde den fra forbrydernes gemenheder, sætter Spielberg den onde, i skikkelse af lystmorderen og lejrkommandanten Goeth. Dermed er vejen banet for den traditionelle amerikanske tvekamp. Følelserne er linet op til den duel vi alle, fra filmens første anslag med massiv sikkerhed ved, vil føre frem til det godes sejr over det absolut onde.

Spielbergs erklærede mål med *Schindlers Liste* er at få os til evig tid, at huske på verdenskrigens Holocaust.

Og det lykkedes.

Ingen glemmer nogensinde disse billeder. Det er eminent dygtigt gjort. Langt bedre end vi hidtil har set det fremstillet på filmens lærred.

Men med den amerikansk anerkendte måde at opbygge filmen på forskertser Spielberg muligheden for at vi bibringes nogen som helt forståelse for eller indsigt i, hvorfor Holocaust oprandt. Vi fornemmer ikke et sort-hvidt sekund, hvordan udryddelsen dog kunne ske, hvem og hvad der gødede grobunden for forbrydelsen.

(Til sammenligning kunne man anføre, at Bille August med garanti aldrig havde høstet Oscars for *Pelle Eroberen,* hvis han ikke forinden havde pillet det politiske budskab ud af kommunisten Martin Andersen Nexøs romanoplæg).

At fascisternes forbrydelser fandt sted, står frysende fast. Det dokumenterer filmen. Endnu en gang. Og det er en vigtig pointe. Især i en tid, hvor historierevisionisterne forsøger at fornægte gasovnene i Auchwitz.

Men det er uden større betydning for os, at kunne huske noget så menneskeligt grusomt som udryddelsen af jøder, zigøjnere, åndssvage, homoseksuelle, kommunister osv., hvis vi ikke samtidig, med vores begavelse til bunds begriber, hvorfor noget sådant kunne finde sted, hvad det var for samfundsvilkår, der legitimerer disse perverse handlinger, hvem der tjente på dem, hvem der havde interesse i at sætte dem i scene.

Kun gennem en sådan forståelse er vi i stand til at forhindre en gentagelse. For kun det menneskeskabte, det forståelige, det begribbare står menneskeligt til at ændre. Skæbnen råder vi ikke over. Tilfældet står vi magtesløse overfor. Og det ekstremt onde, det sygeligt perverse kan vi alt for roligt afvise, fornægte, skubbe fra os.

Under forevisningen af *Schindlers Liste* græd vi tit og ofte. Ind imellem lo vi tilmed lettet. Og denne legen med vor leen og spekulation i vor gråd demonstrerer netop fejltagelsen og farligheden ved filmen.

Schindlers Liste består af 100 procent filmisk føleri. Filmen har ikke i sin handlingsgang indbygget selv den mindste forklaring på baggrunden for alt dette føleri. Handlingen, fortællingen, de enkelte personskildringer er ikke baseret på den analytiske omtanke, der hos publikum skaber forståelse for filmens basale problem.

Den traditionelle amerikanske filmmodel fungerer perfekt, når det gælder om at underholde og fastholde et massepublikum. Men den hindrer samtidig sit publikum i at fatte baggrunden for de begivenheder den vil underholde os med. Det har altid været amerikansk films salgsmæssige styrke, og politiske svaghed, at selv de instruktører, der tog alvorlige politiske problemer op, måtte lægge løsningen i enkeltmenneskets hånd.

Krigens gru stoppes altid af den gode general. Mafiaen bekæmpes ene og alene af den ene hæderlige advokat. Den onde fabriksejer sættes på plads af arbejderen, der ene, men stærk, byder manden trods osv.

I *Schindlers Liste* oplever vi også i første omgang en befriende følelse af lettelse ved synet af den næsten algode tysker Schindler, der ender med at redde godt 1000 af ialt 6 millioner jøder fra udryddelsen i nazisternes KZ-lejre. Og vi gyser genkendende ved skildringen af den sadistiske og perverse tyske lejrkommandant Goeth, der skyder jøder ned, som andre skyder agerhøns i jagtsæsonen.

Vi føler og føler og føler i en uendelighed. I langfilmens totale længde. Men filmen blotlægger ikke – samtidig med at den under- og fastholder sit publikum – de mekanismer, der førte til at mennesker med hus og have, børn og skødehunde, lyster og depressioner kunne udvikle et menneskeskabt helvede på jord.

Føleriet stiller sig hele tiden og hastigt hindrende i vejen. Vi manipuleres filmen igennem, ved hjælp af mediets stærke natur og Spielbergs drabende dygtighed, til at føle godhed for de gode og afsky for de

Overfor denne smukke, charmerende ener sætter Spielberg den onde, i sikkelse af lystmorderen og lejrkommandanten Goeth.

De sort-hvide billeder, de gassedes fordrejede ansigter, de små børns klyngen sig til forældrene, tørsten, geværkolberne, de tilfældige mord, hundenes gøen, de menneskepakkede kreaturvogne, det håndførte kamera, altsammen fører os frem til og igennem et umådeligt og umådeholdende tre timers føleri, spækket med tårer og grådkvalt rømmen.

onde. Vi forføres til at tage stilling for en god – og imod en ond nazist.

Men til forståelse af, hvad der skete dengang, og som værktøj til at forhindre gentagelser, har vi ikke brug for skildringerne af enerne. Hverken de gode eller de onde. Det vi har behov for, er den i filmen indbyggede analyse og beskrivelse af det almene. Gennemlysningen af det helt almindelige.

Det grusomme, hverken kan eller skal vejes op med det gode, men måles mod det normale. Det var de helt almindelige flittigtarbejdende dagligdags tyskere, der udgjorde den menneskelige grundstamme i Hitlers nazisme.

Der findes ifølge sagens natur ikke umenneskelige handlinger. Kun menneskelige. Og det er det vigtigt at holde sig for øje. Det er denne helt almindelige menneskelighed, og disse ganske dagligdags mennesker der fik nazismen til at fungere. Dem der gjorde det muligt for de specielt sygelige at udøve deres udåd. Det er hos dem – de normale, de hverdagsagtige tyskere, folk der ligner os til forveksling, at man skal finde forklaringen på at det lykkedes nazisterne, at ombringe ialt mere end 10 millioner mennesker i de tyske KZ-lejre.

I Peter Sichorvskys bog, 'Schuldig geboren', som er en række interviews med børn af nazifamilier i efterkrigstidens Tyskland, fortæller den 39-årige Anna, hvis far var KZ-kommandant, at de netop var en 'stinkende normal familie', hvor faren kom hjem til middag på slaget seks, og moren gik og puslede om hjemmet og sørgede for mand og børn.

Det er derfor proportionsforvrængende og angribeligt når Spielberg sætter den gode tysker Schindler op mod den onde SS'er Goeth. Nazismens udryddelse af jøder, zigøjnere, kommunister, homoseksuelle, åndssvage o.m.a., var ikke en kamp mellem den gode ener på den ene side og de perverst onde på den anden.

De gode var i fåtal, Bevares. De var i hvertfald ikke særlig synlige. Men de var der. Og de onde fik magt til at folde deres ondskab ud. Men det skete fordi så mange forblev normale. Passede deres job, gjorde det de var vant til, lod som om tiderne var dagligdags.

Kritikken og debatten omkring *Schindlers Liste* er derfor utrolig vigtig. Den er ikke et angreb på en instruktør, der givet har villet det gode. Den er tværtimod et forsvar for også kunstnerisk at kunne fastholde og forarbejde vor viden om, hvordan de perverses udskejelser kun kunne forvaltes fordi de normale tyskere, Otto Normalverbraucherne, i alle dele af Det tredje Rige, var villige til at levere viden og arbejdskraft til naziprojektet: Udrydde-anderledes-udseende-og-tænkende.

I stedet for blot at falde i følelsesmæssig svime over en Schindler eller fascineret fokusere på SS-bødlen Goeth i spidsbukser, havde det været spændende at se filmen baseret på den analyse, der blotlagde, hvordan f.eks. chefen og medarbejderne i Centraleuropæisk Rejsebureau i Berlin under 2. verdenskrig kunne igangsætte og fortsætte deres arbejde med at sende ferieglade tyskere på rejse om formiddagen, og i samme åndedrag og pennestrøg skaffede SS rabat på togbilletterne til de jøder der skulle gasses i Auchwitz. Under skildringen af en Schindler og en Goeth burde der, for at gøre filmen brugbar for en eftertid, have fungeret en 'anden tekst', en slags undertekst, der tydeligt tegnede normalbilledet af den tyske arbejdsiver for at få systemet til at fungere.

Spielberg kunne også have skabt en film der indbygget i sig havde forudsætninger for den nazistiske funktionsmaskine. Sådan at vi ved siden af den gode og den onde også fik et billede der skabte forståelse for, hvad der f.eks. skete inde i hovedet på de højt uddannede ingeniører, der beregnede, hvor meget gas der skulle til for at slå så og så mange jøder ihjel. Ingeniører med fast arbejdstid. Pæne mænd med nydelige koner. Agtværdige borgere med børn og hund og have. Eller en *Schindlers Liste,* der også bar på en dramatisk viden, der lod os forstå baggrunden for de helt normale konstruktører, der løste opgaven med at fremstille de ovne, som de gassede lig skulle brændes i osv.

Det er selvfølgelig vigtigt ikke at glemme de store grusomheder. Det er væsentligt at kende sin historie. Vide hvad der er sket. Men uden at anamme, hvorfor det skete kan vi ikke bruge vores historiske viden til noget.

Og når vi forlader biografen efter at have set *Schindlers Liste* er vi ikke fyldte af en aha-oplevelse, der er begrundet i større indsigt. Selv de syv Oscars garanterer ikke for, at vi, trods tre timers underholdning, føler os en tøddel klogere, når vi forlader biografen. Spielbergs film har givet forlenet mange med en oplevelse af noget de ikke tidligere har stiftet bekendtskab med. Et nyt publikum får at se, hvordan forfulgte jøder ser ud. Folk i salen føler måske, et kort øjeblik, hvordan det på en gang forekommer uvirkeligt og alligevel alt for virkeligt, at blive jaget i KZ-lejr og døden blot fordi man f.eks. er jøde. Men næppe heller mere. De er ikke blevet klogere på faren for en gentagelse. De er ikke blevet udstyret med en indsigt der gør dem vagtsomme over for gentagelser. De er ikke blevet bedre i stand til at få øje på faresignalerne. Med mindre historien atter engang kommer marcherende iført skrårem og sorte spidsbukser, så den til forveksling ligner det vi netop har oplevet i filmen. Og det gør den med garanti ikke. Farligheden i fokuseringen på den synlige nazisme demonstreres dagligt af pressen verden over. Redaktioner og journalisterne fylder aviserne, radio og tv med nynazisternes aktioner og udtalelser. Og atter engang overser de de pæne almindelige borgere, der stiltiende ser til, at fremmedarbejdernes boliger bliver brændt ned eller i deres stille sind synes det er helt i orden. På samme måde som de uvirksomt så til, at deres samfund under 2. verdenskrig skaffede sig af med jøderne, med kommunisterne, med zigøjnerne, med de åndssvage, med de homosuksuelle, med de asociale, med taberne i samfundet.

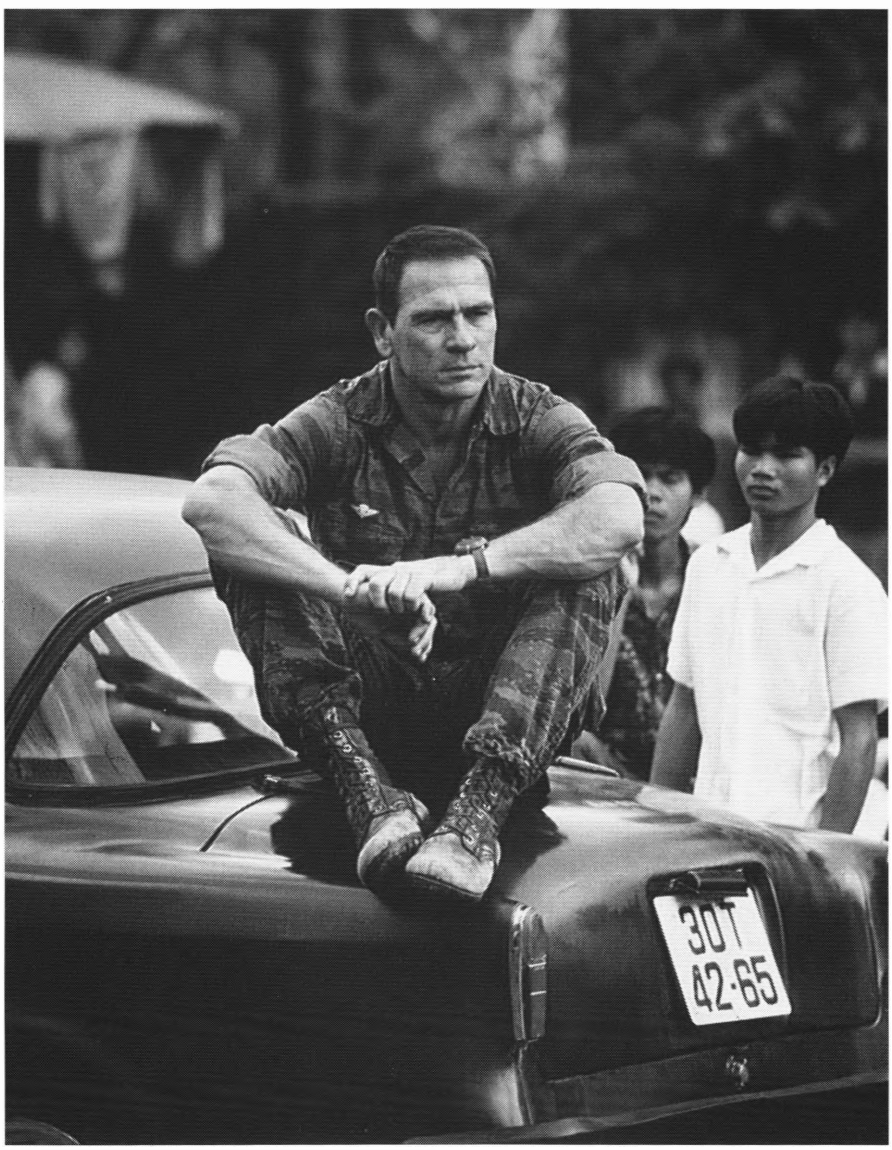
Og medierne lader også nynazisternes skaldehoveder skygge for de tyske politikere, der ikke siger fra overfor den stadig stigende racisme og den sociale forarmning. De dækker over de pæne mænd, i de pæne sæt tøj, med de pæne koner og pæne hjem, som de pænt går hjem til efter fyraften.

Desværre bestyrker *Schindlers Liste* mediernes bestræbelser. Hjælper dem på vej på grund af sin fastholden af denne polariserede konfliktmodel, med det godes kamp mod det onde.

Spielbergs film vil blive set af millioner af mennesker. Og med den har han sat Holocaust et minde. Men samtidig har han skabt en film der beroliger menneskene i stedet for at forurolige dem. Og netop i disse år er roen måske den farligste tilstand af alle. Hvorimod foruroligelsen kunne skabe mulighed for øget bevidsthed og medvirke til at skærpe vore chancer for at gennemskue virkeligheden og selv få mod til at handle.

Tommy Lee Jones og mørkets gerninger

I årevis har vi nydt hans dygtige fremstilling af især skurkeroller. Han er manden, hvis navn ingen kan huske. Det er 'ham politimanden i Flygtningen'. Med hans seneste film Himmel og Jord og Natural Born Killers er der ikke mange undskyldninger for ikke at huske, hvem Tommy Lee Jones er.



af Kaare Schmidt

Koparret, hedder det i kiosklitteraturens slå-på-tosken romaner, hvor et hærget udseende uvægerligt betyder skurk. Ligeså på film, hvor Tommy Lee Jones har haft sin rigelige andel af hårdkogte skurkeroller. Et fem minutters æg, mindst.

Det tøffe, handlekraftige og dominerende parret med noget uudgrundeligt giver en farlighed, der indbyder til typecasting som skurk. Men som også signalerer rigtigt mandfolk med psykisk mørke sider, der lover erotisk farlighed. Netop det, som i 1920erne gjorde Rudolph Valentinos latin lover til damernes mand i datidens seksuelle frigørelse, hvor det fremmedartede var en trussel mod bornertheden, og i 50erne gjorde Robert Mitchum og Marlon Brando til sexsymboler – modsat charmør-typer som Errol Flynn, Clark Gable og Tom Cruise, der i sig selv er renvaskede og skal have bygget en mørk fortid ind i handlingen for at virke flossede i kanten.

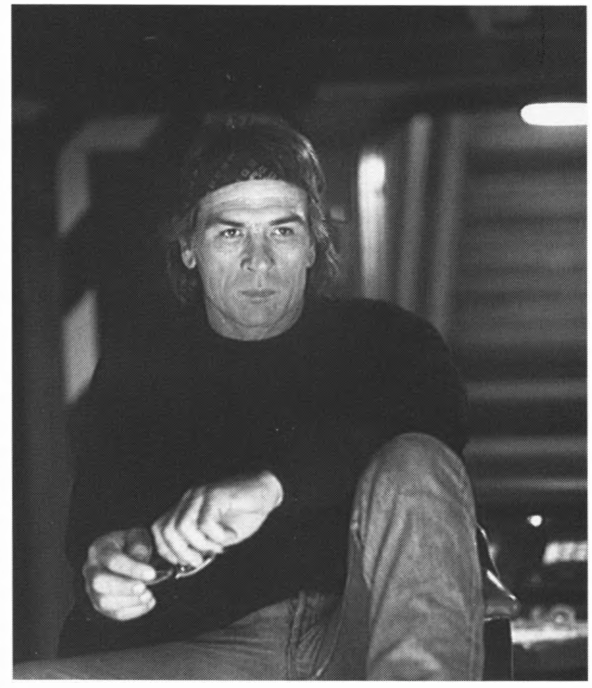
Stemmen har det hele i sin særlige *twang*. Det er den nasale sydstatsdræven fra hjemstaten Texas, men leveret med en elektrisk afsnuppethed, der får det nasale til at synge med en flabet humoristisk di-

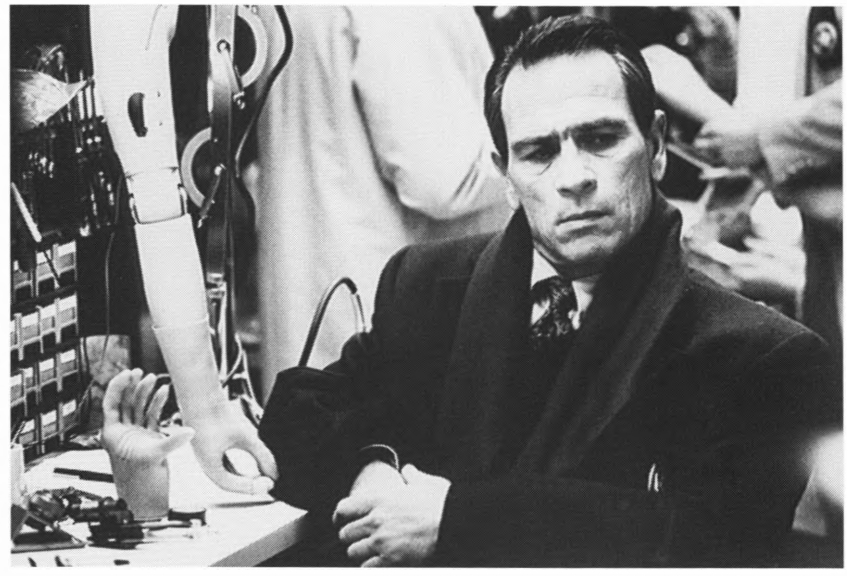
Til venstre: Tommy Lee Jones som Marine Sgt. Steve Butler i Oliver Stones Himmel og Jord (93)

stance som udtryk for den hurtige tanke i modsætning til den primitive dræven. En kølig kunde og en snurrig fætter, med en intelligent humor, som balancerer mellem selvsikker ro og vrængende psykopati. More than meets the eye.

Tilsvarende har spillestilen blandingen af naturtalentets umiddelbarhed (f. eks. Frank Sinatra og Cher) og 'method'-skuespillerens præcision (f. eks. Paul Newman og Robert De Niro). Han er *på*, hvad enten han står ubevægelig i baggrunden eller *reagerer* for fuldt tryk. Og så har han midt i mørkets gerninger en djævleblændt charme, så man også mod bedre viden må holde af ham og med ham – selv når han uden videre anfægtelse vil skyde Gorbatjov i *Manden fra Berlin* eller fange den rare læge i *Flygtningen*.

Kunstneriske gennembrud har Tommy Lee Jones (f. 1946) haft flere af, for alligevel at vende tilbage til sideroller som skurk. Til gengæld har han gjort siderollerne stadig mere synlige. Den gode skuespiller finder i reglen en større udfordring i skurkeroller. En historie behøver ikke at begrunde en helt, mens en skurk må være kørt af sporet mentalt eller ideologisk, så her er simpelt hen mere at rive i. Og skurkeklicheen giver desuden allehånde udfoldelsesmuligheder for den store skuespillers yndlingsbeskæftigelse, det uhæmmede krukkeri. F. eks. Robert De Niro i *De uovervindelige* og Marlon Brando i *Dommedag nu*.





Jones gav den armen som terroristen, der besætter et slagskib i Andrew Davis' fornøjelige *Kapring på åbent hav* (92), hvor han havde frit spil over for den lallende Steven Seagal. Anderledes kraftfuld modspil fik han fra Harrison Ford i Davis' *Flygtningen* (93), hvor han som den forfølgende politimand også stjal billedet i en sådan grad, at man kunne have ønsket, at han var hovedpersonen (bortset fra at effekten netop udsprang af, at han ikke var hovedpersonen). Filmens succes ser ud til – igen – at have gjort ham til stjerne. Det satser Oliver Stone i hvert fald på med *Himmel og jord* (93) og *Natural Born Killers* (94).

Også hos Stone startede Jones som skurk, den slebne bagmand i *JFK* (91). Her tilhørte han stadig amerikansk films imponerende galleri af karakterskuespillere, hvis ansigter og stemmer man øjeblikkelig genkender, men hvis navn og tidligere film, man ofte har glemt.

Med god grund, når man overvejer titler som *Eliza's Horoscope* (72, debut), *Terror bag lukkede døre* (76), *Rolling Thunder* (77), *De korrupte* (78), *Nate and Hayes* (83), *The River Rat* (84) og *Væk på 10 sekunder* (86) frem til den parodisk mislykkede *Fire Birds* (90). Jones var i de fleste tilfælde blandt de tre ledende navne, men filmenes karakter taget i betragtning står vi langt fra det stof, som drømme gøres af. Det kunne snarere have været tilfældet med portrættet af den legendariske milliardær i tv-miniserien *Howard Hughes* (77). Som så ofte i tvs biopics blev det dog et laaaangt illustreret leksikonopslag, og Jones'

Hughes' tur ud i forglemmelsen blev slået fast af Jason Robards' Hughes i Jonathan Demmes poetiske fantasi *Melvin og Howard* (80).

Men den kontrollerede farlighed i rollen som den dobbelttydige skyggefigur bag Faye Dunaways overspændte modefotograf i Irving Kershners forskruede *Øjne* (78) placerede til gengæld Jones på den indre lystavle, bekræftet af hans jordbundne portræt af country-stjernen Loretta Lynns mand i Michael Aptеds *Coal Miner's Daughter* (80) med Sissy Spacek.

Hovedrollerne i *Back Roads* (81) og tv-miniserien *Mander der ville dø* (82) viste talentets styrke i bærende roller med al ønskelig tydelighed. Men åbenbart alligevel ikke tydeligt nok. Turen gik direkte tilbage til blandingen af dårlige film og skurkebirollerne, som til gengæld nu blev mindeværdige: Bagmanden i Ben Bolts 50er-pastiche *Big Town* (87) med Matt Dillon som hasardspiller, den lyssky byggematador i Mike Figgis' engelske film noir *Stormy Monday* (88) med Melanie Griffith – og attentatmanden, som Gene Hackman uforvarende får smuglet til USA i *Manden fra Berlin* (89), den første af Jones' tre film for Andrew Davis.

Martin Ritts forunderlige blanding af bigger-than-life poesi og kontant hverdagsrealisme i folkekomedien *Black Roads* placerede Jones som falleret bokser med realitetssans over for Sally Fields fallerede luder med stjernedrømme på en Amerika-rejse mod Hollywood. En traditionel historie fortalt originalt som et moderne eventyr til en vis grad på samme måde som *Pretty Woman* og især *Frankie & Johnny,* blot ti år før det blev trendy. Og en gedigen økonomisk fiasko, trods Fields nyvundne stjernestatus, som derfor ikke smittede af på Jones, der leverede sin karrieres hidtil mest menneskeligt varme og forsorne præstation.

Lawrence Schillers *Mander der ville dø* med manus af Norman Mailer efter egen faktionsroman er et højdepunkt i tv-fiktionens historie. Den udnytter tv-filmens styrke i den umiddelbare hverdagsrealisme, som udspringer af tvs præg af direkte transmission (jfr. nyheder, sport m.v.), selve fornemmelsen af at få den direkte genkendelige virkelighed lige ind i stuen. Og samtidig er det i høj grad en kunstnerisk bearbejdet virkelighed, hvor miniserien fastholder en for tv usædvanlig psykologisk

Side 22 (øverst): Tommy Lee Jones (tv) som forretningsmanden Clay Shaw sammen med Michael Rooker (midten) og Kevin Costner i JFK (91). Side 22 (midten): Tommy Lee Jones som skrap skurk i Kapring på åbent hav (92). Side 22 (nederst): Politimanden i Flygtningen (93). Denne side: Steve Butler i samtale med Le Ly (spillet af Hiep Thi Le) i Oliver Stones Himmel og Jord (93).

dobbelthed i Jones' kuldegysende portræt af den dødsdømte morder Gary Gilmore, som kæmper for at få eksekveret sin dom (og med en lige så usædvanlig erotisk nerve i samspillet med Rosanne Arquette som Gilmores veninde). Her er virkelig en rasende gal mand på spil – før psykopatiske massemordere blev trendy – med en bagvendt rationalitet, som afspejler en kafkask kultur, uden at slippe den enkeltes basale ansvar for sine handlinger (som netop er Gilmores standpunkt, hans rationale i en vanvittig verden).

Gilmore-portrættet er den essentielle Jones-figur med de mange facetter i utilnærmeligheden, hvor handlekraft er desperat udslag af det umulige i at få hold på de stridende kræfter i sin egen psyke. Alle hans rimeligt store roller er variationer over denne kerne, som gør hans skurke så farlige, hans helte så spændende og hans personer så menneskelige.

Rollen var oprindelig tiltænkt Clint Eastwood, og Jones' fremstilling af det uhåndgribelige, det rationelle vanvid, var for langt fra tvs daværende stuerene familieunivers. I en biograffilm med dens kunstnerisk metaforiske univers ville præstationen have kunnet bane vej for nye udfordringer, ligesom det senere skete for Anthony Hopkins med *Ondskabens øjne.* Men roller af det format fandtes ikke på tv, så trods Emmy-pris og kritikerros blev det en ny blindgyde i karrieren.

Senere tv-roller omfatter gidseldramaet *The Park Is Mine* (85), koldkrigsthrilleren *Yuri Nosenko – dobbeltagent* (86), en tv-teater version af *Kat på et varmt bliktag* (91) s.m. Jessica Lange – og senest den hidtil bedste tv-western *De red mod nord* (92). Trods handicappet i at være formummet bag fuldskæg matcher Jones' udstråling Robert Duvalls, da de som to aldrende cowboys driver en kvæghjord mod nord i en episk bred, modernistisk fragmenteret og dramatisk underspillet historie, igen usædvanlig for og et højdepunkt i tv-fiktionen.

Oliver Stone kommenterede Jones' indsats i *Himmel og jord:* 'Rollen blev skrevet til ham. Han har ikke været i militæret, men han spiller som om han kender det hele. Og samtidig har han hjerte. Der er en følsomhed, som han sikkert ikke vil indrømme. Men den er der, og det var nøjagtig, hvad jeg ønskede – en indre spænding mellem had og kærlighed'.

MAX RÉE - En dansker i Hollywood

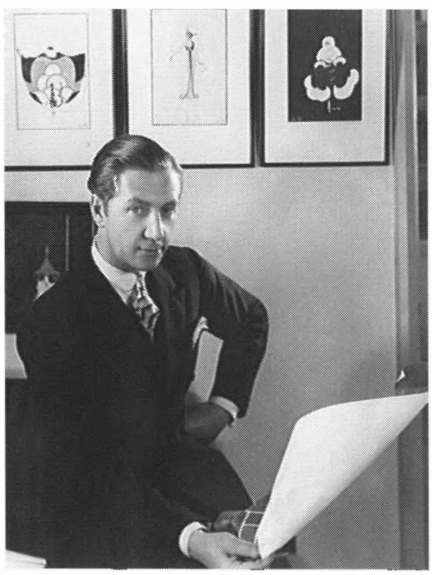
I 1925 kom en ung dansker til Hollywood. Han hed Max Rée, og var da allerede et stort navn på Broadway. Han skulle seks år senere vinde Oscar-statuetten – ikke bare som den første dansker, men som den første skandinav!

De tidligste Hollywood-producenter bekymrede sig ikke stort om kostumernes udformning. Det var kutyme, at man enten lejede dem i byen – eller simpelthen købte dem færdige. Omkring 1920 gik det imidlertid op for studierne, at det dels var billigere at fremstille kostumerne end at købe/leje dem, og dels var det ikke helt ligegyldigt, hvordan det nye fænomen – 'filmstjernerne' – så ud. Dertil kom den prestige, som lå i at få kendte – og helst europæiske – designere til at tegne kostumerne, og filmens modemæssige magt blev efterhånden tydeligere.

I en tid hvor dansk film i stadig større grad gør sig bemærket internationalt, og ikke mindst hvor det amerikanske filmakademi har belønnet dansk film og danske instruktører med Oscar-statuetten, er det værd at mindes den unge mand – arkitekt, scenograf og kostumetegner Max Rée.

Max Rée er tilsyneladende her i landet gået fuldstændig i glemmebogen, og det kan synes paradoksalt, når man tager hans indsats inden for specielt dansk teater, international teater og film samt tidlig TV-historie i betragtning.

Det som gør Max Rée og hans arbejder interessante er ikke bare det faktum, at en dansker overhovedet gjorde sig gældende i 1920'ernes og 1930'ernes Hollywood – og det ikke i småtingsafdelingen! Skønt hans



af Claus Kjær

baggrund var dansk, så var han i besiddelse af en dristighed, som gjorde ham international. Han bør huskes som en kunstner, som var med til at højne kvaliteten, og var toneangivende. Han skabte bevidsthed om kostumernes, kulissernes og selve helhedsindtrykkets betydning for teater- og filmkunsten. Selve det at skabe en velfunderet ramme, hvori illusionen og kunsten kan skabes og fungere. Han var desuden et levende bevis på, hvad en dansk arkitektuddannelse *også* kan føre til!

ET NYT TALENT

Max Rée blev født i 1889, og efter jura- og filosofistudier ved Københavns Universitet blev han optaget på Det kongelige Kunstakademi, hvorfra han i 1922 fik sin afgangseksamen som arkitekt. Det blev dog ikke inden for dette fag, han kom til at gøre sig gældende. Det kunstneriske sind havde han arvet fra sin mors familie. Hun, Betzy Libert, havde udstillet flere gange på Charlottenborg, og morfaderen var også maler. Faderen, Gerhard Müller Rée, var højesteretssagfører.

Allerede som atten-årig leverede han mode- og reklametegninger til Fonnesbech's modeblad og til københavnerbladet 'Vore Damer'. Stregen var 'art nouveau' (på dansk kaldet 'skønvirke'!), og tydeligt påvirket af britten Aubrey Beardsley og franskmanden Erté, for nu ikke at nævne de danske forbilleder som Kay Nielsen, Sven Brasch og Gerda Wegener. Han dyrkede det 'fantastiske', det 'elegante' og det 'drømmeagtige', og arbejdede i en tynd streg med mange ornamenter og dekorationer.

MAX REINHARDT

Den københavnske teatermand Frede Skaarup blev opmærksom på det unge talent, og engagerede ham til at udføre kostumer og scenografi for Scala-revyerne. Da den legendariske tyske sceneinstruktør Max

Reinhardt i 1921 besøgte København 'opdagede' han Max Rée, og anvendte ham i de følgende 22 år. Max Rée's første arbejder for Reinhardt var Offenbachs 'Orfeus i Underverdenen', som blev opført med Rée's nye kostumer først i Stockholm og senere i København og Berlin.

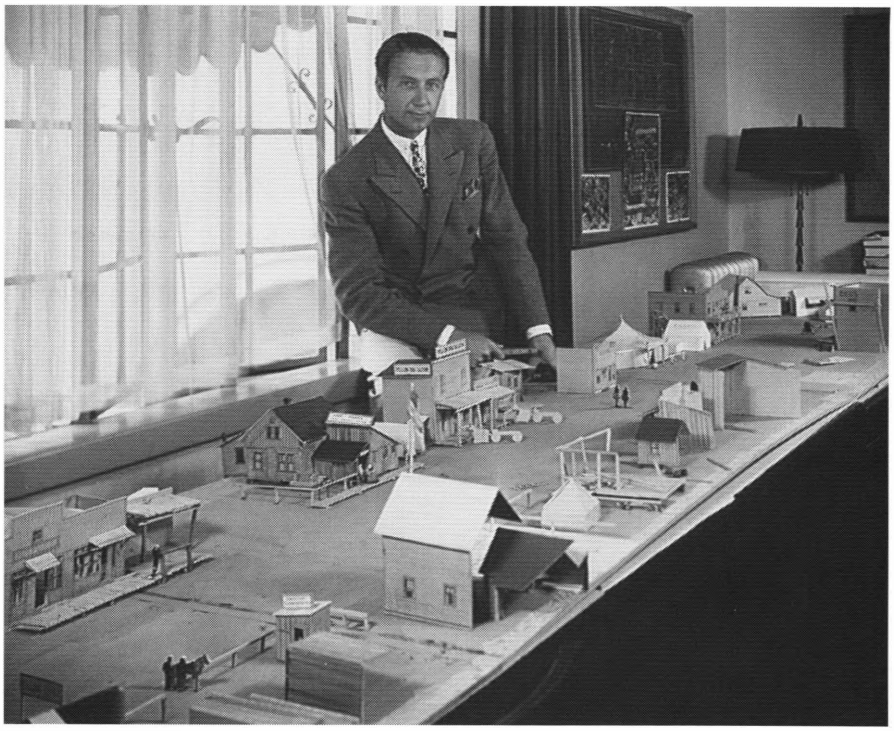
LYNKARRIERE I NEW YORK

I 1923 bragte Max Reinhardt ham til New York, hvor de bl.a. aflagde besøg hos den stadigt velansete D.W.Griffith. Da Reinhardt vendte hjem, havde Rée besluttet at blive i U.S.A., og han arbejdede de følgende år på de store revyer på Broadway. Han udførte kostumer og scenografi, bl.a. til Irving Berlins 'Musicbox Revue', og instruerede endog en enkelt forestilling. I 1924 udfører han kostumer til 'Earl Carroll's Vanities'. Disse kostumer må have været temmelig luftige, da forestillingens direktør blev sigtet for blufærdighedskrænkelse!

HOLLYWOOD; M.G.M. – OG EN FRK. GARBO

I 1925 blev Max Rée engageret af den navnkundige producent Joseph M. Schenck – som senere skulle grundlægge 20th. Century Fox. Max Rée drog mod vestkysten, og bosatte sig i Los Angeles – hvor han skulle blive boende til sin død. Joseph M. Schenck Productions lavede filmen *East of the Setting Sun* med Schencks hustru Constance Talmadge i hovedrollen. Hun blev den første af filmens stjerner, som fik tegnet film- og privatgarderobe af Max Rée. For samme producent udførte han kostumer for Corinne Griffith til filmen *Into her Kingdom* og til Norma Talmadge i *Kiki*. Hurtigt kom Max Rée med i cirkelen af Hollywoods top-society, som talte Richard Barthelmess, Talmadge-søstrene, Pola Negri og Howard Hughes. Under et besøg i København samme år holdt han radioforedrag – 'Om amerikansk teater'.

Via Schenck og dennes bror Nicholas kom Rée til M.G.M., hvor han afløste Erté i art-direction-afdelingen. Erté havde ikke kunnet finde sig til rette i U.S.A., og drog hjem til Europa. Max Rée befandt sig derimod som en fisk i vandet i filmbyen, og specielt i den skandinaviske koloni, som på det tidspunkt bl.a. talte instruktøren Victor Sjöström, skuespillerne Jean Hersholt, Torben Meyer og Bodil Rosing, samt den nyankomne Mauritz Stiller og hans protege Greta Garbo. Naturligt nok bad Victor Sjöström Rée designe kostumer til sin film *The Scarlet Letter*, og filmens stjerne Lillian Gish var specielt begejstret for ham. Da Garbo søgtes lanceret i *The Torrent* (26) var det ligeledes naturlig, at Max Rée – i samarbejde med to andre designere, Andre-Ani og Kay Marsh – udførte kostumerne. Det ligger fast at Garbos imponerende pelskåbe var Rées værk. Garbo's garderobe i hendes næste film *The Temptress* var ligeledes bl.a. Max Rées værk.



Side 24: Studieportræt af Max Rée. Denne side (øverst): Max Rée ved en scenografisk model til den Oscarbelønnede Cimarron (31). Nederst: Modelbyen som den kom til at se ud i filmen.

FIRST NATIONAL – og von Stroheim.

I februar 1927 forlod han M.G.M. til fordel for en chefstilling hos First National. Han ledede studiets kostumeafdeling, og var som sådan ansvarlig for over fyrre film! Han designede til selskabets største stjerner, som Colleen Moore og Billie Dove. Filmene blev desværre ikke de store succeser – kunstnerisk eller økonomisk, og da studiet efterhånden gik i opløsning ophørte Max Rées stilling hos studiet. For Famous Players-Lasky blev han af legendariske Erich von Stroheim engageret til *The Wedding March* (27), og året efter *Queen Kelly* med Gloria Swanson. Det er desværre lidt uklart, hvilke kostumer Rée udførte på de to film, hvoraf den sidste aldrig blev afsluttet.

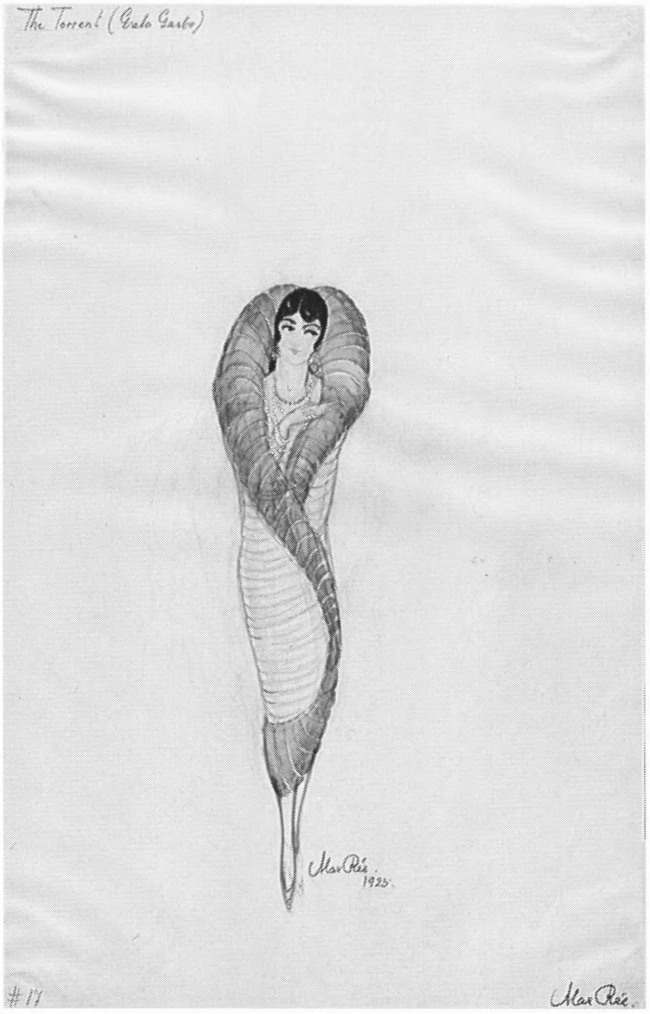
R.K.O. – og Oscar!

Da First National efterhånden blev omdannet til 'R.K.O'-studiet, tiltrådte han i februar 1929 stillingen som chief artdirector. Som leder af scenografi- og kostumeafdelinger var han hovedansvarlig for omkring 90 stum- og tidlige talefilm frem til 1932. I afdelingerne fandtes den unge Walter Plunkett (1902-1982), som skulle blive en af de helt store kostumedesignere – ansvarlig for titler som *Little Women, Gone with the Wind* og *An American in Paris.*

I mangel af topstjerner eller -instruktører kastede studiet sig tidligt over talefilmen, og producerede en skønsom blanding af musicals, komedier og dramaer. Allerede i 1929 fik Rée (og Plunkett) med musicalen *Rio Rita* en af de studiets første succeser. Det var en filmatiseret Broadway-succes, hvis stjerne var Bebe Daniels, og filmen udmærker sig ved, at der var to-farvesekvenser indlagt.

Strømmen af R.K.O-film var dog temmelig uopfindsom, skønt solid. I 1929 og 1930 producerede selskabet henholdsvis 35 og 32 spillefilm. *Fire* af disse film gav overskud!

Blandt studiets nye stjerner var Irene Dunne med hvem Max Rée samarbejdede i filmene *Bachelor's Apartment, Consolation Marriage* og ikke mindst *Cimarron* (alle fra 1931). Sidstnævnte gav Max Rée årets Oscar-statuette for art direction. Filmen er en stor og episk western, som udspiller sig over flere årtier. På imponerende vis følger filmen en lille westernby vokse sig stor og en lille families udvikling. Max Ree var



Øverst til venstre Max Rées t ligheden, Max Rée har taget Max Rée kostume fra filmen ske balletdanserinde Nini Th På side 28 Mary Astor og Gi

ning til Greta Garbos kostume i filmen The Torrent (1925-26). På det store billede resultatet i virke-stilling sammen med Garbo i den skønne pelskåbe. Nederst til venstre viser Olivia de Havilland et Midsummer Night's Dream (33). På forsiden af dette nummer af KOSMORAMA desuden den dan-ade i sit kostume fra samme film.
rt Roland i Max Rées allerførste film Rose of the Golden West (27).

hovedansvarlig, men man må nok tilskrive kostumerne Walter Plunkett. Plunkett beherskede den realisme, som filmen krævede – en realisme, som ikke var Max Rée's stærke side. Selv i dag er filmens udendørsoptagelser imponerende, og Irene Dunnes præstation er enestående. Hun blev da også nomineret til en Oscar. Filmens mandlige stjerne, Richard Dix, overspiller til gengæld fælt. Ialt blev filmen belønnet med tre Oscars, og i knapt tres år var den den eneste western, som vandt en Best Picture-Oscar – indtil *Dancing with Wolves* (90).

Da David O. Selznick i 1932 blev tilknyttet R.K.O. forsøgte han drastisk at lægge selskabets stil om. De tidligere fantasifilm og musicals, hvormed Max Rée havde excelleret, blev erstattet med realistiske 'sypigehistorier', som ikke indeholdt megen fantasi. Der blev også skåret drastisk i filmenes produktionsbudgetter. Det står lidt uklart om Rée 'blev gået', eller om han selv holdt op, men under alle omstændigheder brugte han resten af året til rejser i Tyskland, England, Frankrig, Spanien og Danmark. Senere samme år tegnede studiet kontrakt med den unge Katherine Hepburn og året efter med Ginger Rogers, og man kun beklage at Max Rée aldrig fik mulighed for at arbejde sammen med de to. Selznick tegnede ligeledes kontrakt med instruktøren George Cukor, og i 1933 begyndte studiets storhedsperiode.

A MIDSUMMER NIGTH'S DREAM

I 1933 kom Max Reinhardt til USA igen, og han engagerede Max Rée som kostumetegner på Shakespeares A Midsummer Nigth's Dream. Forestillingen var på en længere turne i USA, hvori indgik en pragtforestilling i Hollywood Bowl. Året efter blev forestillingen filmatiseret af Warner Brothers. Her var tale om en virkelig prestigefilm (Shakespeare & Reinhardt!), og alle sejl var sat til. Det var Warners første film med et millionbudget. Stjernerne talte den purunge Olivia de Havilland og Mickey Rooney (som Puk), samt de mere etablerede stjerner James Cagney, Joe E. Brown og Dick Powell. Koreografien blev udført af russiske Bronislava Nijinska (Nijinskis søster) og den danske balletdanserinde Nini Theilade (som også havde en rolle i filmen). Filmsproget – og ikke

mindst det store produktionsapparat – var nyt for Max Reinhardt, og det mere håndgribelige instruktørarbejde blev udført af William Dieterle. Filmen tjente sig lige netop ind, men den imponerer dog stadig ved de opfindsomme kostumer, storladede 'sets' og ikke mindst fotograferingen, som blev belønnet med årets Oscar.

I de følgende år skabte Max Rée kostumer og dekorationer til omkring 25 teaterproduktioner – flere sammen med Max Reinhardt, som havde åbnet sin teaterskole i Hollywood. Max Rée underviste i arkitektur på El Capitan College og i scenografi på Mary Pickfords teaterskole. I 1943 samarbejdede han med Max Reinhardt på Den skønne Helene, som skulle produceres i samarbejde med The New Opera Company. Desværre døde Reinhardt den 31.oktober, og forestillingen blev skrinlagt. I 1946 udstillede Rée sine arbejder i New York for United Scenic Artists, samme år som han tegnede kostumer til sin sidste film *Carnegie Hall*. Det var en forglemmelig koncertfilm udi det klassiske, med solister som Leopold Stokowski, Arthur Rubinstein og Rise Stevens.

NYE UDFORDRINGER

I 1950 samarbejder Rée med en Hollywood-baseret teatertrup, The Players Ring, og illustrerer bl.a. en guidebog, Under the Stars of L.A., Hollywood and Environs. Tegningerne hertil, som var forbløffende moderne i stregen, afslørede en humor, som hidtil ikke havde vist sig i hans arbejder. I 1951 underviste han på John Burrough's Senior High School. I 1952 blev han chief art-director hos TV-selskabet NBC's All-Star Revue. Han var hovedansvarlig for et ugentligt lørdags-show, hvis stjerner talte Groucho Marx, Sophie Tucker og Jimmy Durante. Året efter døde han pludselig efter kort tids sygdom. Han blev begravet i København.

MAX RÉE OG DANMARK

Forbindelsen til Danmark blev vedligeholdt, skønt han i 1931 blev amerikansk statsborger. Rée afholdt sammen med de nære venner, familien Jean Hersholt, det årlige Danish Party. Så ofte som tiden – og verdenssituationen – tillod det, var Max Rée i Danmark, og hans besøg blev da altid omtalt i den danske presse. I 1936 optrådte han ligefrem

i en dansk ugerevy – To berømtheder fra Hollywood – sammen med en indianerhøvding! Samme år holdt han radioforedraget Filmen – en verdensmagt.

LINIERNE

I en lille håndbog Breaking Into the Movies fra 1927, hvori forskellige prominente filmskabere skrev om deres metier, bidrog Rée med artiklen Costume Designing. Han var meget bevidst om både kostumers og sets' psykologiske betydning. Han nævner de to vigtigste elementer: 'a sense of the beauty of lines' og 'psychology'. Han beskriver, hvordan han bruger sin arkitektuddannelse, og nærmest bygger kostumet op, som var det et hus – fra fundamentet op. Og altid med skuespillerens og rollens personlighed i baghovedet. 'I put the flesh on the characters first, and then the materials on the flesh'. Kostumets linier fungerer, næsten som karaktertegninger, og 'a dip of a single inch in a shirt may make it a success or failure'. Selve draperingen og syarbejdet overlader han dog til andre: 'my work is to visualize the effect of a costume upon the screen, to build it to fit a personality and a character, and to see that the completed costume does this'. Artiklen slutter med den manende sætning: *the lines tell everything*!

Max Rée var velestimeret i Hollywood, men et meget privat menneske, som man vanskeligt kom ind på livet af. Dem som har kendt ham, beskriver ham som i besiddelse af en franskmands belevenhed og en englænders distance. En selvbevidst og pertentlig gentleman, som kendte sit eget værd – og som havde grund til det! Når et kostume skulle udføres, skulle det udføres, som *han* ville have det, og altid uden de store hysteriske scener, som branchen jo nok ellers kunne lægge op til. Max Rée's kostumer var altid udført professionelt i mindste detalje, og var syet så de virkeligt kunne bruges. Det vil sige, her var ikke tale om teaterkostumer, som kun sjældent kan bruges i virkeligheden. Max Rée brugte de rigtige materialer – silke, brokade, perler – hvilket også var med til at give skuespilleren den rigtige følelse for rollen. Selv undertøjet var det korrekte – skønt det aldrig blev set på lærredet! Nini Theilade har fortalt forfatteren, hvordan hendes kostume i A Midsummer Nigth's Dream tog flere timer at iføre sig. Hvert enkelt lille sølvskæl blev limet på hovedet, og da hun beklagede sig overfor Max Rée, sagde han: 'Ja, sådan *skal* det være, og du vil forstå, når det er færdigt!'. Og det gjorde hun. I 1985 blev samlingen af tegninger, fotos, manuskripter – og Oscar-statuetten – overdraget Det Danske Filmmuseum af Max Rées familie, og en mindre udstilling blev arrangeret. Og vi kan såmænd godt være stolte over denne 'glemte' dansker i Hollywood.

Mens vi venter på filmen om Nirvanas Kurt Cobain kan man lægge øjne og ører til Backbeat, som fortæller historien om den femte Beatle Stuart Sutcliffe, der døde blot 21 år gammel i 1962.

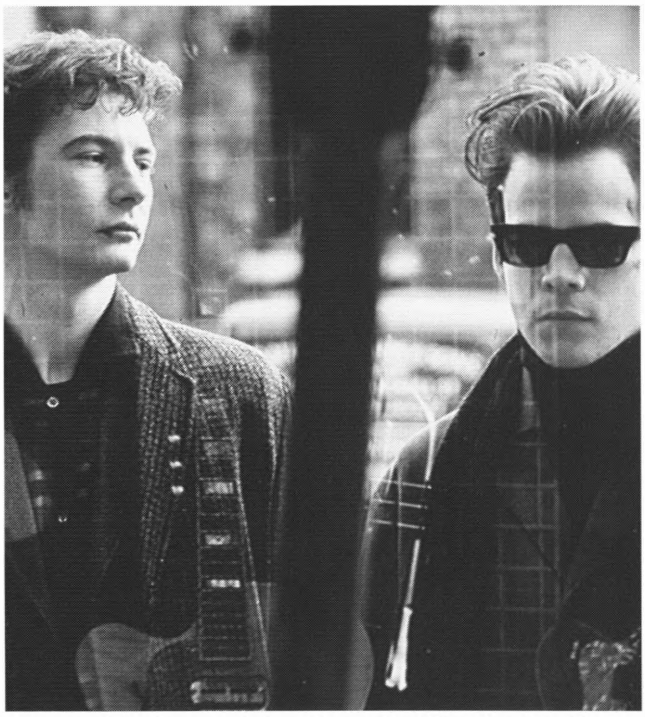
- YEAH, YEAH, YEAH!

af Kim Foss

Handlingen udspilles omkring 1960, hvor begrebet Beatniks endnu ikke var kommet til England, og den mere rebelske og utilpassede ungdom henslæbte tiden på Art Schools og lyttede til traditionel jazz i fritiden. Sutcliffe var en passioneret maler, mens vennen John Lennon mest af alt brændte for sit Skifleband. Da Sutcliffe ved en elevudstilling fik solgt sit første maleri, overtalte Lennon ham til at investere den ganske betragtelige sum i noget så ufornuftigt som en Hofner President basguitar. Efter at have set Gene Vincent og Eddie Cochran droppede John Lennon skiflemusikken, skiftede til rock'n'roll og indlemmede Stuart i bandet, der tog navnet The Silver Beatles.

Beatles i Hamborg

Backbeat starter med smukke sort/hvide arkivoptagelser fra havnen i Liverpool, hvorefter der blændes op for John Lennon og Stuart Sutcliffe på varietébesøg – i farver. Herefter sættes kursen hurtigt mod Hamborg og det berygtede Reeperbahn-kvarter, hvor orkestret hyres til at optræde i stripklubben Kaiserkeller. Først her oplever vi bandet på en



Herover: John Lennon (tv) og Stuart Sutcliffe alias Ian Hart og Stephen Dorff i en afskedssituation.

scene, og for en gangs skyld har man i lydmixet fulgt de forslidte slogans fra tusinder af pladecovers – og spiller på højeste volumen.

Instruktøren (og debutanten) Iain Softley benytter sig ikke af gamle Beatlesoptagelser, men har istedet lagt musikken i hænderne på et til lejligheden håndplukket orkester bestående af nuværende og tidligere medlemmer af banebrydende rockorkestre som R.E.M., Sonic Youth og Nirvana. Uden at være illoyal overfor forlægget er de gamle klassiske rocksange (alle pre-Lennon/McCartney) blevet tilført en energi og nerve, der gør alle beskyldninger om nostalgirytteri til skamme. Iain Softley har høstet sine filmiske erfaringer med musikvideoer, og formår med stor snilde at få det swingende soundtrack op på det hvide lærred. Man skal kigge grundigt efter for at se, at skuespillerne ikke også spiller live. De unge Beatles spilles af skuespillere, der må være udvalgt efter *look a like* kriteriet, ihvertfald forekommer John Lennons (spillet af Ian Hart) introduktion af orkestret i første nummer temmelig overflødig. Måske har man villet kompensere for det resterende orkestermedlemmers noget nødtørftige tilstedeværelse i resten af filmen, for allerede her kridtes banen op for det trekantsdrama, der tilsyneladende er filmens egentlige historie.

Fra prolet til skønånd

Her kommer vores allesammens Laura Palmer (Sheryl Lee) ind i billedet, og spiller rollen som den tyske femme fatale og fotograf Astrid Kirchheer, der ikke alene tog nogle af de mest markante billeder af orkestret, men også blev kæreste med Stuart Sutcliffe (spillet af Stephen Dorff). Dette forhold kom naturligvis til at belaste Sutcliffe og Lennons venskab, og Lennon blev ikke alene svært jaloux på den avancerede kunstnerinde, men også på sin kønne ven, der løb af med hende. Astrid Kirchhheer og hendes daværende kæreste Klaus Voormann (der senere layout'ede coveret til Revolver, og endnu senere spillede bas i Plastic Ono Band) trakterer allerede første aften med blå drinks i en dekadent bøssebar, og det skorter ikke på eksempler på hvor avantgardistiske og hippe de var. Lennon er den vrede unge mand, og disker pligtskyldigt op med en tirade mod det selvhøjtidelige miljø, og ter sig som den arbejderdreng han er, mens Sutcliffe lader sig imponere af de hamborgske jetsettere og bohemer, og drages af den vel postuleret mystiske Astrid. Som den eksistentialist hun er, påstår hun ikke at kunne elske en person, der ikke elsker Edith Piaf. I biografen kan hun Jean Cocteaus filmdigt *Les enfants terribles* udenad, og på natbordet ligger en slidt kopi af En sæson i helvede.

Klichéerne trænger sig på, og naturligvis må al den frankofile venstrebredsromantik hænge John Lennon ud af halsen. Et af filmens komiske højdepunkter er hans kyniske og usaglige beskrivelse af Rimbaud som en sodomist 'who'd fuck anything thast cast a shadow'. For at trække fronterne yderligere op figurerer Lennons kommende første kone i periferien, og denne Cynthia er naturligvis sød og usexet, og drømmer kun om at få hus, have og børn med sin working class hero af en mand. Spændt ud imellem disse poler hænger stakkels Stuart Sutcliffe og funderer over, om det nu er musikken eller kunsten, der er hans kald.

Sex, drugs & rock'n'roll

I bandet må John Lennon forsvare hans middelmådige teknik overfor en evigt kværulerende og perfektionistisk Paul McCartney, der ikke har fattet, at rock'n'roll drejer sig mindst lige så meget om attituder som færdigheder, og Sutcliffes scenefremtoning foregriber i høj grad senere tiders solbrilleklædte og coole rockmusikere. Ved afrejsen til Hamborg advarer Sutcliffes malerlærer ham mod at øde sit talent bort på ligegyldig popmusik, og det bliver da også, med Astrid som katalysator, maleriet han helliger sig. Men inden da skal vi lige igennem livet i overhalingsbanen eksemplificeret ved lidt back stagelir og en håndfuld amfetamin. Når det nu antydes, at det heftige liv i virkeligheden tog livet af Sutcliffe, der døde af en hjerneblødning, ville en mindre pæn og velfriseret tone have klædt filmen.

Lennon er faktisk ene om at udstråle den desperation og nødvendighed man fornemmer gennem musikken, og er egentlig filmens eneste rigtig troværdige figur. Det virker som Iain Softley har sat sig imellem to eller flere stole. Den til tider meget fine beskrivelse af venskabet mellem Lennon og Sutcliffe giver mindelser om rockmyte-film som *Sid and Nancy* (Alex Cox, 86), mens hele romancen med Astrid ikke alene synes påklistret, men også er fortalt i et unødvendigt klichéfyldt sprog. Det er svært at se hvilken historie *Backbeat* prioriterer højest (Sutcliffes, Astrids eller Beatles'), så det er unægtelig et diffust publikum filmen henvender sig til. Omvendt er det imponerende hvor mange faldgruber filmen ikke er faldet i, og *Backbeat* er faktisk en både velspillet og fængende film, der kunne havde været tjent med en mere fordringsfuld og nuanceret instruktion.

Backbeat (...), UK 1993. I: Iain Softley. F: Ian Wilson. Kl: Martin Walsh. Medv.: Sheryl Lee, Stephen Dorff, Ian Hart, Gary Bakewell, Chris O'Neill, Scot Williams, Kai Weisinger, Jennifer Ehle. Udl. Waner & Metronome Film. Længde: 100 min. Prem: 10.6.94.

'Mennesker bliver smukke, når man fanger dem i et forsøg på at finde ud af noget'

Anne Wivels ansigters mangeartede udtryk formidler et indre liv, og de taler til andre.

af Anne Jerslev

En levende vekselvirkning

'Det jeg vil filme er, at personen *netop nu*, netop på denne måde, netop i dette rum, får denne tanke. Og udtrykker den. Eller måske røber, at han undertrykker den. Mennesker bliver smukke, når man fanger dem i et forsøg på at finde ud af noget', siger dokumentarfilmskaberen Anne Wivel i et interview med Morten Piil og Hanne Mortensen i Information d. 16.juni 1989. At hun både er klar over, hvad hun gør og har formået at give sine intentioner æstetisk udtryk, kan man overbevise sig om ved at betragte de mange *nærbilleder af ansigter* i Anne Wivels film, ansigter i færd med at tilegne sig viden, ansigter i færd med at finde ud af om de er enige i det, der bliver sagt til dem, ansigter der lytter, tager imod, fordøjer – og også giver tilbage. Ansigter i bevægelse, indfanget af kameraet 'i det øjeblik, hvor der opstår fligen af en følelse, skyggen af en idé, spiren til en tanke'. Kameraet 'filmer den indre skønhed i ansigter, der livgives i et spontant dramatisk vekselspil med hinanden'.[1]

I slutningen af Anne Wivels sidste film *Søren Kierkegaard* bliver det sagt, at 'det kan være sundt at holde et sår åbent – oftest er det værst, når det gror til' – dette synes på en måde at være det dictum, der omsat til æstetik iscenesætter ansigterne i hendes film som evigt bevægelige landskaber. Det er naturligvis en intellektuel fornøjelse at følge de veltalende eksperters tekstudlægninger og argumenternes udviklen sig i dialog om interessante og vedkommende emner i film som *Ansigt til ansigt* og *Søren Kierkegaard*, men som *æstetisk projekt omkring ansigtet* er det

egentligt spændende i hendes film, *hvordan* der bliver talt, mere end *hvad* der bliver talt om, og dermed, hvordan talen visuelt iscenesættes. Det gør den i en *nærbilledæstetik*, som er særegen for instruktørens værk.

Forestillingen om – eller utopien om – menneskets lyst til, evne til og mod til at bevæge sig, i både kropslig og mental forstand, er den idé om det menneskelige, der gennemsyrer og binder Anne Wivels ret så forskellige film sammen til et *oeuvre*. De handler om bevægeligheden som et eksistentielt projekt i den forstand, at filmene viser bevægelighed som bevægelse i kroppe, ansigter og tale, som en *kamp for at komme et andet sted hen*, kampen mod kroppens grænser, kampen med de store spørgsmål om præstegerningen, livet og døden, kampen for at blive bedre og for at forstå. Derfor foregår filmene ofte i læresituationer, og de beskriver, som også Morten Piil og Hanne Mortensen har gjort opmærksom på, lærer-elevforhold.

Men jeg synes, Piil og Mortensen tager fejl, når de siger, at det er den stærke, der konfronteres med den svage i Anne Wivels rums 'nærbilled-konfrontation'. Snarere er det den grundvigske idé om 'Vexel-Virkningen', der formgiver disse nære, fascinerende billeder af kommunikation mellem lærer og elev, en æstetisk dokumentariscenesættelse der minder om, hvad Grundtvig formulerer (om folket) et sted i sine højskoletanker, nemlig at det er 'et stort borgerligt Selskab af levende Mennesker, der trænge til en fri og levende Vexelvirkning under Veiledning af de bedst Erfarne'.[2] Læresituationerne bliver i filmene formidlet som eksistentielle situationer. Det er de vældige indre og ydre kampe, som afspejler sig i kroppenes og ansigternes skiftende udtryk, der gør menneskene i Anne Wivels værk både smukke og spændingsfyldte. Selv om mange af hendes film beskæftiger sig med mennesker, der på forskellig vis er eksperter udi deres fag eller kunnen, handler de om det store i alle mennesker, og det gør det ofte til en bevægende oplevelse at se hendes film, til trods for at vi f.eks. i knap tre timer 'blot' ser på mennesker, der taler med hinanden uden at lette sig meget fra de stole, de sidder på.

I starten af den poetiske novellefilm *Den lille pige med skøjterne* fra 1985, lavet i forbindelse med Børneåret, stopper den lille pige, der er på vej alene gennem det aftenbelyste København mod skøjtebanen, op foran en række tændte tv-apparater i et udstillingsvindue. Ulla Boje Rasmussens sensitive kamera panorerer fra det ene tv-apparat, hvor man ser et par gorillaer i kærligt livtag (optagelser til Wivels 1984-film *Gorilla, gorilla*), over det næste der viser en brødbager til det tredie, der transmitterer et naturvidenskabeligt program om mennesket og universet. Speaken til dette program høres allerede, mens kameraet panorerer forbi brødbageren; speakeren spørger 'Hvor kommer vi fra?' og forklarer, mens kameraet zoomer helt tæt på galaksen på tv-skærmen, at det besynderligt nok er sådan, at også vi mennesker består 'af stjernestof'. Mens han siger det, reflekteres lys fra bilerne på gaden i tv-skærmens glas, sådan at det ser ud, som om lysende gule stjerneeksplosioner farer gennem galaksen. Den sidste indstilling i sekvensen viser den lille piges stirrende brune øjne i ultranær.

Side 31: Anne Wivel under optagelserne til Kierkegaard, fotograferet af Henrik Saxgren foran Havels hjem i Prag. Herover: Anne Wivel fotograferet af Rigmor Mydtskov.

Denne korte montage indeholder meget smukt essensen af det menneskesyn, der ligger bag Anne Wivels film og styrer deres æstetik. Mennesker er på én gang i besiddelse af en storhed af næsten kosmiske dimensioner, der kan bringes frem under de rette omstændigheder, f.eks. i dialogen mellem lærer og elev, og så er de jordbundne, vidt forskellige personligheder af kød og biologiske behov, der aldrig kan reduceres til selvfølgeligheder eller det samme. De genkommende indstillinger i Wivels værk af øjnenes tale, som f.eks. i sekvensens sidste ultranærbillede eller de mange indzoominger på øjnene på stålstikket af Kierkegaards ansigt i *Søren Kierkegaard*, synes at sige, at hvis man kigger den Anden ind i øjnene, vil man se en refleksion af sjælen. Men det er netop kun et spejl, et billede. Blikket i den andens øjne vil også tale om den urørlige personlighedsrest, man aldrig kan nå, og som altid vil fastholde den anden som netop en Anden.

Stilstand

Anne Wivels film (hvoraf to, *Motivation – nærbilleder fra en ungdomsskole* fra 1983 og *De tavse piger* fra 1985 er lavet i samarbejde med Arne Bro) bevæger sig fra at beskæftige sig med stilstand og fastlåsthed til at beskæftige sig med bevægelsens mulighed, fra at dreje sig om angsten for forandring til at fokusere på situationer med mennesker, der er villige til at gå ind i den proces, som forandringen er. Der er dog ikke tale om et radikalt synsvinkelskift i instruktørens produktion. Begreberne fastlåsthed og bevægelighed er ikke hinandens modsætninger, for fastlåstheden sy-

nes at rumme længslen efter frigørelse, og bevægeligheden indeholder altid faren for den stagnation, der også kan opleves som ro:

De første fire film handler om fastlåsthed, enten i bogstavelig forstand, i et fængsel og i et bur i Zoologisk Have, eller som psykisk tilstand ved at beskrive unge mennesker, der har svært ved at bringe sig ud af en fastlåst situation, til trods for at de på ingen måde bliver ladt i stikken af de lærere, socialarbejdere og terapeuter, der optræder i filmene.

Afgangsfilmen fra Filmskolen i 1980, *Arbejde mod frihed*, har tre fanger fra Vridsløselille Statsfængsel som hovedpersoner, samtidig med at den forsøger at sige noget generelt om fangelivet og fængselsvæsenet. Især gennem de tre fangers beretninger fortæller den en barsk historie om ensomhed, om forråelse, om uundgåeligt at komme på stoffer, om forskellige overlevelsesstrategier og om arbejdet i fængslet, der enten udføres i optimistisk tro på, at man kan starte et nyt liv efter frigivelsen ved hjælp af de færdigheder, man har erhvervet sig eller om dets totale meningsløshed, for, som det opgivende bliver sagt, 'man søger altid tilbage til det samme miljø, ikke'.

Motivation – nærbilleder fra en ungdomsskole (1983) beskæftiger sig, som titlen siger, med unge og usikre men også livslystne mennesker på en ungdomsskole, for hvem skolen på den ene side synes at være et kammeratskabs- og tryghedsrum, som de ikke har lyst til at forlade, også selv om mulighederne for efg og læreplads tilbyder sig. På den anden side kan 2 af de 3 unge mænd, som filmen især fokuserer på, heller ikke rigtigt finde ud af at følge skolens regler, komme til tiden, være ansvarlig overfor basisgruppen, osv.; derved sætter de hele tiden deres fortsatte tilstedeværelse på skolen på spil.

Den korte *Gorilla, gorilla* (1984) er en pudsig, indfølende film om to umådeligt menneskelignende gorillaer bag tremmer i Zoologisk Have, mens den følgende langfilm *De tavse piger* (1985) handler om pigesind. Den foregår på Døgnkontakten på Vesterbro og følger tre vidt forskellige teenagepiger i intense nærbilleder og gennem samtaler med voksne behandlere, ligesom vi også får indblik i personalets kamp for, trods få ressourcer, både at give pigerne et ordentligt liv og at trænge ind til de unge gennem deres psykiske barrierer.

Jill, Rikke og Yasmin er fanget i indre fængsler, i et konfliktfyldt forhold til en mor, i incestoplevelser og (måske) en krop, der ikke ved, om den vil være pige eller dreng. De er, på hver deres måde, umådeligt skrøbelige, disse tre piger, elskelige og medynkvækkende i deres mere eller mindre skjulte smerte og hjælpeløshed og irriterende i deres stædighed. De to af pigerne er ikke meget for at snakke om sig selv med nogen af de voksne, men gemmer deres angst bag en sur maske eller en smart bemærkning, mens Jill, der snakker som et vandfald, ikke vil høre på spørgsmål, der forsøger at bringe hende videre.

Denne talefilm skildrer indfølende såvel de indre kampe, der som alt andet end tavshed står prentet i pigernes kroppe som kampene med socialarbejderne, og den viser piger, der vægrer sig ved at lære, fordi angsten for den nye viden bliver for ubærlig, fordi en voksen indsigt ikke kan rummes i kroppene. *De tavse piger* er en social skildring af et stykke dansk pigeungdom, og så er den også et vældigt følelsesmæssigt drama om mennesker.

Bevægelse

Novellefilmen *Den lille pige med skøjterne* fra 1985 markerer en form for *overgang* fra stilstandsfilmene til bevægelsesfilmene. Dens rum er Østerbro Skøjtehal, og dens personer er unge piger, der under en lærers kyndige men også hårde vejledning træner til at blive skøjteprinsesser. Den viser i flotte glidende passager pigernes suveræne kropsbeherskelse, når de fejer hen over isen, og den viser faldene fra den syvende himmel, når de hvalpede kroppe ikke vil lystre og pigerne lander på halen – samtidig med at Laurie Anderson-musikken, der har ledsaget glidene hen over isen, brat stopper. *Den lille pige med skøjterne* er en billedfortælling om en flok pigers kamp for at blive bedre og gøre træneren tilfreds og om deres trodsige pubertetspigevægring ved at blive ved og ved med at øve de samme figurer, når han ikke rækker dem den mindste lillefinger til ros eller opmuntring. Samtidig handler filmen, set gennem den lille piges blik som vi møder foran tv-apparaterne i udstillingsvinduet, om længslen efter at blive større, om at få den kropsbeherskelse og den dygtighed som de større piger har og om at blive en del af deres fællesskab.

Af de følgende film foregår de tre i læresituationer. *Ansigt til ansigt* (1987) er optaget på Pastoralseminaret i København, hvor unge teologer forberedes på deres kommende præstegerning, dansefilmen *Giselle* (1991) handler om indstuderingen af balletten Giselle, og *Søren Kierkegaard* (1994) er iscenesat omkring undervisningssituationer på en højskole og Folkeuniversitetet og omkring diskussioner mellem Kierkegaardkenderne.

Ansigt til ansigt varer, som *Søren Kierkegaard*, næsten tre timer. Til trods for at det er spændende og medrivende at få indblik i lærde mænds engagerede, indlevede og ikke mindst lidenskabelige foredrag om motiver hos Kierkegaard, synes jeg *Ansigt til ansigt* er den bedste af Anne Wivels *talefilm*. Foruden muligheden for at følge en række interessante diskussioner om præstegerningens virkeområde, kirkens fællesskab, prædikenen som kommunikationsform og en række eksistentielle spørgsmål, er filmen et meget smukt udtryk for læreprocesser som dialog og for samtalens mulighed – og dens nødvendighed. Den viser undervisningen som gensidighed, og at den bevæger både lærere og elever. Til trods for at *Ansigt til ansigt*, som Kierkegaard filmen, iscenesætter lærerne som 'de bedst Erfarne', er de også de første blandt ligemænd. De har deres erfaringer og lærdom at øse af, men de er også søgende; udover at tale lytter de, fordi de ved, at der ikke gives faste svar på de spørgsmål, der stilles.

Dette er også filmens holdning – ligesom det er den holdning, der ligger bag *De tavse piger* og *Søren Kierkegaard*. Man kan stille sig spørgsmålet, om *Ansigt til ansigt* eller Søren Kierkegaard-filmen ikke kunne have været en time længere eller tyve minutter kortere, og det kunne de måske godt – også uden at ødelægge filmenes rytme. Men pointen er, at de lange forløb ikke er styret af en olympisk fortæller, hvis hensigt er at bringe aktørerne mod et afklaret mål ved filmenes slutning. De ser ikke bevægelighed som en fremadskridende, lineær udvikling, og de har ikke form som udviklingshistorier. *Derfor* slutter filmene ofte lige så brat, som de er begyndt efter narrativt at have kredset i store formfuldendte cirkler om personerne og de emner, filmene har handlet om.

Efter *Ansigt til ansigt* lavede Wivel den lille nuttede og muntre sorthvide film *Vand* (1988), om babysvømning, jo unægtelig en film der viser bevægelse og bevægelighed gennem de små børns boltren sig som fisk i vandet, mens hendes store *kropsfilm Giselle*s anderledes strenge rum er Det kongelige Teater med de imposante lysekroner og de gamle mestre, der stirrer stumt og strengt fra deres gipssokler som for at sikre sig, at husets kunstnere tager arven op ved altid at være parate til at yde deres allerbedste. Dette 'digt om det at danse', som Anne Wivel har kaldt sin film, viser trænede, benede kroppe (især titelrolleindehaveren Heidi Ryoms), der under instruktørens årvågne vejledning, men også i en form for fundamental ensomhed svedende kæmper sig hen mod den tekniske og kunstneriske, næsten overmenneskelige perfektion, der skal udtrykke dansens handlinger og følelser, og som skal være udfoldet optimalt ved premieren. Samtidig er den et smukt, idealiseret portræt af læreren, instruktøren (Henning Kronstam) som den ligeledes ensomme kunstner, der fører danserne mod deres yderste ved både med sin krops bevægelser og sin tales fortolkning af kroppenes udtryk at instruere dem i, hvordan de alene med dansen og ansigternes mimik kan formidle de forskelligartede følelser, som ligger i dette balletmelodrama om kærlighed, uskyld, vanvid og død.

'Jeg havde lyst til at lave en fortælling uden ord', har Anne Wivel sagt, 'der er en koncentration, en meditation på spil i denne film, som gør, at du uden at vide det [...] bliver fortrolig med nogle bestemte sprogformer, som ligger i kroppen og ikke de steder, hvor vi ellers er vant til at høre det'.[3] Filmens prolog prøver at indfange denne bestræbelse, som også er dansens mystiske væsen: En grand old man (Niels Bjørn Larsen), hvis aldrende og lidt stive krop stadig indeholder en ungdommelig graciøsitet, indfanges i et stort totalbillede, mens han øver sig eller varmer op; langsomt kører kameraet ind på ham, således at vi tydeligere kan se også hans eminente ansigtsmimik, der fuldender dette stumme sprog.

Der er ord i *Giselle*, men de har, hvis de ikke som i træningssituationerne bruges til at forklare, hvordan kroppen skal udtrykke følelser, karakter af en tavs monolog fra instruktørens indre rum; ordene formulerer i meditative eller drømmeagtige sentenser som f.eks. 'Og hendes sind bristede -hun blev vanvittig – og hun døde' de grundstemninger, som instruktøren vil have frem i danserne. *Giselle* handler om kroppens bevægelighed og om, hvordan kroppen som et stort poetisk register kan kommunikere og bevæge lige så meget som ordene i *Ansigt til ansigt* og senere *Søren Kierkegaard*. Og denne *kropsfilm* viser, som også de to *talefilm*, ansigtet som et af de vigtige udspring for følelsernes dialog.

Heidi Ryom i Anne Wivels fortælling uden ord – Giselle.

Talefilm og kropsfilm

Der er en tydelig rytme i Anne Wivels produktion. En kort film følger ofte efter en lang (hvilket dog ikke gælder hendes tre sidste film); tilsvarende gør Morten Piil og Hanne Mortensen opmærksom på, at de korte film er lyriske, hvorimod prosaisten udfolder sig i de lange film. Jeg vil herudover tale om en vekslen mellem *talefilm* og *kropsfilm*, mellem film der som *Arbejde mod frihed, Motivation, De tavse piger, Ansigt til ansigt* og *Søren Kierkegaard* har talen, dialogen, i det filmiske centrum, og hvor *talen gives krop* gennem nærbillederne af ansigter og så filmene *Gorilla, Den lille pige med skøjterne, Vand* og *Giselle* der har kroppen som det visuelle fokus, og hvori *kroppen gives tale* gennem bevægelsen. Der er altså igen ikke tale om to slags vidt forskellige film, men om fra *forskellige vinkler* at udforske de midler, med hvilke mennesker kan bringes i dialog med hinanden og derfra sættes i mental bevægelse.

Når dette vekselvirkningens mønster ikke går fuldstændig op, skyldes det den lange *talefilm David or Goliath* fra 1988, hvis rum er Jerusalem, Israel. Det er naturligvis ikke i sig selv væsentligt at gøre opmærksom på, at et mønster i en produktion, som alene filmanalytikeren har konstrueret, ikke er fuldendt. På den anden side er der en ikke uvæsentlig forklaring på, at det kontinuerlige skift mellem tale- og kropsfilm brydes med denne film. For *David or Goliath* kan ses som en slags meta-film, en film der i kraft af at kontrastere de øvrige film både illuminerer og kommenterer projektet i Wivels værk – udover at den beskæftiger sig med verdenspressen i Jerusalem i marts 1988 under den palæstinensiske opstand i de af Israel besatte områder.

David or Goliath handler, idet den tager medierne som udgangspunkt, lige præcis om *dialogens umulighed* i en politisk sammenhæng. Den viser den israelske censur og journalister, der bliver forment adgang til Vestbredden; den drejer sig om tilladelsen til at kommunikere som en demokratisk rettighed, om at tale udenom hinanden og om at skjule noget. Således former en del af filmen sig netop ikke som dialog, men som en række *presseinterviews*, flere gange med en russisk-canadisk journalist med et veltrænet poker-face som velvalgt interviewer, idet hans

ansigt bag den høfligt interesserede maske synes at udtrykke, at den 'samtale', han har indledt sig på, blot er spil.

Efter en episode siger en talsmand for den israelske regering om udformningen af en pressemeddelelse, at der var et antal sårede, 'Lad os sige fem, så lader de os være i fred. Historien er den samme'. Det er lige præcis denne pragmatiske bemærknings afvisning af og mangel på interesse for mulighederne i dialogen, Anne Wivels produktion taler imod. Der er da heller ikke nogen af de talende nærbilleder i *David or Goliath*, som i de andre film danner bevægelighedens æstetiske grundstruktur.

Ansigtet og det absolut Ander

Anne Wivel konstruerer i alle sine film et magisk lukket rum, et dynamisk felt, hvor tiden synes at stå stille. Den ovale skøjtebane på Østerbro, hvorover lyset i et stort overskuende totalbillede bliver henholdsvis tændt og slukket i starten og slutningen af *Den lille pige med skøjterne*, Det kongelige Teater som en stor mytisk labyrint i *Giselle*, svømmebassinet i filmen *Vand*, der netop, som var hensigten at skabe et indre rum, starter med, at man kun hører lyden af vandet i den menneskefyldte svømmehal, det lukkede fængsel i *Arbejde mod frihed* og undervisningslokalerne i *Ansigt til ansigt* og *Søren Kierkegaard*. Rummene bliver således mere end konkrete lokaliteter til psykiske rum eller dialogiske flader, hvorpå ansigter og kroppe hæftes, og hvorover ord flagrer.

Tilsvarende transformeres tidslige forløb til en række cirkulære tidslommer, i hvilke samtaler eller kropsbevægelser synes at kunne fortsætte efter en anden orden i evigheder. I *Giselle* klippes der frit mellem de forskellige tidspunkter i øveforløbet. I *Ansigt til ansigt* har personerne af og til andet tøj på, og man kan formode, at vi er på et andet tidspunkt i uddannelsesforløbet; men om det i tid er før eller efter den foregående sekvens, gøres der ikke opmærksom på, for det er ikke af synderlig vigtighed. I *Søren Kierkegaard* ser vi pludselig en række helt nye lyttende ansigter og tænker, om vi er sammen med et nyt hold elever på en anden lokalitet. Det er ligeledes uden egentlig betydning.

Også krydsklipning på point-of-view, der normalt etablerer en rumlig og kropslig forbindelse mellem personer, har en lidt anden funktion hos Wivel – eller kan måske knap kaldes point-of-view klipning. Nogle gange panoreres i filmene lynhurtigt fra taler til lytter eller omvendt som ville kameraet understrege, at der lige nu foregår en dialog mellem bestemte personer i lokalet, og det er disse personer, det handler om. Noël Carroll siger, at point-of-view klipningen er beregnet på at eliminere netop denne kamerabevægelse, der så at sige mimer blikket mellem den seende og det, denne ser på, samtidig med at dens betydningsindhold opretholdes.[4] Men når de hurtige panoreringer forekommer relativt ofte i Wivels film er det måske tilsvarende, fordi point-of-view klipningen ikke har ganske samme funktion som i filmen normalt.

Carroll mener, at standard point-of-view klipningen skal give tilskueren information om en aktørs emotionelle forhold til eller reaktion på det, hun eller han netop ser og hører. Forholdet mellem 'point/glance' indstillingen og 'point/object' indstillingen er gensidigt afhængigt, idet 'point/glance' indstillingen viser følelser, hvis helt præcise karakter og betydning derefter fastsættes i 'point/object' indstillingen. Denne gensidighed er naturligvis også tilstede i Anne Wivels film, idet den æstetisk er med til at betydningsfastlægge *det dialogiske*, men i overensstemmelse med den betydningsmæssige uafsluttedhed i instruktørens værk, og idet både tids- og rumforholdene bliver gjort usikre i filmene, er gensidigheden løsere forankret end i den traditionelle point-of-view klipning. Dette betyder, at den enkelte indstilling tilføres mere betydning end normalt, hvor den, i den efterfølgende indstilling, så at sige afventer det spejl, der endeligt skal fastlægge betydningen. De følelsesmættede ansigter får betydning i sig selv. De bliver på én gang rum og flade, som tilskueren kan gå på jagt i og henover for at suge *alle de mangeartede* udtryk til sig, der i løbet af få sekunder aftegner sig og måske netop aldrig kan samles til et hele i det menneskeansigt, som den tyske filosof Franz Rosenzweig har kaldt for *forløsningens stjerne*.

Béla Bálazs siger, at 'Facing an isolated face takes us out of space, our consciousness of space is cut out and we find ourselves in another dimension: that of physiognomy'.[5] Fysiognomiernes mangfoldighed suger al rumlig realitet til sig, og tiden ophæves. Ansigtet i nærbilledet, det som Balázs kalder 'the 'polyphonic' play of features', er sandhedens maske; det indeholder betydninger, som ikke kan undertrykkes eller kontrolleres. Det udtrykker 'the multiplicity of the human soul', og det er filmens fortjeneste, at den har bevist det, mener Bálazs; alene i filmens forstørrede nærbilleder, hvor hver lille sitren i en muskel bliver tydelig, har vi mulighed for at skue bunden af sjælen.

Måske stemmer især dokumentarfilmens – og i hvert fald Anne Wivels – nærbilledæstetik overens med den ungarske filmteoretikers formuleringer af en slags nærbilledets semiotik. For i modsætning til f.eks. den klassiske Hollywoodperiodes visuelle iscenesættelse af (den kvindelige stjernes) ansigt som en blank skærm, hvorpå allehånde følelser kunne projiceres, lægger dokumentarfilmens usminkede billeder af menneskeansigter fyldt med en polyfoni af betydninger alene igennem deres udsigelseskraft op til en dialog med tilskueren. Gennem nærbilledæstetikken fordobles det dialogiske princip, som Anne Wivels film vedvarende kredser om, i retning af tilskueren; vi går ind i talefilmenes samtalerum, ikke som en del af dem og ikke for at blive opslugt, men med mulighed for at forholde os til de meninger, der udtrykkes.

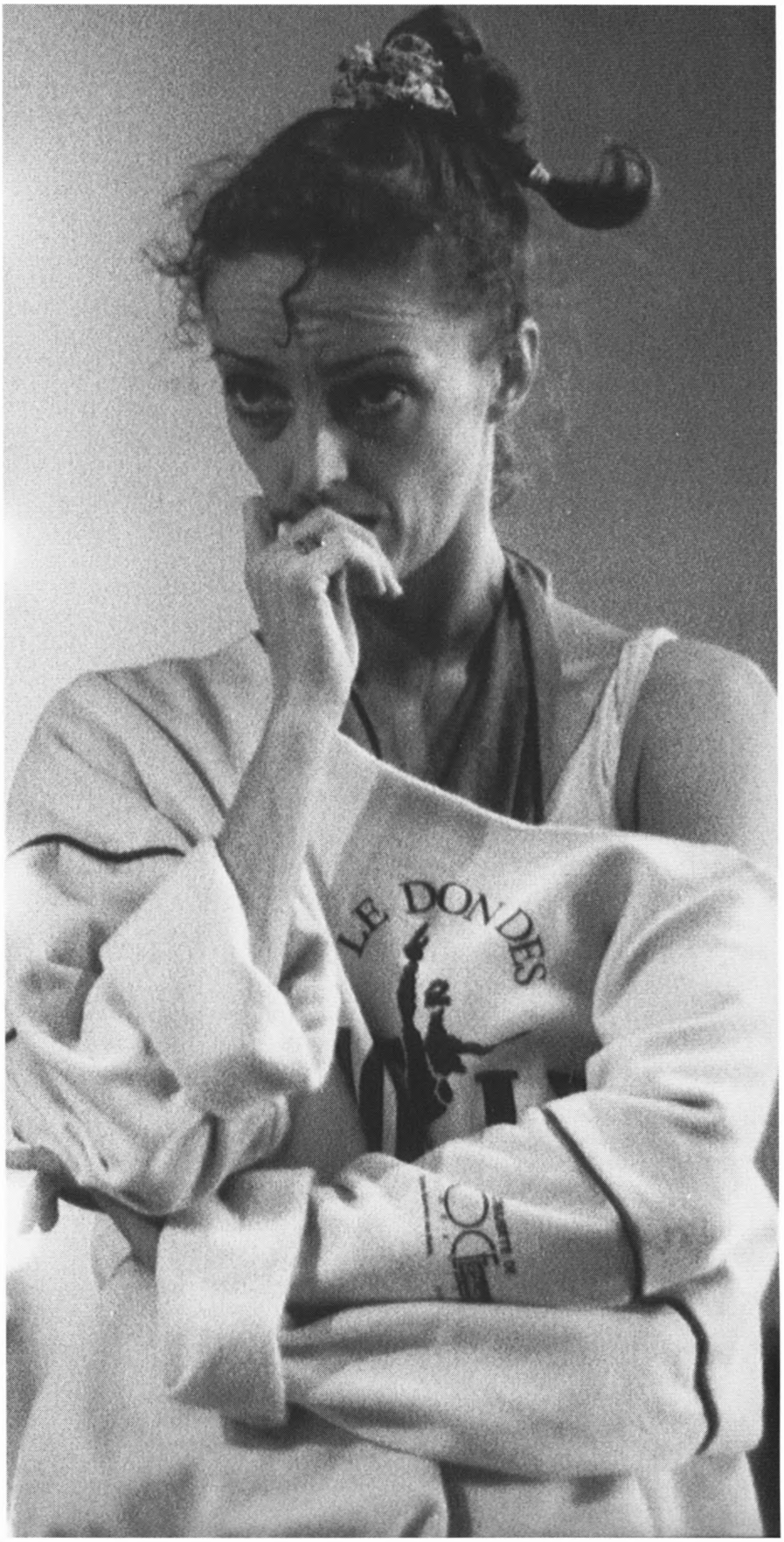
Med sin formidling af medmenneskelighed og respekt for den anden kan Wivels nærbilledæstetik forstås som en visuel parallel til den franske filosof Emmanuel Lévinas' tanker om ansigtet som det sted, hvor vi møder den Anden og finder ud af, hvad menneske vil sige.[6] Lévinas' tanker om ansigtet er fundamentalt etiske, idet ansigtet hos ham udtrykker en fordring om at tage vare på den anden, og det kan man kun, hvis denne ikke blot opfattes som det samme.

Forestillingen om den Anden som det fundamentalt anderledes er væsentlig i Lévinas' tænkning. Den Anden skal opfattes som Uendelighed, som værende af et sådant omfang, at han aldrig kan gribes fuldstændig eller reduceres til det, jeg er. Denne uendelighed finder Lévinas i ansigtet og i mødet med den Anden ansigt til ansigt. Den Anden må altid opfattes som udenfor i radikal forstand; kun hvis han betragtes sådan, kan

man tage imod hans verden og forholde sig til ham. Den Anden er altid noget nyt, som ikke kan forestilles; derfor kan han kun sættes i relation til mig ansigt til ansigt, i dialogen. Peter Kemp siger med Lévinas, at 'Det etiske forhold til den Anden som Uendelighed oprettes af den Andens udtryk, af henvendelsen til mig, af den Anden som ansigt (visage)'. 'Ansigtet kan ikke være en ejendom, som nogen besidder, men heller ikke et bytte, man erobrer, eller et offer man har i sin magt. Det kommer udefra som det helt fremmede'.[7]

Anne Wivels ansigters mangeartede udtryk formidler et indre liv, og de taler til andre. De er sanselige, åbne og kommunikerende, de er aftryk af de andres tale og er dog mere end det, for de er også oversanselige og i besiddelse af en urørlighed, der gør dem u(be)gribelige. De er nær på os – ofte i meget lang tid – og dog forbliver de fremmede. Kunsten i at kunne formidle en sådan moralsk holdning til det menneskelige er ikke bare at lede længe nok efter de rette fysiognomier; det drejer sig også om en fortællemæssig musikalitet og er, tror jeg, et spørgsmål om både at være interesseret i og indfølende overfor de personer, man har med at gøre og så samtidig at kunne se på dem med et totalt fremmed blik.

1. Morten Piil og Hanne Mortensen. Lige som de andre referencer til de to skribenter i min artikel, stammer også denne fra Information d. 16-6-89. Artiklen, som er det bedste jeg har set på tryk om Anne Wivels film, består egentlig af to artikler, dels et kommenteret interview med instruktøren med titlen »Mine film er en form for fiktion« og dels artiklen »Den store fornyelse« om linjer i ny dansk dokumentarfilm, hvor især Anne Wivel og Dola Bonfils bliver fremhævet.
2. Fra Et højskoleskrift af N.F.S. Grundtvig ved A.D. Jørgensen, 1843, her citeret efter Kaj Thaning: Menneske først – Grundtvigs opgør med sig selv, Bind II, s. 402.
3. Både dette og det foregående citat stammer fra Lone Bastholms interview med Anne Wivel, inden *Giselle* blev sendt på TV 2.
4. I »Towards Theory of Point-of View Editing: Communication, Emotion and the Movies, Poetics Today vol. 14, no. 1, 1993.
5. Bálazs: »The close-up« fra Theory of the Film, 1952, optrykt i Gerald Mast, Marshall Cohen og Leo Braudy: Film Theory and Criticism, Oxford University Press 1992.
6. Mine referencer til Lévinas' tænkning her og i det følgende stammer fra Peter Kemps introduktioner til filosoffen i Peter Kemp: Det uerstattelige – en teknologietik, Spektrum 1991 og Peter Kemp: Lévinas, Forlaget Anis, 1992.
7. Peter Kemp: Lévinas, henholdsvis s. 47 og 48.

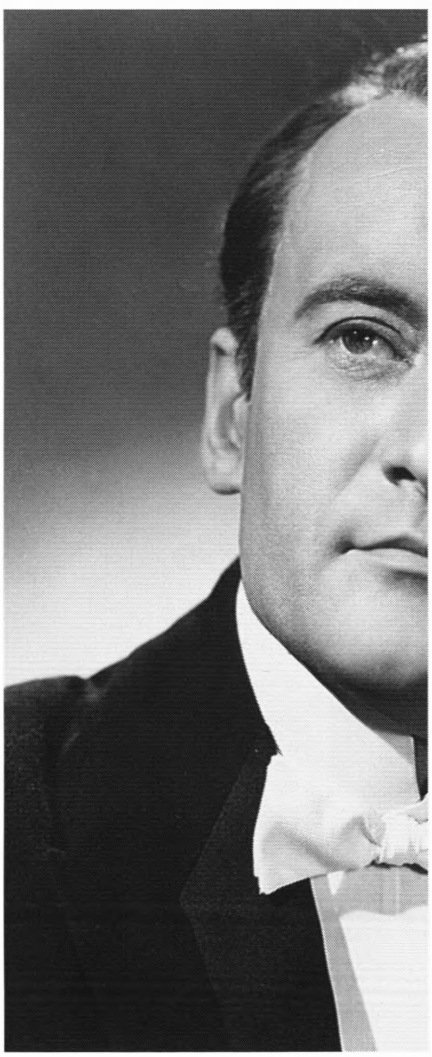


'Det jeg vil filme er, at personen netop nu, netop på denne måde, netop i dette rum, får denne tanke. Og udtrykker den. Eller måske røber, at han undertrykker den.'

Adgangen til karakterens indre liv

Point-of-view klipningen er en enestående måde at give adgang til karakterers tanker og følelser – gennem ansigtet kan vi erfare, hvad der gemmer sig i en persons indre.

af Johannes Riis



Af og til møder man den påstand, at filmen ikke formår at give udtryk for karakterers indre liv. Modsat litteraturen, som ved hjælp af ord kan nå de indre tanker direkte, skulle filmens billeder ikke være i stand til at gå bag den ydre fremtræden. Bortset fra at det er i strid med dele af nyere psykologi og filosofi at beskrive ord som tænkningens eneste redskab, strider påstanden mod filmseende menneskers almindelige erfaring. Denne artikel giver et eksempel på, hvordan en film kan få tilskueren til at forestille sig et indre liv – endog et komplekst indre liv. Ved at klippe til hvad en karakter ser og dernæst til hans eller hendes reaktion på det sete, får tilskueren først adgang til indholdet af karakterens tanker (dennes opmærksomhed) og dernæst adgang til hans eller hendes følelser ift. det sete (via reaktionen i ansigtet). Denne klippeform, kaldet point-of-view klipning, er særlig interessant i *Viaggio in Italia* (herefter *Rejse i Italien*).

Filmen er en af fem, som Roberto Rossellini lavede med Ingrid Bergman i hovedrollen i starten af 1950'erne. Selvom filmene blev rost af kritikere på det toneangivende filmblad *Cahiers du Cinéma*, og *Rejse i Italien* blev placereret som verdens trediebedste film i en bladafstemning i 1958, så forekommer filmen underligt overset i nutidens almin-

delige filmhistorieskrivning. Måske fordi Rossellinis hovedværker regnes for *Paisá* (46) og den i datiden meget populære *Åben by* (*Roma città aperta* (46)); måske fordi der i starten af 50'erne endnu ikke var et egentligt publikum til denne type film. En tredie grund kan være, at den almindelige forargelse over Ingrid Bergmans meget offentlige affære med Rossellini har sat sig igennem også hos filmhistorikerne, men selvom tanken er interessant, er den nok ikke sandsynlig.

De skjulte følelser

Ingrid Bergman spiller sammen med George Sanders det engelske ægtepar Catherine og Alex Joyce, der har arvet en villa i det sydlige Italien, i omegnen af Napoli. De rejser ned for at sælge den og samtidig få lidt ferie ud af det. De fremmede omgivelser, dét pludselig ikke at have nogen fast dagligdag med bestemte opgaver, samtidigt med at de for første gang i fem år skal være sammen hele tiden – får dem til at føle sig fremmede for hinanden. Den ene part sårer den anden, og den anden prøver at give igen med en spids bemærkning eller sårende handling i den følgende scene, og det skiftes de systematisk til filmen igennem. Når de er sammen med andre, er det først den ene, så den andens tur til at være jaloux. På den måde eskalerer konflikten, tilsyneladende uden anden grund end dén, at de går fejl af hinanden, at de ikke forstår at tale sammen, og at de ikke kan se følelserne bag forsvarsmekanismerne.

Efter et skænderi, hvor hun anklager ham for ikke at have andet end arbejde og pligter i hovedet, og han hende for at være romantisk og ikke eje humoristisk sans, bor de hver for sig i et par dage, hvor han tager på hotel. Til trods for at de i denne adskilte periode tilsyneladende ikke kan tænke på andet end ægtefællen, undgår de begge at vise for stor interesse i hinanden, da han kommer hjem igen. Næste dag, da hun kommer tilbage efter endnu et af sine museumsbesøg, bliver de enige om en skilsmisse. En tilfældighed vil, at en bekendt på dette tidspunkt vil have dem med til en udgravning i Pompeji. Dér bryder hun grædende sammen, og først på vej tilbage til villaen igen kommer det til en forståelse mellem dem – på et torv blandt en masse mennesker i Napoli.

Som referatet lader ane, spiller tilfældigheder en rolle. Handlingsgangen er ikke dramatisk i den forstand, at små uoverenstemmelser langsomt vokser sig så store at en skilsmisse synes uundgåelig. I stedet kan handlingen beskrives som en række parallelle situationer, hvor tidspunktet for at bringe skilsmisse på bane er tilfældigt; det kunne være sket før eller siden. Når handlingen forekommer så tilfældig og udramatisk, skyldes det også, at filmen vælger at skildre den 'forkerte' person. I stedet for at følge Alex, der går hjemme og hidser sig op over at Catherine har 'glemt' at vække ham og iøvrigt er smuttet med bilen, følger den Catherine på museum. Havde filmen i stedet vist Alex i det ophidsede øjeblik, hvor han vågner og opdager at bilen er væk, ville den have bygget dramatisk op til skilsmissen.

Også i den enkelte scene fokuseres på den 'forkerte' person. Normalt vil en film vælge at understrege et følelsesmæssigt højdepunkt i en scene stilistisk. Hvis en bemærkning sårer en person, vil filmen markere det ved at klippe til et nærbillede af ansigtet og måske også intensivere musikken. Derved bliver de handlinger, som reaktionen senere afstedkommer gjort tilskueren forståelige – man har set personen blive påvirket. *Rejse i Italien* vælger tilsyneladende den modsatte strategi. I stedet for at understrege de følelsesmæssige højdepunkter, skjuler filmen dem for tilskueren.

På et tidspunkt sidder ægteparret Joyce således og sludrer hyggeligt foran kaminilden; så tæt på hinanden som aldrig før. Efter at villaens bestyrer har givet dem en telefonbesked, rejser de sig for at gå ind i spisestuen. Alex forsøger sig med et 'why don't we try to enjoy this vacation?', men knap er han færdig med sætningen, før det som en kniv kommer fra Catherine: 'Well, if we don't, it's your fault. You don't realise how mean you can be sometimes!' Udbruddet forekommer umotiveret og pludseligt. Men havde filmen klippet til Cathrines ansigt i det øjeblik, hvor det går op for hende, at sludderen foran kaminen ikke skal fortsætte -Alex vil hellere spise end høre hendes historie færdig – ville vi formentlig have forstået hendes pludselige angreb.

Tematiske og realistiske blikke

Det er karakteristisk at følelser og handlinger, der befordrer tilskuerens forståelse af historien, forbliver skjulte. En måde at forstå denne skjule-strategi på, er at se den som realisme: i virkeligheden bliver vi heller ikke gjort opmærksomme på reaktionen i et sårende øjeblik. Spørgsmålet er imidlertid, hvor interessant tilskueren ville opleve denne realisme-som-skjulen; vi ville igennem hele filmen være på afstand af karakterernes indre liv. Heldigvis *får* vi adgang til karakterers tanke- og følelsesliv - det sker blot på tidspunkter, hvor de er uden konsekvens for historien. Filmen klipper til nærbilleder af Catherine, når hun ser på turistattraktioner eller kører i bil, men vi kan i disse situationer ikke rigtigt afgøre om hun er opmærksom på det sete eller ej. Hvis hun reagerer efter et klip til objektet for hendes blik, formoder vi at hun er opmærksom på det sete. Hvis hun *ikke* reagerer, formoder vi at klippet har været realistisk motiveret: ligesom vi til dagligt ser en masse ting uden egentlig at se dem, glider Catherines blik også over objekter, uden at hun er opmærksomme på dem.

1. *Tematisk.* Her er der tale om spillefilms normale brug af point-of-view klipning. Normalt vil en film kun klippe til objekter, som karakterer er opmærksomme på. Vi ser en person, som regel i et nærbillede, kigge på et objekt off-screen, og i næste nu ser vi blikkets objekt. På den måde fortæller filmen, hvor personens opmærksomhed er. I det efterfølgende reaktionsbillede får vi yderligere noget at vide om personens karakter. Bliver personen forskrækket eller koncentreret ved synet af fx en slange; ophidset eller ligeglad overfor en nøgen mand? Forløbet fortæller os om indholdet – derfor tematisk – af personens tanker men også de følelser, som indholdet afstedkommer hos denne karakter (via ansigtet).

Denne funktion er tydeligst i *Rejse i Italien,* da Catherine ser en masse barnevogne og gravide mødre og senere i en replik kommenterer dem.

Her er hun opmærksom på børnene og den almindelige frugtbarhed i Napoli. Desuden markerer børnene en kontrast til ægteparrets indholdsløse samliv – det formoder vi i hvert fald er grunden til reaktionen i hendes ansigt.

2. *Realistisk.* Her er karakteren ikke opmærksom på blikkets objekt. Den realistiske klipning er karakteriseret ved at det ikke giver mening at forbinde objektet til hendes tanker; i stedet må vi motivere dem realistisk. Vi må som tilskuere ræsonnere: i virkeligheden ser man rent faktisk en del objekter, som øjnene glider over uden at vi af den grund lægger mærke til dem. At klippe til realistisk motiverede objekter er egentlig vildledende. Normalt formoder vi nemlig at en film vèd hvad en karakter tænker på. Hvis en karakter tænker på noget andet end de objekter som han eller hun kigger på, vil en film normalt 'blive' på ansigtet og således signalere indadvendthed hos karakteren i *kraft* af det manglende klip (og hvis filmen 'tøver' et øjeblik før klippet, kan en film signalere at den giver tilskueren adgang til denne indadvendthed, fx i form af en fantasi eller drøm). Men klipper filmen til blikkets objekt, selvom karakteren tilsyneladende er indadvendt, bliver vi forvirrede og må finde en motivation for denne 'vildledning.'

Grundene til at vi filmen igennem ofte vil formode, at et klip er realistisk motiveret, er for det første den tilfældige timing (Catherine ser *hele* tiden ud af bilen; tidspunktet for et klip til objektet er ikke på nogen særlig måde signaleret). For det andet reagerer hun ikke på objektet; hendes ansigt er det samme som før hun så objektet. For det tredie er der andre signaler, der peger på at hun tænker på Alex (hun taler fx om ham) og ikke ser på de objekter, som hun tilfældigvis passerer i bilen. Det spiller også ind, at denne klippeform optræder fra filmens første billede (med lange indstillinger af en vej og et tog set fra en bil).

I *Rejse i Italien* bliver tilskueren altså inviteret til at skelne mellem to typer af point-of-view klipning, afhængigt af om Catherine formodes at tænke på det hun ser eller ej. Det vigtigste signal, når vi skal afgøre om klippet er tematisk eller realitisk motiveret, er Ingrid Bergmans mimik. Enten reagerer hun eller også reagerer hun ikke, og normalt kommer disse to måder at forholde sig til objekterne på i sammenhænge á flere ens point-of-view klip. Men et par gange vil hendes forholden sig til objekterne komme som en overraskelse, og disse to gange skaber filmen en effekt af kompleksitet.

Kompleksitet som tilskuereffekt

Kompleksiteten opstår i det øjeblik hvor sammenhængen omkring klippet peger på en realistisk motivation og Catherines ansigt på en tematisk eller vise versa. På vej til Sibyllehulen i Napolis omegn ser hun fra bilen nogle tilfældige mennesker og reagerer ikke, dvs. vi griber til den realistiske motivation. Men efter et par klip af denne type vil hun til sidst i sekvensen reagere overraskende 'stort', som om det sidste hun så (en mørk kvinde) har påvirket hende

dybt. Men da der i sammenhængen ikke gives nogen grund til at denne kvinde skulle påvirke hende, kan vi heller ikke afvise, at den følelsesmæssige reaktion kommer af at tænke på Alex. Vi motiverer på samme gang klippet realistisk og tematisk.

Denne vaklen mellem to forskellige fortolkninger af objektets status

i forhold til Catherine skaber en effekt, som tilskueren oplever som kompleksitet: vores forestilling om Catherines indre tanke- og følelsesliv er sammensat af flere elementer på een gang. Denne ide om kompleksitet som følge af objektets tvetydige status kan lyde unødvendigt kringlet, men den forklarer bl.a. hvorfor kritikere har været uenige om slutningen. De har oplevet kysset og foreningen af Alex og Catherine på torvet i Napoli som utroværdig. Derfor har kritikere tolket foreningen som religiøst motiveret eller som en selvbiografisk kommentar (Rossellinis håb for hans og Bergmans forhold). Men faktisk er der ikke nogen grund til at søge anden motivation end den mellem karaktererne alene. Dét at de et øjeblik bliver væk for hinanden, i sammenhæng med at vi ved de blot behøver en anledning til at bryde isen, motiverer kysset. Snarere er der tale om at *den dramatiske opbygning til kysset bliver slået i stykker af et realistisk motiveret klip.*

Idet de skal til at kysse, drejer Catherine sig og kigger, hvorefter der bliver klippet til et religiøst optog og dernæst tilbage til hende. Hun og Alex fortsætter, hvor de slap, erklærer hinanden kærlighed og mødes i et kys. Filmkritikernes tolkning af det forenende kys som mirakuløst motiveres i nogle løftede krykker i det religiøse optog; muligvis er en mand helbredt for en lammelse. Imidlertid burde vi motivere den korte indstilling af det religiøse optog realistisk – der er nemlig ingen reaktion hos Catherine på det sete. Men når vi samtidig gerne vil motivere klippet tematisk, skyldes det klippets fremtrædende placering. På det absolutte højdepunkt i filmen, er det svært at acceptere at filmen klipper til noget for karakterne fuldstændigt uvedkommende. Vi vælger altså på samme tid både den tematiske og realistiske motivation. Denne effekt har jeg valgt at kalde kompleksitet. Da den stammer fra slutninger på et lavt og ikkebevidst niveau i vores tænkning, bliver vi ikke opmærksomme på at den skyldes en indbygget tvetydighed i filmen og forbinder derfor kompleksiteten med karakterens indre liv.

Moderne film

Point-of-view klipningen har i *Rejse i Italien* endnu en funktion, som senere dukker op i en mere fremtrædende form i fx Antonionis *Blow-Up.* Det er en funktion, som vi kan kalde desorienterende og som er resultatet af 'forkert' klipning. Det 'forkerte' kan tage mange former som da Catherine er på et museum med statuer. Her sendes signaler om at objektet bliver set fra Catherines synspunkt, hvorefter kameraet svinger rundt og viser hende i samme indstilling. Der var altså ikke tale om point-of-view klipning alligevel; det er der til gengæld lige efter, da signalet gentages. Da de ankommer til villaen første gang demonstrerer filmen særligt mange variationer af den desorienterende klipning. Der bliver klippet til objektet inden Catherines blik er i ro. Der bliver klippet, hvor hun ser een vej og bestyreren peger en anden. Der bliver klippet til en uklar indstilling, eller der bliver netop ikke klippet, selvom Catherine signalerer et klip (ved at se ud af vinduet). Alle er variationer af en desorienterende klipning, som er mere i øjenfaldende i film fra 60'erne (tidligst i Godards *Åndeløs).*

Niels Jensen kalder *Rejse i Italien* for indgangsportalen til den moderne film på grund af dens 'tematiske interesse for livets lediggængere, fraværet af social problematik og dens metafysiske gys.' Samme sted mener han ikke dens stil er moderne; det udramatiske og iagttagende er mere neorealistisk end moderne. Imidlertid kan man godt argumentere for en moderne stilbrug i *Rejse i Italien.* David Bordwell skelner mellem klassisk Hollywoodfilm, hvor stilen *befordrer* tilskuerens forståelse af historien, og art cinema-film, hvor stilen *komplicerer* forståelsen af historien. Hvis vi fastholder en skelnen mellem en klassisk og en moderne fortællestil, så er *Rejse i Italien* en moderne fortalt film i dens 'skjulen' af vigtige reaktioner, der kunne hjælpe tilskueren til at forstå historien. Et andet moderne træk er understregningen af reaktioner i tilfældige øjeblikke (som i bilen og på museum), og et tredie filmens tvetydige og desorienterende brug af point-of-view klipning. Endnu et moderne træk er, som Anders Bodelsen bemærkede ved dens danske premiere, den sjælelige brug af landskabet. Sammen formidler disse stiltræk en oplevelse af fremmedhed, ustabilitet og skrøbelighed i Catherines identitet. Vi kan se hendes karaktertype noget tidligere i den litterære modernisme og lidt senere i 60'ernes filmiske modernisme.

Et almindeligt dogme lyder at tilskuere identificerer sig med dén, hvis øjne kameraet og dermed tilskueren ser igennem. Ikke alene er dogmets mislykkede afprøvning i *Lady in the Lake* (Robert Montgomery, 46) tegn på, at det er forkert, men dogmet er også udtryk for en generel tendens til at beskrive indlevelsen på et simpelt niveau i stedet for et sammensat. Filmindlevelse foregår tilsyneladende på et karakterniveau, som er en mental konstruktion hos tilskueren, sammensat af mange midler. Det særlige ved point-of-view klipningen som middel er, at den udgør en struktur: først får vi at vide, hvad der optager en karakters tanker og dernæst hvilken følelse, som tanken afstedkommer. I *Rejse i Italien* opnås yderligere effekter ved at afvige en anelse fra den gængse tematiske brug, og her er Ingrid Bergmans meget nuancerede spil en vigtig bestanddel. Man kan altså ikke på forhånd beslutte hvordan indstillinger fungerer, men må se på den enkelte indstillings funktion i en struktur. Når et dogme som det om kameraet som tilskuerens øjne trives, har det formentlig at gøre med en manglende følsomhed over for de funktionelle aspekter af filmstil, kombineret med en for bogstavelig måde at tænke film på.

Point-of-view klipningen er en for audiovisuelle fiktioner enestående måde at give adgang til karakterers tanker og følelser. Klipningen lader os i dens almindelige form vide, hvad der optager en karakters tanker, og dernæst hvordan han eller hun føler via ansigtet. Det er en adgang, som vi ikke umiddelbart kan udtrykke i ord, men som opleves som en intuitiv adgang til karakterens indre liv. Adgangen bygger ikke på noget mystisk, men på, at denne del af vores tænkning, ligesom synsprocessen i øvrigt, finder sted på et ikke-bevidst niveau. Normalt lægger vi end ikke mærke til point-of-view klipningen – måske fordi vi er blevet fortrolige med den gennem mange film, eller måske fordi den fungerer på en måde, der ligner den vi til dagligt bruger for at slutte os til andres tanker og følelser.

Noter

For en diskussion af laboratorieforsøg, der peger på evnen til at tænke billedligt og tredimensionelt, se diskussionen af Kosslyns samt Shepard & Metzlers forsøg i Humphreys & Bruce: *Visual Cognition. Computational, Experimental and Neuropsychological Perspectives* (1989: 203-6). For en logisk diskussion, se Mark Johnson: *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason* (1987: 23-27).

For en argumentation af point-of-view klipningens mulighed for at vise opmærksomhed og følelser, se Noël Carroll: *Toward a Theory of Point-of-view Editing: Communication, Emotion, and the Movies* in *Poetics Today* (1993: årg. 14/ nr. 1). Her argumenterer Carroll også for det relativt nye synspunkt at denne type klipning er forståelig, fordi den bygger på medfødte kommunikationsfunktioner af blikket og ansigtet.

Peter Bondanella: *The Films of Roberto Rossellini* (1993) er en eksemplarisk behandling af Rossellinis filmkunst (omend med en fejlbeskrivelse af ovennævnte statue-sekvens). Desuden står Andre Bazins tidlige analyse af filmen (trykt i oversæt. *What Is Cinema* fra 1972) sig forbavsende godt. For endnu en tolkning af slutningen og periodens italienske film iøvrigt, se Roy Armes: *Patterns of Realism* (1972).

Niels Jensen: *Filmkunst* (1969: 266); David Bordwell: *Narration in the Fiction Film* (1985: fx 212). For en introduktion til ikke-bevidst tænkning, se fx Tor Nørretranders: *Mærk verden. En beretning om bevidsthed* (1991: kap.7 og 8).

FULD FART FREM MED DANSKE FILM PÅ DAGSORDENEN

Regnar Grasten er som producent i høj grad opstået af fifty/fifty-systemet. Med Det forsømte forår *blev han pludselig signalet for, at en kvalitetsproduktion kunne opstå i dette system, som den danske kritik hidtil havde afvist. Grasten er opvokset med film, hans far – Bent Grasten – skriver filmmanuskripter og hans mor – Kirsten Stenbæk – er filminstruktør, så han har en god ballast med fra barndommen.*

af Carl Nørrested

Herover: Karakterbøgerne skal uddeles – fra Grasten-filmen Det forsømte forår.

Biografejer

Jeg kedede mig på Frederiksberg Gymnasium, og der oprettede jeg en filmklub, skønt jeg blev advaret. Få år før var det ikke lykkedes for Dan Tschernia, men jeg fik arrangeret underholdning mellem filmene og det var underholdende film af bl.a. Tati og Hitchoock. Det blev en succes. Jeg kedede mig på Universitetet i studiet fransk, og filmvidenskab var alt for teoretisk. Så blev jeg plakatopsætter for Henrik Sandberg, og fik studenterjob på ABCinema. Jeg sparede penge op og så på mine rejser til Paris film for Henrik. Dér i 70'erne blomstrede de små biografer op i Paris, og jeg ville selv være biografejer. Sammen med en operatør fra Cinema 1-8 oprettede jeg Klaptræet bl.a. på mit studielån. Fra ABCinema kunne man gå over taget til Grand Teatret, og vi fik en operatør derovre fra med i projektet. Vi fik fat i et par håndværkere, der var villige til at arbejde sort og 7 anparter kunne for egne penge åbne Klaptræet i et tidligere postordrefirma med *Swingtime* (5.9. 1977). Jeg er ret enerådende, så efter fem måneder skred jeg sammen med min oprindelige medstifter Poul Erik Olsen. Vi stødte så ind i en rigmand med en stofforretning, Wulf-Møller, der købte Alexandrateatret og indsatte os to som direktører, men efter seks måneder overtog Tivi Magnusson, Mogens Rukov og Carsten Brandt driften i en kort periode. Det fik jeg meget ubelejligt at vide, mens jeg var til Cannesfestival.

Distributør

Her traf jeg imidlertid Per Holst, som spurgte, om jeg ikke ville være med i et distributionsfirma, Kærnefilm, oppe hos Petra Film. Det ville jeg gerne. Det ville osse være rart at slippe for den evindelige udsigt til den ildevarslende inskription KRAK som afrundede Nytorv i min udsigt

fra kontoret i Alexandra. Efter to år blev jeg fyret af Per, fordi jeg under avisstrejken havde brugt hans faciliteter til at lave et annonceblad for mig selv, som blev distribueret over hele København – *Regnar Grasten Film* var en realitet. Striden var nu ikke større end at jeg kunne starte for mig selv med at lave PR for Per Holst og andre firmaer kom til.

Så var jeg så heldig at møde min nuværende kone, Tove Lervad, som kom fra Jylland. Hun havde planer om et rigtigt distributionsfirma. Vi startede med at åbne det atter konkursramte Alexandra i julemåneden med et juleshow, mens Jakob Stegelmann havde succes med Så er der tegnefilm i TV. Det startede 10 minutter efter daværende Metropols Disneyshow, så at folk der gik forgæves dér kunne nå hen til os. Dette shows overskud satte os i stand til at udsende vores første spillefilm Harold Ramis' *Caddyshack* (81) med Chevy Chase. Den udsendte vi i Tivoli Bio 3.5. 1982 under titlen *Røven fuld af penge,* fordi Columbia i november 81 havde haft succes med Bill Murray-filmen *Stripes* under titlen *Røven af 4. division.* Jeg gik altid efter film der vakte ureflekteret begejstring hos mig og som jeg derfor mente, at der var et publikum til – uanset hvad kritikken mente. Det har jo osse karakteriseret mig som producent. Der er ikke et af mine projekter jeg ikke har været naivt begejstret for! Vores smag var amerikansk orienteret – i den seriøse boldgade kan jeg fremhæve Mike Nichols' *Silkwood* (Pr. i Palads og AB-Cinema 19.4. 85). Vores ungdomsfilm blev udsendt i Cinema 1-8. Vi havde Tom og Jerry Juleshow og udsendte osse Basserne som tegnefilm. Tove og jeg havde 2-3 ansatte, men det var bedst, når vi to fungerede alene sammen.

Producent

Da vi besluttede at reducere firmaet til os selv, kom Jarl Friis Mikkelsen og spurgte, om vi ikke kunne lave en film over TV-succesen *Walter og Carlo.* Der var ikke noget, vi hellere ville. Derfor henvendte jeg mig til Per Holst og spurgte, om han ikke ville instruere den, og som erfaren producent kom han osse til at producere. Filmen *Op på fars hat* fik 2,7 millioner kr. i produktionsstøtte fra konsulent Peter Poulsen. Det var et interessant træk. Det var den første egentlige institutstøttede folkekomedie siden Olsen-bande-perioden og Filminstituttet fik en masse øretæver for så åbenlyst at støtte den danske filmbranche – og ikke kulturen. På den måde blev filmen ligefrem signalet for fifty/fifty-programmet. For *Op på fars hat* blev en succes. Den blev set af ca. en million tilskuere. Jeg havde skaffet et privat lån til veje og var pantsat, men fik pengene igen. Vi fortsatte samarbejdet med *Yes – det er far* (86), hvor Peter Poulsen og Claes Kastholm nu delte ansvaret op mellem sig på hver 500.000 kr., Nordisk Film blev medproducent og John Hilbard instruktør. Så blev jeg træt af at høre på kritikken af den modtagede institutstøtte. Vi ville vise, at vi kunne selv, og instituttet måtte osse se at ændre officielle signaler. Det gjorde det i og med at fifty/fifty-ordningen blev en realitet.

Med vores sidste Jarl-projekt *Kampen om den røde ko* blev jeg helt bevidst om de modeller jeg som producent måtte operere med, hvor jeg sammen med en anden part går ind som ejer af 60% af produktionen. Altså godt gammeldags producent-købmandskab, hvor jeg helst skal komme med ideen til en film, som jeg selv ville have lyst til at begive mig i biografen for at se. Med *Kampen om den røde ko* (87) markerede vi os ved at lave den første film i 6 år, der ikke var produceret med institutstøtte. Jeg måtte rejse et lån i banken på 2,5 millioner kr. uden sikkerhed, hvilket medførte en gigantisk rentefælde. Bankerne er rædselsfulde forhandlingspartnere. Det er dem, der har tjent flest penge på dansk film. Selvom filmen indtjente de 2,5 millioner, tjente vi egentlig ikke på den på grund af rentefælden – jeg kom i en ret vedvarende gæld.

1988 producerede jeg på samme vilkår Steen Springborg-farcen *Elvis Hansen – en samfundhjælper* (I: Jan Hertz), der ganske rigtigt har sit forbillede i den hollandske *Flodder* (84). Den blev igen på elendig kritik en stor publikumssucces.

Fifty/fifty

Jeg følte mig både som martyr og sejrherre og begav mig nu ud i et helt uoverskueligt klondyke, hvor jeg var lige ved ikke at kunne bunde. Jeg gabte over for meget og ville det hele. Jeg kastede mig bare ud i det uden den nødvendige produktionsplanlægning. Piv Bernth debuterede med Shu-Bi-Dua-filmen *Den røde tråd* (89), Peter Eszterhás med *En afgrund af frihed* – samme år, jeg var medproducent på Lone Scherfigs debut *Kajs fødselsdag* (90) og ved gud om jeg ikke selv instruerede *Bananen – skræl den før din nabo* (90) i det naive håb at skabe en dansk pendant til *Høj pistolføring.* Den sidste var den mest lærerige. Jeg indså, at jeg *var* producent, og jeg skulle vise, at jeg var det. Alle filmene floppede, kritikken hånede triumferende og ikke nok med det, rentefælden klappede. Jeg stod nu med ryggen mod muren og skyldte 5-6 millioner kroner væk. Tove og jeg var ved at opgive hus og hjem.

Med stor hjælp fra Nordisk Films video, Ankerstjerne og filmarbejderne, lykkedes det mirakuløst at få stablet Toves projekt *Krummerne* på benene. Filmatiseringen af Thøger Birkelands bog blev instrueret af veteranen Sven Methling. Vi skulle tjene 7 millioner for at kunne komme videre – og filmen gav lykkeligvis 8,6.

Vi svor, at vi aldrig mere skulle oprette et banklån. Bankerne kan kun knuse initiativer for unge mennesker der vil igang, mens de flittigt taber milliarder på egne forretninger. *Krummerne* gav brød på bordet – alle fik deres penge samt renter. *Krummerne I og II* samt *Det forsømte forår* blev set af 4 millioner og gav 1,8 millioner. Det satte skub i de tre produktioner jeg nu ser mig i stand til nærmest at køre parallelt: *Krummerne III, Vildbassen* samt Lise Nørgaards *Kun en pige.* (Her skal indskydes en regibemærkning, at samtalen foregår på Regnars kontor på Nordisk Film. Det er indrettet af rester fra Nordisk regi med præg af småborgerligt inventar med tunge sofaer og lænestole, der står i skarp kontrast til det ret traditionelle kontormiljø, der ellers nu præger det gamle Nordisk Film. Det giver filmarbejderne miljø omkring Lise Nørgaard).

Med *Det forsømte forår,* der blev Peter Schrøders instruktørdebut, fik jeg så endelig positiv kritik – og allervigtigst: Kritikken kunne nu osse indse fifty/fifty-ordningens berettigelse. Uden den ville dansk film være død.

42% af markedet

Jeg så med beklagelse den gamle producenttypes forsvinden, da Henrik Sandberg forlod Danmark. Det er den type der udelukkende er fokuseret på biografleddet. Filmen skal være så bred, at den kan gå i biografen, at folk gider betale penge, for at se den. Den sande og strenge kritiker er publikum. Fra og med *Den*

'Uden fifty-fifty ordningen ville dansk film være død' – fortæller Grasten (herover).

røde tråd begyndte jeg at arbejde med nogenlunde fast team. Dette skal ha' min indstilling til emnet, så man kan holde begejstringen indenfor et rimeligt budget. Der skal osse være plads til eksperimenterne. Det er den slags 'forsikring' jeg mener foregår med Susanne Biers *Det bli'r i familien* og min mor og fars film *(Kærlighed ved første desperate blik)* – for nu at tage et par aktuelle eksempler.

Men du ville ikke producere dem?

Ikke nu, men det er ikke udelukket jeg ville gøre det senere. For øvrigt distribuerer jeg faktisk Susannes film. Det er da den slags der gør, at vi kan fornemme et filmmiljø. I øjeblikket arbejder jeg mig hen imod en stramning og styring med beherskelse, som jeg først i fornemmede tilfredsstillende omkring *Krummerne III*. Jeg går meget op i fast valg af dygtige skribenter som Peter Bay, John Stefan Olsen og Jørgen Kastrup – alle med vidt forskellige kvaliteter. Jeg er ikke i tvivl om, at de ofte opfatter mig som en larmende bonderøv – men det er kærligt ment. De ved alle, at det er mig, der skal gå ind for ideen, mig der køber rettighederne, mig der kontakter instruktøren og vælger manuskriptforfatterne til opgaven. Det stod fast fra *Den røde tråd*. Tove står fast for filmenes udlejning, som selv markedsfører dem via vores faste PR-kontakt Christel Hammer. I to år har vi så stået for 42% af markedsandelen af dansk film til biograferne, så man kan vel næppe påstå, at Nordisk og Metronome er de helt store længere.

Mit egentlige forbillede er Samuel Goldwyn, og jeg sidder netop og sluger hans erindringer. Hans nærmeste pendant i Danmark anser jeg Henrik Sandberg for at være. Jeg håber, jeg kan holde de to til tre film om året. Men man skal faktisk være både gambler og kamikazepilot for at være producent i dagens Danmark.

B Ø G E R

I Kieslowskis verden

Interviewbogen med den polske mester fortæller sin egen historie om denne professionelle pessimists og reflekterede humanists baggrund og tankeverden.

af Dan Nissen

'En dokumentarfilm udvikler sig i kraft af instruktørens idé. Et drama udfolder sig i kraft af handlingen. Og jeg tror, at det hos mig er blevet hængende, at jeg lader mine spillefilm udvikle sig i kraft af ideen snarere end handlingen.' Ordene kommer fra Kieslowski i denne fortræffelige, både blufærdige og åbenhjertige interviewbog, oversat fra engelsk hvor den har været udsendt i Faber og Fabers fine serie hvor instruktører fortæller om sig selv og deres arbejde.

Det er meget præcis karakteristik, for Kieslowskis film er om noget idédramaer om store emner, selvfølgelig indlysende i *Dekalog* og Tricolore-trilogien om frihed, lighed og broderskab. Men når udsagnet fortsætter med hans konstatering af, at dette er en fejl og at den hænger sammen med, at han ikke ved hvordan man skal fortælle en handling, så er det enten falsk beskedenhed eller et røgslør, der tilslører, at han også er en mester i at berette en historie. *Dekalog*-serien er f.eks. et sublimt udtryk for hvor koncentreret og helt i overensstemmelse med de store filmfortælleres ABC, en historie kan afleveres. Og både *Blå* og *Hvid* excellerer i at koble en moralsk tematik med en næsten Hitchcock'sk brug af suspense, hvor en konstant introduktion af nye informationer drejer historien og skaber nye spændingsmomenter og ny fremdrift, samtidig med at der kastes nyt lys over historiens tematiske kerne. *Hvid* er bl.a. en stor oplevelse fordi denne kulsorte og tænderskærende morsomme historie konstant udvikler sig ad uforudsigelige baner med nye spændingsmomenter, for så efterhånden at samle sig og få det hele til at ramme ind i samme essentielle tematiske kerne. Og *Blå* bliver i hele sin følelsesintense blotlægning af at den frihed Julie beslutter sig for hverken er mulig eller ønskelig, et skoleeksempel på filmfortællingens dramaturgi med små chokinformationer (som om hendes afdøde

mands forhold til en anden kvinde og f.eks. hendes andel i hans kompositioner) der skaber nye perspektiver, nye spændingsmomenter.

Det er netop denne kombination af et idémæssigt indhold, en moralsk holdning og diskussion, med en veludviklet og velfortalt historie i en stor klassisk tradition, der har gjort hans film så populær blandt hele den vestlige verden mere intellektuelle publikum.

Smertepunkter

'Kieslowski om Kieslowski' er resultatet af en række interviews som Danusia Stok tog med Kieslowski i Paris i december 91 og maj 92, mens han arbejdede med Tricolore-trilogien. Samtalerne er bearbejdede så interviewerens spørgsmål er udeladt og teksten fremstår som én lang monolog, hvor Kieslowski fortæller om sin baggrund og gennemgår sine film kronologisk, men med digressioner, der ikke er de mindst vigtige.

Og selvom han her er mere åbenhjertig end så ofte i interviews hvor han undviger, svarer tilsyneladende åbenhjertigt, men skjuler sig, så er han også her en blufærdig mand, der kun fortæller præcis så meget som han ønsker. Således fortæller han så at sige ikke et ord om sit privatliv, ligesom han klart markerer, at der er områder han ikke vil berette om, heller ikke her. Der er åbenbart store smertepunkter i hans historie, oplevelser så ømtålelige, at de ikke bare ikke skal berettes, men også for ham selv er gemt godt af vejen (side 222). Men som han også selv siger, så er der 'ingen tvivl om, at det kommer frem et eller andet sted'.

Smertepunkterne kunne måske være barndomserindringerne med den tuberkulosesyge far som dør mens børnene er små og som netop derfor har betydet mere for ham end moderen. Det er formentlig på den baggrund ingen tilfældighed, at man i Kieslowskis film genfinder motivet med den dødes betydning for de levende. Oplagt selvfølgelig i *Blå*, men også i *Veronikas to liv* og *Blind kærlighed*.

Eller det kunne være smertelige oplevelser med det Polen som han på samme tid elsker og hader, er skæbneforbundet med og samtidig ønsker han var flygtet fra. Han har haft sin del af bøvl med censuren og Solidaritet-perioden bød med Kieslowskis ord blot på 'en ny omgang løgn og svindel', der ikke respekterer det kunstneriske arbejde og arbejder med en skjult dagsorden. Og da krigsretstilstanden satte ind, følte han sig parat til alle mulige skridt, ikke med kamera, men med gevær, men indså, at ingen i Polen var parate til at dø for en såkaldt retfærdig sag.

Han bliver låst i et dilemma mellem på den ene side hensynet til sin familie og på den anden større sociale hensyn. Et uløseligt dilemma, ligeså uløselig som hans dobbelte forhold til landet. Resultatet er, at han går i hi, sover i det meste af et halvt år.

Polens ulykkelige situation, som også synes at være hans personlige, lokaliserer han til den skæbnesvangre geografiske placering mellem Tyskland og det daværende Sovjet. Samtidig finder han en begrundelse i polakkernes mentalitet, i deres uvenlige dømmesyge, der er præget af modvilje mod andre, og af en aristokratisk følen sig bedre end andre. Men det er også et folk der igen og igen har fået forhåbningerne knust, som hver gang et nybrud synes under udvikling er blevet desillusionerede. Det er en situation, der skaber god grobund for en professionel pessimist, som han karakteriserer sig selv.

Absurde at lave film

Måske er det i denne baggrund og i pessimismen, der er forbundet med den, man skal finde hans begrundelse for at stoppe med at lave film. For selv om han nu bliver internationalt fejret og for så vidt har fået nogle ambitioner, som han ikke lægger skjul på, opfyldt, så markerer han, at der er forskel på dette og så succes. Og han opfatter ikke sig selv og sine film som succeser. Man aner i denne karakteristik en dyb fortvivlelse over det relativt betydningsløse i det opslidende arbejde.

Samtidig fremhæver han igen og igen hvor de er mislykkedes, hvor han ikke har fået sine intentioner opfyldt og hvordan de tusinder af små detaljer og hele den tunge teknik gør, at det man ser på lærredet i heldigste fald kun er et levn af en idé. Men han siger også, at det nok ikke er godt hvis tingene er for lette, at det er godt med modstand, med vanskeligheder, ja endog lidelse, som er det der former os. På den ene side altså den ulidelige og opslidende kamp, på den anden samtidig behovet for netop kampen.

Her tegner han konturerne af en instruktør der kæmper med sit stof, med at formulere sig. Ham møder vi også når han f.eks. siger at han ikke har det store talent for at lave film og eksemplificerer med henvisning til Orson Welles, der med sin første film *Citizen Kane* som nogle og tyveårig nåede den højst mulige top i filmens verden. 'Et geni finder altid sin plads. Men jeg må bruge hele mit liv på at komme så vidt, hvad jeg dog aldrig gør. Det er jeg udmærket klar over', siger han og markerer dermed både sine ambitioner og den kamp det er for ham at opfylde dem. Det er indlysende, at for en instruktør med dette perspektiv, er det en evig kamp mod et mål der aldrig nås, selvom succesen bølger ham i møde. Læg dertil de mange udtalelser om det absurde i f.eks. at bruge sit liv på at sidde iskold vinternat efter iskold vinternat i et udendørs højt stillads, for at filme en villas vinduer i et persepktiv så de taget sig ud som Magdas set fra Tomeks synsvinkel i *En kærlighedshistorie*, så forstår man hans ønske om at trække sig tilbage.

Eneste håb og trøst, mener han, er hin enkelte, den enkelte tilskuer, der bliver personligt ramt af filmen, berøres af den, så at den forandrer noget i vedkommendes liv. Som feks. den kvinde, der efter at have set *Veronikas to liv* indser, at sjæl er noget der findes. 'Det var umagen værd at lave *Veronika* for denne pige. Det var det hele værd - at arbejde i et år, ofre de mange penge og den megen energi, tid og tålmodighed, plage sig selv mere eller mindre ihjel, træffe de tusindvis af beslutninger - så en ung pige i Paris kunne indse, at sjælen eksisterer. Det giver det værdi. Den slags er de bedste tilskuere. Der er ikke så mange af dem, men dog nogle.'

Interviewbogen med Kieslowski tegner mest et portræt at instruktøren gennem sine digressioner, hvor han fortæller om opvækst og problemer med censur mm. og hvor denne konstant reflekterende humanist kaster sig ud i betragtninger om sin metier, Polen, livet og karrieren. Men sammenholdt med gennemgangen af filmene og de ofte tekniske og praktiske oplysninger om arbejdet, giver den en grundig, letlæst og engageret baggrund for at beskæftige sig med et af de filmværker der, hvadenten han selv mener det eller ej, hører til blandt nutidens store.

Danusia Stok: Kieslowski om Kieslowski. Oversat af Peter Marslew. Gyldendal 1994. 288 sider. 350 kr.

3-D virker ikke

Man kan ikke føle eller lugte filmen mens man ser den i to dimensioner på lærredet. En undersøgelse af hvordan visse væsentlige kommunikative aspekter af filmen fungerer, kan sige os noget om hvorfor de hidtidige forsøg på at tilføje den tredje dimension til filmbilledet ikke har fungeret: ved at gøre tilskueren opmærksom på sin krop ødelægges samtidig den basale medleven i filmen.

af Ole Steen Nilsson

I forrige nummer af Kosmorama gav Kim Foss en historisk beskrivelse af den tredimensionale film. Hele formålet med at tilføre filmen den manglende rumdimension må, som jeg ser det, udgå fra et ønske om en bedre tilfredsstillelse af synssansen, og dermed fra en overordnet opfattelse af at filmtilskueren lider af mangel på sansetilfredsstillelse. Det spørgsmål jeg her vil prøve at besvare er: hvorfor har 3-D-film (duftfilm, ect.) ikke vundet indpas i filmindustrien, når den på papiret synes mere fyldestgørende for sanserne end almindelig film?

For at finde frem til en forklaring vil jeg søge hjælp i den nyere filmteoris og -semiotiks fokus på udsigelsen.

Tilskueren i mørket

Nyligt afdøde Christian Metz overfører Benvenistes berømte skelnen mellem sprogudsigelsens to planer, historiens og diskursens, til den klassiske spillefilm. Hos Benveniste er historiens udsigelse bl.a. karakteriseret ved at taleren eller fortælleren ikke griber ind i fortællingen, det er selve historien det drejer sig om, det er de rene begivenheder som synes at fortælle sig selv. Derimod forudsætter diskursens udsigelse en afsender og en modtager og en intention fra afsenderen om at påvirke modtageren. Kort sagt finder Metz at filmen forsøger (ved at underspille sin ekshibitionistiske rolle og ved en konstant diskursfornægtelse) at sætte historien i hovedsædet: 'Jeg ser den, men den ser ikke, at jeg ser den. Alligevel ved den, at jeg ser den; men den vil ikke vide det. Det er denne fundamentale benægtelse, der har orienteret hele den klassiske film mod 'historiens' veje, og som uden afbrydelse har udglattet den diskursive forankring'.[1]

Kort sagt så fremstår den klassiske spillefilm altså som historie og lader diskursen træde i baggrunden. Igennem historien bliver tilskueren institutionaliseret som seer eller voyeur, mener Metz: filminstitutionen foreskriver en skuespiller der lader 'som om han ikke bliver set (og altså ikke ser sin voyeur)' og som 'forfølger sin eksistens sådan som filmens historie har foreskrevet den', og 'en immobil, tavs tilskuer, en hemmelig tilskuer'. Skuespilleren ignorerer kameraet og ser altså ikke på sin tilskuer, der for sin del sidder usynlig i mørket, immobil og tavs, i en konstant 'undermotorisk og over-perceptorisk tilstand, en fremmedgjort og lykkelig tilskuer'.

Det handler ikke om tilskuerens identifikation med filmens fiktive personer – tilskueren føler sig 'i en tilstand af tomt og fraværende subjekt, af ren synskapacitet (alt 'indhold' er på det setes side)'. 'Det er 'historien', der udstiller sig, det er historien, der hersker', konkluderer Metz, 'det sete ignorerer, at det bliver set', hvilket 'tillader voyeuren at ignorere, at han er voyeur.'

Udsigelsens subjekt

Med den italienske teoretiker Gianfranco Bettetini vil jeg nu beskrive det udsigelsessubjekt, dvs. den afsender, skabt af filmteksten selv, der som nævnt ovenfor ikke stilles til skue; filmen er først og fremmest historien. Bettetini når frem til filmtekstens fundamentale semiotiske konstitution, som den fremstiller sig for tilskueren: billedindholdets (udsagnets) Nærvær, og Fravær af "dén' der er anbragt af tilskueren i kameraets sted.'[2] Bettetini fastslår, at denne Fraværende, der 'har set' tingene før tilskueren og for tilskueren, og som derpå pålægger tilskueren sin kommunikationstaktik, er det begrebsapparat som kaldes 'udsigelsens subjekt'. Han præciserer, at udsigelsens subjekt skal forstås 'som det symbolske apparat der er organisator af alle de semiotiske processer i en tekst, og som også regulerer tilskuerens tilnærmelsesmåde til teksten. Et fraværende apparat, skaber af og skabt af teksten, efterladende sig spor af sin organiserende færden i sit udtryksmateriale.'[3]

Den audiovisuelle samtale

Med andre ord er filmtekstens afsender, som på samme tid er skabt af teksten og skaber af teksten, ikke en afsender i reel forstand. Vi taler om et apparat og ikke et subjekt i kropsmæssig forstand. Afsenderen, der deltager i den kommunikative udveksling uden en krop, som et fraværende apparat, er altså et simulakrum.

Nu nærmer vi os et svar på spørgsmålet om hvorfor 3-D-filmen

ikke er slået igennem. Bettetini analyserer den audiovisuelle 'samtale' der – uden at være underlagt sprogets regler for dialog – foregår mellem afsender og modtager. Dvs. hvordan udsigelsens subjekt som simulakrum står i forhold til tilskueren, der med sin egen krop deltager aktivt i kommunikationsudvekslingen. Bettetinis pointe er, at der sker en dematerialisering af modtagerens kropsmæssighed, hvilket er afgørende for at begribe hvordan tilskueren og tilskuerens krop kan interagere med ('tale' med) afsenderen, der som symbolsk produktion er immateriel og fantasmatisk – et simulakrum.

Lider filmtilskueren af mangel på sansetilfredsstillelse siden filmindustrien tror, at der er noget at tjene på en fidus som 3-D?

For at det kan lade sig gøre, er det min opfattelse at filmtilskueren må have en semiotisk side, en symbolsk tilbøjelighed, uudtrykt i den konkrete dagligdag, men klar til at træde i funktion i biografen, når tæppet går fra og lyset dæmpes. Modtagerens semiotiske og symbolske dimension skal nødvendigvis aktiveres for at kunne gøre det muligt at 'tale' med afsenderen, der netop er af symbolsk og semiotisk natur. Bettetini skriver, at mellem det audiovisuelle indhold og tilskuerens øjne og øren realiseres et tomrum, en plads, som tilskueren er tilskyndet til at udfylde og forme med sin egen rolle i kommunikationsudvekslingen. Jeg understreger her rolle, modsat krop; rollen, som tilskueren sætter som sin indsats, er et symbol på den konkrete krop.

Fra krop til rolle

Bettetini udleder, at tilskueren gennem udfyldelsen af fraværet er overbevist om at skabe sig sin rolle, men at denne allerede er konstrueret forudgående af afsenderens trækken sig tilbage fra udsagnets overfalde. Tilskueren tilskyndes istedet til at lade sig nedfælde i udsigelsessubjektets manglende krop, i et simulakrum. I den audiovisuelle samtale lader tilskueren altså sin semiotiske side reproducere i teksten for at udfylde et fravær, og giver dermed køb på sin krop og på dele af sanseregistret; tilbage bliver en symbolsk interageren med udsagnets egen symbolske produktion, nemlig udsigelsessubjektet, eller afsenderen.

Bettetini taler derfor om rollen som en symbolsk protese (dvs. kunstig erstatning) for kroppen. En erstatning, der skal overvinde den mangel på sansetilfredsstillelse som filmen byder sin tilskuer. Og nu er jeg nået frem til en forklaring på hvorfor 3-D ikke har stor nytte på film.

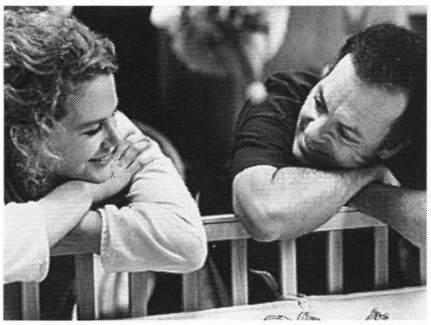
Samtalebrud

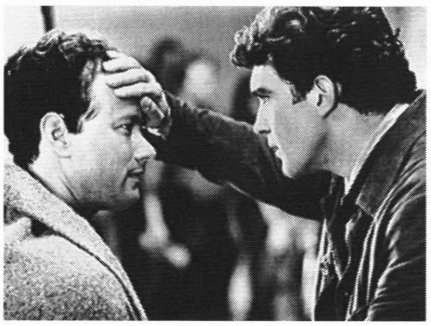
Jeg tror det skyldes at den givetvis mere komplette sansefilm kræver tekniske hjælpemidler; farvede briller i 3-D filmens tilfælde (eller kradsekort med forskellige indbyggede lugte ved duftfilm). Og det kommer til at virke stik modsat hensigten, fordi de uvante briller ect. gør tilskueren opmærksom på sin konkrete krop: tilskueren bringes dermed ud af det symbolske stadium der ellers skulle lette overgangen til og udfyldningen af tekstens symbolske, fantasmatiske produktion, og gennem dette spil af nærvær og fravær at indgå i den 'samtale' med filmteksten, hvis form og spilleregler man har vænnet sig til i de sidste 99 år.

Forsøgene med 3-D-film er en måde at tilbyde tilskueren en større følelse af sansetilfredsstillelse, og dermed lette interaktionen mellem på den ene side tilskuerens krop overført til en rolle, og på den anden side fraværet af afsenderen. Dog er min pointe at 3-D ikke har vundet indpas, netop i kraft af at de manglende sanseinformationer under den normale filmforevisning faktisk gør det lettere for tilskueren at føle sig kropsliggjort med udsigelsens fantasmer. De underlige 3-D-briller gør atter tilskueren opmærksom på sin rolle som voyeur (jf. Metz ovenfor), og dermed som reel krop i biografsalen. 3-D-filmen virker modsat hensigten ved at være kilde til afbrydelse af den audiovisuelle samtale. Og med andre ord fungerer filmen i sin nuværende form tilfredsstillende og efter hensigten.

1. Dette og følgende Metz-citater er fra Metz, Christian, »Histoire/discours (note sur deux voyeurismes)«, in 'Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma', Paris, 10/18, 1977, pp. 111-120 (dk. ov., »Historie/diskurs (note om to former for voyeurisme)«, 'Tryllelygten' 1, ny serie, 1991, pp. 59-64).
2. Bettetini, Gianfranco, 'Tempo del senso. La logica temporale dei testi audiovisivi', Milano, Bompiani, 1979, p. 98.
3. Bettetini, Gianfranco, La conversazione audiovisiva. Problemi dell'enunciazione filmica e televisiva, Milano, Bompiani, 1984 (2. udg., 1988), p. 7.

At turde sig selv





Jordforbindelse, selverkendelse, sygdom, healing, liv og død – Hollywood har fat i de helt store sager i tre historier, hvor individets skrøbelighed er i centrum.

af Maren Pust

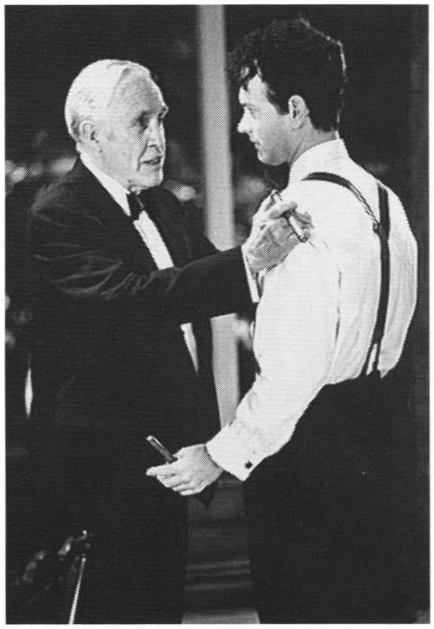
Det er naturligvis ikke fordi Hollywood plejer at holde sig tilbage i forhold til livets store spørgsmål DØDEN. Jeg kan i skrivende stund ikke komme i tanke om ret mange film, hvor manden med leen ikke er repræsenteret. Men jeg synes alligevel, at jeg kan se en helt ny tendens fra underholdningsindustriens tungeste drenges side. Med filmene *Philadelphia, Frygtløs* og *My Life* får vi dybest set tre forskellige udtryk for én og samme sag, nemlig 'livet før døden' i det øjeblik vi erkender, at den er der. Det kan være tilfældigt, at tre film i rap vælger at sætte focus på noget så hverdagsagtigt og samtidig tabubelagt som det enkelte individs dødsangst og -forberedelse. Men det kan også være et udtryk for, at underholdning ikke behøver at være holdningsløs, og at holdningen for et stigende antal menneskers vedkommende primært drejer sig om bevidstgørelse og selverkendelse. Det gamle ord om, at man skal begynde med sig selv, hvis man vil forandre verden, kunne meget vel ligge til grund for disse tre film, og der er mange rige, forkælede tumber her i den vestlige verden, som trænger fælt meget til at komme igang med at ændre sig selv, hvis den store – nødvendige – holdningsændring skal kunne nå at virke, inden det er for sent. Interessant er det i hvert fald, at 'instruktøren bag' et, omend veldrejet, så uengageret værk som *Ondskabens øjne* (91), Jonathan Demme, går ind i en sygehistorie som *Philadelphia*. Den debuterende instruktør, Bruce Joel Rubin, der tidligere har begået sødsuppemanuskriptet *Ghost* (90), er atter ude i det for Folkekirken så kontroversielle spørgsmål om reinkarnation – men denne gang ud fra et dybt alvorligt udgangspunkt i filmen om et kræftramt menneske i *My Life*. Det er i det mindste ikke særlig overraskende, at Peter Weir har kastet sig over en historie som den i *Frygtløs*. Weir har før bl.a. med en film som *Døde Poeters Klub* (89) været inde på den hårfine balance mellem det at turde leve livet helt ud og det at bevidst- og respektløst sætte det over styr i en følelsesforladt trummerum, der er defineret af en flok 'levende døde'.

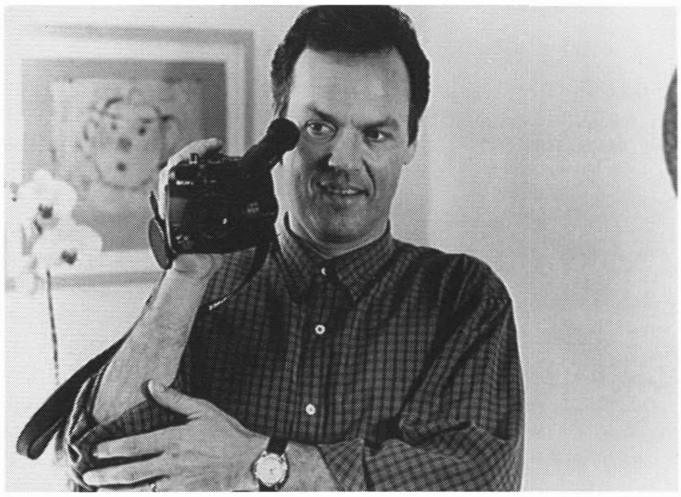
Jeg møder mig

Set som selvstændige værker har alle tre film hver deres svage punkter, men sætter man sig som tilskuer for at lade dem udgøre en slags selvbestaltet trilogi, vinder filmene straks nogle vigtige tillægspoints. I disse jeg/mig-tider ville en fællestitel for de tre film kunne være *Jeg møder mig*, rækkefølgen, i hvilken man skulle se filmene, er underordnet, men *My Life* er nok den, hvor budskabet skæres mest ud i pap. *My Life* er en rigtig tåreperser – det er muligvis forskelligt fra tilskuer til tilskuer, om man oplever den berømte klump i halsen i forbindelse med den ene eller den anden film, der var formodentlig nogen, der lod sig rive lidt med under *Philadelphia*, men det gjorde jeg altså ikke. Når jeg overhovedet fremhæver, at *My Life i modsætning til de to øvrige film* benytter sig massivt af sentimentale formidlingsmetoder, er det fordi, det store spørgsmål, som fællestemaet har fat i, kan udtrykkes så banalt som 'at græde eller ikke at græde…'. Filmene går – groft sagt – ud på, at den respektive hovedperson skal lære at græde, og så er der sådan set *både* fornuft i at manipulere tilskueren til også at gøre det, *og* der er fornuft i at vælge at holde distance til tilskueren, således at jeg'et (tilskuerens) får en chance for klart at beskue mig'et (filmfigurens).

My Life

My Life vil ved første øjekast forekomme lidt genreforvirret, idet den pø om pø skifter fra næsten rendyrket komedie til et mere nuanceret melodrama. Der er imidlertid me-





Side 47 – 'Stand by your man' (fra venstre): Nicole Kidman og Michael Keaton i My Life. Tom Hanks og Antonio Banderas i Philadelphia. Isabella Rossellini og Jeff Bridges i Frygtløs. Denne side (øverst til venstre): Mens alt endnu er fryd og gammen nyder chefen og hans trofaste medarbejder hver en cigar, Philadelphia. Herover: Jeff Bridges' fly er styrtet ned, men han flyver videre, Frygtløs. Nederst: Michael Keaton dokumenterer sit eget liv, My Life.

ning med galskaben: hovedpersonen ændrer sig på samme måde fra at opfatte både sit liv og sin snarlige død som lidt af en joke til at se og føle smerten og vreden i sig selv. Og i takt med hans forvandling erstattes tilskuerens latter med tårer.

Filmen går i korte træk ud på, at en succesfuld, strømlinet PR-mand har uhelbredelig kræft. Han og konen står foran at skulle være forældre for første gang, men der er en stor risiko for, at han dør, inden barnet fødes. Praktisk anlagt, som han er, går han derfor igang med at producere en række hjemmevideoer med faderlige råd og fortroligheder, som barnet kan bruge i stedet for 'the real thing', når det kommer til skelsår og alder. Filmen forløber således delvis som en hjemmevideo, og som sådan er den i sig selv en interessant kommentar til de priviligerede forbrugeres stadig stigende trang til at se verden igennem en linse. Smalfilm og hjemmevideo repræsenterer uanede mængder af kulturdokumentation, som måske kunne være interessant at bevare, i tilfælde af Jorden skulle være befolket om et par hundrede år..., men det er en helt anden historie, som vi ikke skal videre ind på nu.

Hovedpersonen i *My Life* har det problem, at han ikke er hovedperson i sit eget liv, og det bliver han altså pludselig klar over, da han står og skal lave en video om sig selv. Han finder ud af, at han har konstrueret et formfuldendt, problemfrit voksenliv, som han lever sådan nærmest af høflighed. Alt hvad der hedder følelser – håb, drømme, sårbarhed, kærlighed og fremfor alt vrede og skuffelse – har han gemt langt væk et sted i sin krop. Hans kone er til gengæld både klog og følsom, og man kan undre sig lidt over, hvad hun egentlig ser i ham, men hun holder nu engang af ham, og tvinger ham, da alt håb om medicinsk behandling er ude, til at opsøge en healer. Healeren er også klog, så han prøver ikke at stikke sin patient blår i øjnene, men gør ganske enkelt opmærksom på, at hvis ikke manden finder frem til og giver slip på alt det fortrængte, inden han dør, så vil han også komme til at døje med det i sit næste liv. "Det er sgu da bare det rene sludder og vrøvl", siger manden til sig selv, men instinktivt ved han godt, at der er noget om snakken, og han er egentlig allerede igang med processen, det er videoen bl.a. et udtryk for. Forsøgsvis opsøger han sin fortid – personificeret ved gamle skolekammerater og familiemedlemmer – men han føler ikke, at han får noget videre udbytte af sin søgen. Om det er healerens værk eller mandens egen selvransagelse, der gør tricket, kan ikke afgøres, men manden får i hvert fald købt sig lidt ekstra levetid. Han når at opleve sin søns fødsel og får oven i købet et par gode måneder med ham. Filmen ender kun halvgodt, for manden dør jo – og om han har nået at finde og give slip på alt det fortrængte, ved vi naturligvis ikke, da vi ikke hører noget om hans næste liv.

Frygtløs

Frygtløs handler om lidt af det samme, i og med at hovedpersonen skal lære at turde leve. En mand oplever og overlever et flystyrt, og det sætter en masse ting igang i ham. Han er pludselig ikke længere bange for at dø. Han opfører sig hele tiden mere og mere dramatisk og prøver tilsyneladende at 'vække' sig selv af sin frygtløse tilstand ved at udføre en masse hasarderede handlinger. Men lige meget hjælper det, og han fjerner sig stadig mere fra sine egne følelser. Instinktivt ved han godt – ligesom manden i *My Life* gjorde det – at følelsesløsheden er et negativt symptom, og da han kort efter ulykken opsøger en gammel skolekammerat, der således personificerer hans fortid, gør han et forsøg i retning af at genvinde evnen til at føle. Forsøget går ganske vist i fisk, hvilket filmen behændigt illustrerer ved at lade manden spise nogle jordbær, som han angiveligt er overfølsom overfor, uden at mærke nogen reaktion. At han pludselig tåler jordbærene, er ikke et tegn på, at han har fået fornyet livskraft og -vilje. Derimod er det tegn på, at han principielt allerede *er* død, idet han totalt har mistet jordforbindelsen. Det

med jordforbindelse har han åbenbart altid haft lidt svært ved: jordbæroverfølsomheden er i sig selv et udtryk for en eller anden ubearbejdet angst, og hans forkærlighed for højder – høje huse, flyveture, ja selv hans arbejdsværelse hænger og svæver oppe under loftet i familiens dagligstue – giver endnu et signal herom.

Det, han skal lære at turde, er at elske sig selv, livet og de levende. Flyulykken er katalysator for en erkendelsesproces, han åbenbart længe har haft behov for at gennemgå, og da han i filmens slutning er kommet hele vejen rundt, viser resultatet sig positivt, idet han accepterer et liv i sårbarhed og kærlighed, hvilket – ligeså behændigt som i begyndelsen af filmen – illustreres ved, at han atter er overfølsom overfor jordbær. Mandens kone er mindst ligeså klog, som konen i *My Life* var det, og hun ved godt, hvor skoen trykker; hun fortæller en af mandens lidelsesfæller fra flyet, at det er nødvendigt at give ham lov til at komme ned fra de tynde luftlag, han mere eller mindre frivilligt svæver rundt i – "han kan ikke overleve deroppe", siger hun. Hun er i øvrigt – i modsætning til konen i *My Life* – lige ved at give fortabt overfor de stærke kræfter, der holder manden i et limbo at behagelig følelsesløshed. Men da han til sidst beder hende om hjælp og dermed viser, at han er villig til at påtage sig den dødsangst, smerte og kærlighed, som livet i kroppen indebærer, da går hun ind i en storstilet redningsaktion.

Philadelphia

'Konen' i den tredie og sidste film i min selvbestaltede trilogi er en mand, men det gør sådan set ingen forskel – udover at det fastslår, at selvom problemerne i alle tre film er hægtet op på mænd, så er den gængse kønsrolldiskussion et overstået kapitel i forhold til lige netop denne type kriser. Det er med andre ord underordnet, om man er en mand, en kvinde eller af den ene eller den anden sexuelle observans, for konflikten består i det enkelte individs frivillige tilpasning til en tilværelse på andres præmisser. En tilværelse der ikke giver plads til, at individet kan udtrykke og gennemleve personlige, følelsesmæssige processer. I *My Life* og til dels i *Frygtløs* var den tilværelse selvvalgt – måske fordi de personlige udviklingsprocesser var så smertefulde, at det var nødvendigt at flytte bevidstheden så langt væk fra dem som muligt – måske fordi hovedpersonerne manglede mod til overhovedet at stifte bekendskab med smerterne.

Philadelphia handler om en strømlinet, ekstremt ambitiøs og succesfuld advokat, der bliver fyret fra sit fede job, fordi ledelsen finder ud af, at han lider af AIDS. Manden er bøsse, og det har også en vis betydning i historien, i og med han har valgt at fortie det overfor alle de mennesker, der befolker hans arbejdsliv. I privatlivet lever han tilsyneladende i overensstemmelse med sine følelser, men han har altså valgt at opretholde en skarp linje mellem arbejds- og privatliv. Det er således hans ambitioner, der tvinger ham ud i en tilværelse, som er formet på andres præmisser, og som ikke giver ham plads til at udtrykke personlige følelser. Da han bliver fyret fra jobbet, indser han, at det er tid at skifte hest i vadestedet. Han lægger sag an mod firmaet og kæmper med samme ildhu for sin egen ret, som han tidligere kæmpede for andres. Sagen ligner meget en kamp om lighed og principper – og det lag findes bestemt også i filmen – men det er mindst ligeså meget en proces, som han personligt skal igennem for at genvinde balancen i sit liv, inden det er for sent. Filmen illustrerer hans skift fra at være ambitiøs på andres præmisser til at være det på sine egne på en meget fiks måde: I begyndelsen af historien, hvor alt stadig er såre godt, tildeler firmaets chef ham en højt betroet opgave. Opgaven betyder, at han må sætte alt lige fra helbred, privatliv og andre, uafsluttede opgaver til side. Chefen forventer, at de skal fejre udnævnelsen til det ærefulde hverv ved at ryge en cigar sammen, og vor ven smiler beredvilligt, idet han accepterer cigaren, selvom han tydeligvis ikke har spor lyst til at ryge den. Da vi senere ser ham forklare sagen om fyringen til sin kommende advokat, står der en åben kasse cigarer på bordet; han tager en cigar op i hånden, kigger lidt på den og lægger den så tilbage i kassen. Nu har han altså aktivt valgt cigaren fra, og da han samtidig ærligt og redeligt beder en tidligere kollega om hjælp, er processen med at etablere sig selv og sine følelser i de sider af tilværelsen, der ligger udenfor privatlivet, for alvor gået igang. Det sidste skridt i udligningen af grænsen mellem hans to livssfærer hjælpes igang af 'konen' – akkurat som i de to ovennævnte film. Det består i øvrigt i en manifestation af deres forhold i form af en fest, ved hvilken også hans advokat er til stede.

Hjemmevideo og smalfilm dukker også op i *Philadelphia*. Det forekommer, at personerne i både *My Life* og *Philadelphia* har en lidt desperat trang til at dokumentere sig selv – at efterlade sig spor. Det er ikke en ny trang, lige siden Ruder Konge har mennesker efterladt sig beviser for deres eksistens. Men her handler det ikke blot om at dokumentere sig selv for eftertiden, det går i høj grad også ud på at opdage fortiden, rødderne. I alle tre film har hovedpersonerne brug for opsøge noget, der kan bekræfte, at de overhovedet har eksisteret som hele, følende og velfungerende mennesker, og i alle tre tilfælde må de helt tilbage til barndommen for at finde noget, der bare ligner. Det er karakteristisk, at de alle har glemt, hvad de selv følte og tænkte i barndomsårene, og at de må hjælpes på vej af venner, familie samt mølædte 'home movies'. Hjemmevideoen tilføjer i øvrigt selve spillefilmsmediet en ny æstetik, og de slørede, hoppende billeder finder nu også vej ind blandt de knivskarpe indstillinger i traditionelt fortalte 'main stream' værker. Jeg synes, at disse tre film er for svage, hvis man ser dem hver for sig, men jeg synes også, at de repræsenterer en god, stærk oplevelse, når man ser dem samlet. Og jeg ville skyde på – uden dog selv at have gjort forsøget – at de godt kan tåle videoskæbnen, hvilket jo kan blive nødvendigt, hvis man ikke lige fik set dem, da de var oppe i den lokale bif.

My Life (...), USA 1993. M&I: Bruce Joel Rubin. P: Jerry Zucker. F: Gil Netter. P. Design: Peter James. Kl: Richard Chew. Mu: John Barry. Medv: Michael Keaton, Nicole Kidman, Bradley Whitford, Queen Latifah, Michael Constantine, Rebecca Schull. Udl: Constantin ApS. Prem: 29.04.94.

Frygtløs (Fearless), USA 1993. I: Peter Weir. M: Rafael Yglesias. P: Paula Weinstein & Mark Rosenberg. F: Allen Daviau. Kl: William Anderson. Mu: Maurice Jarre. Medv: Jeff Bridges, Isabella Rossellini, Rosie Perez, Tom Hulce, John Turturro. Udl: Warner & Metronome Film. Prem: 15.04.94.

Philadelphia (...), USA 1993. I: Jonathan Demme. M: Ron Nyswaner. P: Edward Saxon & Jonathan Demme. F: Tak Fujimoto. P.Design: Kristi Zea. Kl: Craig McKay. Mu: Howard Shore. Medv: Tom Hanks, Denzel Washington, Jason Robards, Antonio Banderas, Mary Steenburgen, Joanne Woodward. Udl: Nordisk Film Biografdistribution. Prem: 11.03.94.

DRØMMEN OM BARNDOMMEN

De tusinde insekters flagren i gamle syltetøjsglas og gulvbræddernes knirken over hovedet danner en organisk stilhed omkring Rita, der med bastant fylde toner i den lavtloftede kælder med sit lille spejl i hellig enfoldighed. Hun friserer sit hår. Fanget i sindets gyldne halvmørke. Léolo dukker op og giver hende en salivaindsvøbt pille, som var det en oblat.

Det er bare et af barndommens korte, sanselige glimt, som Léolo omhyggeligt nedfælder i sin dagbog. Glimt, hvor grænsen mellem drøm og virkelighed opløses. I dagbogen skifter begreberne normal og gal betydning, og Léolo prøver desperat at undslippe sin families genetiske forbandelse. Han tror sig nemlig det eneste normale menneske i familien og forsøger at drømme sig ud af sindssygen, men samtidig kasserer han rask væk sine fantasier og smider dagbogsbladene ud. Disse bliver dog samlet og bevaret af den mytiske skikkelse, Ordtæmmeren, der gradvist får en kladde til fortabelsens bog. Og dermed på sin vis til filmen *Léolo*.

Barndommen står drømmeagtigt varmt og grumt for os, når den betragtes gennem Léolos på samme tid vidende og naive øjne, men vi får intet holdepunkt, der kan bekræfte Léolos syn og kan derfor ikke skelne mellem bedrag og virkelighed, for Léolo har en løbsk fantasi. Han er en drømmer, der flygter fra familiens hverdag og begyndende sindssyge ind i en drømmeverden af sol og skønhed.

Den æstetiske Bianca repræsenterer denne drømmeverden, idet hendes sang er så smuk, at sydens lys, skinner ind på Léolo i værelset, han deler med sin muskelsvulmende bror. Hans følelser til hende, bliver til udbruddet: 'Mit liv, min kærlighed, mit Italien.' Hun er indgangen til et postkortagtigt Italien, der står i skærende kontrast til den canadiske sammentrængte horisontløse bytilværelse, men han røber aldrig sine følelser for hende, for de er skilt af tiden og en aldersforskel på to år. Istedet vender hans frugtbare sindssyge sig indad.

Den 41-årige instruktør Jean-Claude Lauzon spiller her i sin anden film virtuost på sit fuldtonede register fra solgylne drømme til fækaliebrun virkelighed. Den drømmeagtige konsistens gemmer sanseindtryk, der med en drømmens logik er åben for alle tolkninger og forståelser, men det er også filmens store svaghed, for et sted bag insekternes flagren og gulvbræddernes knirken lyder det hult, man hører konstruktionen knage under sin egen vægt.

Henrik Uth Jensen

Léolo (....) Canada 1992. I: Jean-Claude Lauzon. F: Guy Defaux. K: Michel Arcand. Medv: Maxime Collin, Ginette Reno, Julien Guiomar, Denys Arcand.

T J E K

Høj pistolføring 33 1/3 – den ultimative fornærmelse (Naked Gun 33 1/3 – The Final Insult), USA 1994. I: Peter Segal. Medv: Leslie Nielsen, Priscilla Presley, George Kennedy.

Frank Drebin, den imbecile men i sidste ende altid heldige politimand, er tilbage i god form. Godt nok er han lige gået på pension, men glæden ved at skyde folk med tjenestepistolen får Drebin med på en hemmelig mission, der ender med at skabe kaos ved Oscaruddelingen. Farcen vælter rundt i en sund blanding af vittigheder og platheder, befriende ofte ukommenteret af historien og personerne, hvilket til gengæld stiller krav til tilskueren: at få fuld valuta for pengene kræver 100% koncentration af seeren. Morsomhederne, der fortsætter helt ud i eftertekster-ne, rummer traditionen tro små træfsikre satiriske stik til andre film, lige fra *Hvidglødende* til *The Crying Game*.

Ole Steen Nilsson

The Snapper (...), UK 1993. I: Stephen Frears. M: Roddy Doyle. Medv: Tina Kellegher, Colm Meaney, Ruth McCabe.

The Snapper (det betyder en 'smutter' – altså et barn) har alt hvad en god komedie skal have. Vi ved jo fra bl.a. *Mit smukke vaskeri* (85) og *Farlige forbindelser* (88), at Stephen Frears kan sit håndværk og mere til, og det er om muligt endnu mere nødvendigt, hvis man vil lave en morsom film fremfor en alvorlig. Vi herhjemme kunne måske have gavn af at erkende dette forhold. Her i landet er der så megen snak om, at vore films ringe kvalitet skyldes svage manuskripter, og det kan godt være, at det er rigtigt, men en talentløs instruktør kan altså ødelægge selv det bedste manuskript, så vi skulle måske lige ta' og bringe den sag i orden, før vi kaster os over manuskripterne. I *The Snapper* er der styr på det hele – både instruktør og manuskript. Filmen er anden del af Roddy Doyles *Barrytown Trilogy*, hvoraf Alan Parkers *The Commitments* (91) er den første, og herfra genkendes også indtil flere skuespilleransigter. *The Snapper* er det levende eksempel på, at en god historie er en historie, der er godt fortalt. Filmen handler om en ung pige, der bliver gravid med sin venindes far. Hun bor stadig hjemme hos sin store familie i verdens mindste ruin af et fuldkommen smagløst rækkehus... det ku' dårligt være værre! Men historien, der sådan set ikke er længere, er både spændende og sjov. Familiemedlemmerne er – som sådan nogle er flest – flinke og lidt skøre, så selvom hele sceneriet lægger op til socialrealisme af den mest deprimerende skuffe, så er der ingen grædekoneminer her. Sådan er virkeligheden heldigvis også engang imellem, og *The Snapper* er en dejligt virkelig film.

Maren Pust

Hva' så, Gilbert Grape? (What's Eating Gilpert Grape), USA 1993, I: Lasse Hallström. Medv: Johnny Depp, Juliette Lewis.

Svenskeren Lasse Hallström (*Mit liv som hund*) fortæller i *Hva' så, Gilpert Grape?* en stilfærdig historie om en ikke helt almindelig amerikansk familie i en udørk i Iowa. Johnny Depp spiller den – til ungdomssløvsind grænsende – dorske Gilpert Grape, der ikke stiller de store fordringer til tilværelsen, men pligtskyldigt plejer sin 300 kilo tunge, enlige mor, sin autistiske bror og en halvhjertet affære med en midaldrende gift kvinde. En dag kommer en ung pige (Juliette Lewis) til byen, og får vendt en smule op og ned på begreberne. Ikke umiddelbart ophidsende stof, men Hallström udvirker i al diskretion mirakler med en bevidst underspillet handling, der levner masser af rum for fint og nuanceret skuespil.

Johnny Depp er nærmest casted against type, og Leonardo DiCaprio leverer som den autistiske lillebror en uforglemmelig indsats, der da også indbragte en velfortjent Oscarnominering. Juliette Lewis spiller både charmerende og intelligent, og kødbjerget Darlene Cates er både sympativækkende og grotesk i al sin moderlige vælde. Lasse Hallström har på ubesværet vis skabt et stykke americana, der er både se- og troværdigt.

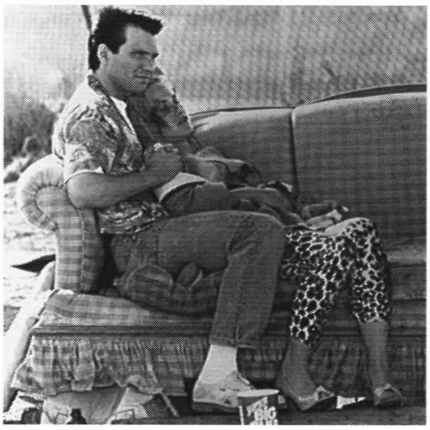
Kim Foss

▲

Fanget af fortiden (Carlito's Way) USA 1993. I: Brian De Palma. Medv: Al Pacino, Sean Penn, Penelope Ann Miller.

Brian De Palma kan meget med et steady cam. Konstant, ofte meningsfuldt, bevæger det sig rundt i rummene, rundt om personerne. Og blot indledningen i cirklende slow motion og sort-hvid, demonstrerer en billedbemestring ikke mange gør han efter. Og han kan skabe stemninger af natklub a la 30'ernes og 40'ernes film, komplet med chefkontor op ad trappen på svalegangen, bag skyggekastende persienner og med pengene i en boks bag spejlet. Man venter næsten at se Rita Hayworths *Gilda* komme smygende ind på scenen. Alligevel bliver det altsammen til for lidt i denne bundtraditionelle historie om den aldrende gangster der vil slå ind på hæderlighedens snævre vej, men blot lige skal skaffe penge til at etablere sig for og desuden skylder sin sagfører en tjeneste. Selv Al Pacino er en kliché med rusten stemme, tunge øjne og tung puertoricansk accent. Og så smart han er, overrasker det, at han ikke lige så hurtigt som enhver tilskuer har gennemskuet Sean Penns kokainsniffende slibrige ål af en advokat. Inden de 2½ time er ovre har man stort set mistet interessen for Carlito og hans tragiske skæbne som De Palma bruger til at brillere, mere end bevæge.

Dan Nissen

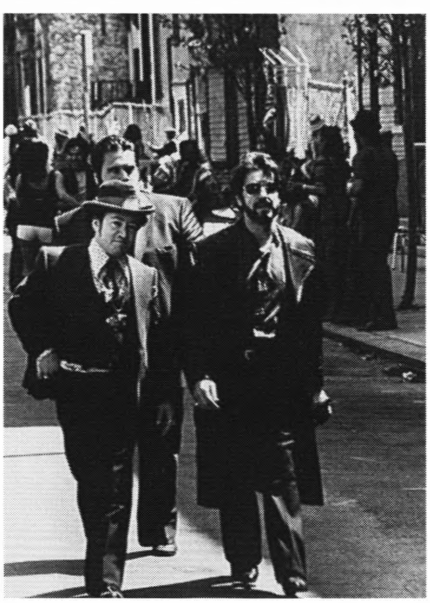


▼

True Romance (...), USA 1993, I: Tony Scott. Medv: Christian Slater, Patricia Arquette.

Quentin Tarantiono (*Håndlangerne*) har skrevet manuskript til denne eksplosive og moderigtige actionfilm, der stjæler med arme og ben, navnlig fra John Woos voldsomme Hong Kong-film og *Vilde Hjerter* af David Lynch. Cocktailen er derefter krydret med træfsikre optrædener af Dennis Hopper og Christopher Walken, der begge er på besøg fra tidligere roller i andre film. Referencerne er strøet rundt i filmen med gavmild hånd, og leverer masser af stof til alle de instinktive semiotikere, der måtte findes blandt publikum. Christian Slater ernærer sig ved at arbejde i en tegneseriebutik og bruger al sin fritid på Kung Fu-film. I fødseldagsgave forærer hans chef ham en call girl (Patricia Arquette), og det bliver naturligvis til den store kærlighed. Undervejs kommer parret uheldigvis i besiddelse af en kuffert fuld af kokain, og så går den vilde flugt med politi og gangstere lige i hælene. Tony Scott har instrueret tungt og solidt med reklamefilmsagtige smukke billeder, men man kunne godt ønske at skuespillerne ikke var reducerede til de rene tegneseriefigurer. Filmen vises ucensureret herhjemme, så vi får sikkert et mord eller tre flere for pengene end det amerikanske publikum. Når nu det er blevet så mondænt med seriemordere og pludselig død kunne man egentlig godt ønske sig lidt mere.

Kim Foss



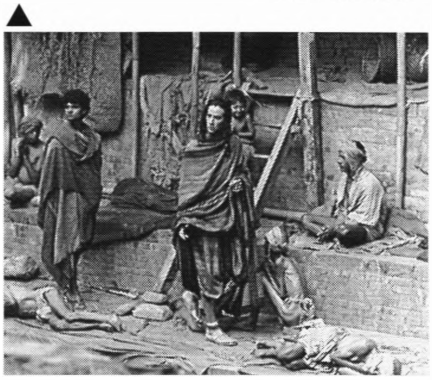
◀

Lille Buddha (Little Buddha), USA 1993. I: Bernardo Bertolucci. Medv: Keanu Reaves, Bridgit Fonda.

Bertolucci vil åbenbart nu både forsøge at nå Østen og Vestens publikum med bombastiske midler i *Little Buddha.* Vi får vores vestlige turistnysgerrighed tilfredsstillet med utroligt flotte billeder fra både Bhutan og Nepals helligdom. Østpublikummet opnår bonus med en kontinuert fortælling om prins Siddhartas udvikling til Buddha, som både har aner i den tegneseriebog der gives til det potentielle reinkarnationsemne i USA og stilistisk tilpasning til metafysisk indisk film: En anmassende gylden lød der næsten sætter indisk film i skammekrogen – osse hvad special effects angår med bukkende grene og en skærmende brilleslange samt koncentriske auraer. Siddhartahistorien udløses simpelthen hver gang drengen i det iskolde blå arkitektoniske fængsel med vidt udsyn over Seattles skyskraber-city scape råber Mom, come and read to me! Seattle opnår Østens gyldne skær da lama Thunderbolts aske sænkes i Stillehavet. Bertolucci forsøger at få reinkarnationshistorien synkværdig ved at lade det amerikanske mediums mor være skeptisk matematiker. Det gør hende teoretisk i stand til at forstå, at afgørende ting i livet er mest interessante. Men det er faderen, der følger drengen på rejsen, efter der er gået kuk i det amerikanske forretningsliv med død til følge. Drengens mentale tilstand gøres der ikke meget ud af, og det er nok det klogeste træk fra Bertoluccis side. Det bliver svært overfor producenterne fortsat at legitimere hans åbenbart umættelige rejselyst.

Carl Nørrested

▲



Tombstone (...) USA 1993. I: George P. Cosmatos. Med Kurt Russell, Val Kilmer, Michael Biehn.

Wyatt Earp og opgøret ved O.K. Corral er det stof legender er lavet af. Cosmatos' nye version af historien vil både udfylde den med realistiske, historisk korrekte detaljer, men også arbejde videre med de filmiske myter, der her bliver ført a jour til samtidige ditto med direkte referencer til *Pale Rider* og ekko fra kedsommelige Cosmatos-skabninger som *Rambo,* og den italienske westerns tolkning af de amerikanske filmmyter. Trods de elaborerede udenværker som miljø og geografi, og dertil William A. Frakers detaljefyldte smukke foto, bliver resultatet konturløst og fladbundet med Corral-opgøret som et godt koreograferet og orkestreret midtvejsopgør, efterfulgt af en montagejappende og spændingsdrænet alt for lang sidstedel af selvrepeterende nedskydninger. Westerngenren får ikke her nyt liv, selvom filmen formodentlig overhovedet er kommet til verden i lyset af *De nådesløse* og *Danser med ulve.*

Dan Nissen

ISSN 0023-4222