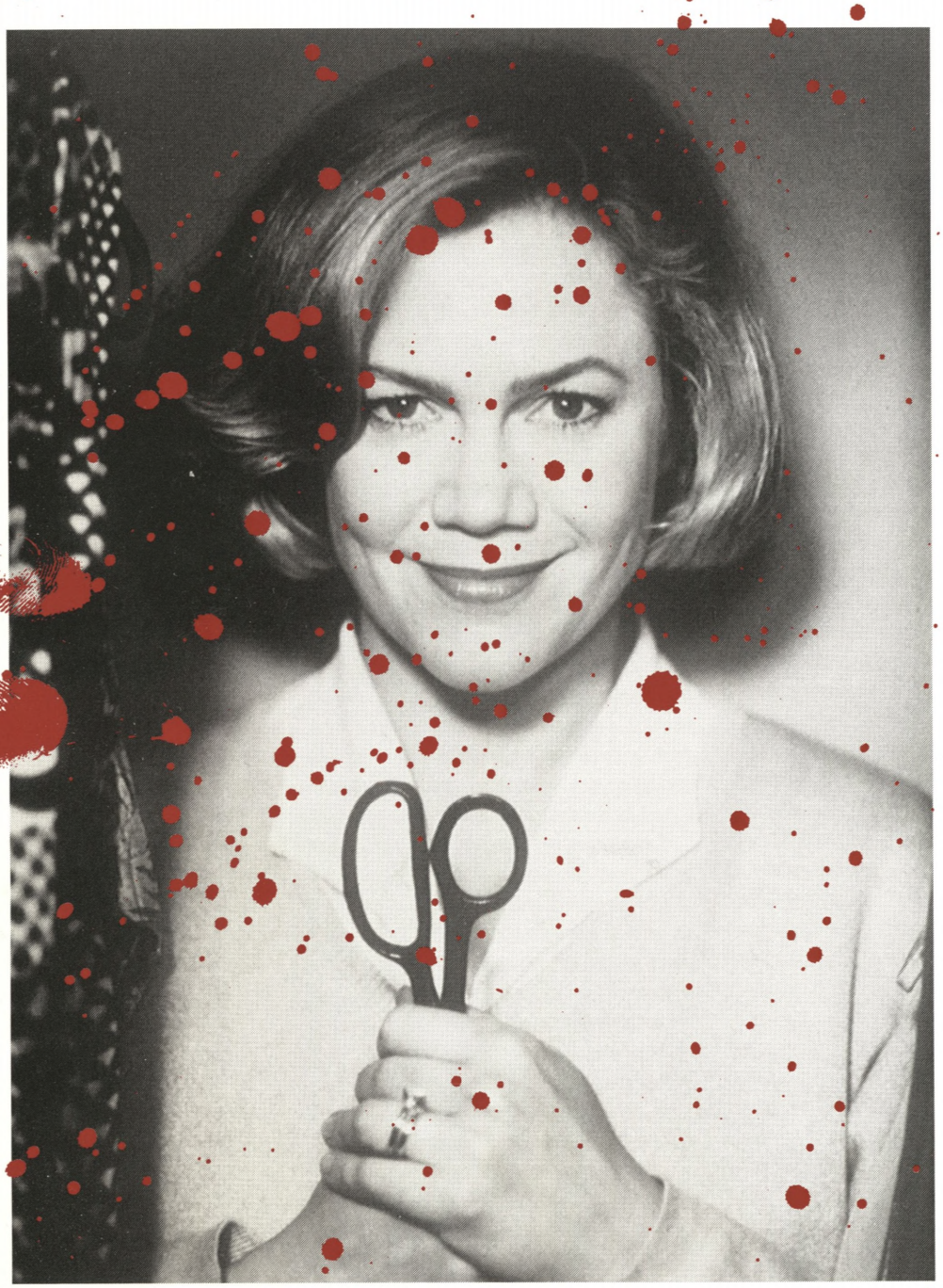
DET DANSKE FILMMUSEUM
Biblioteket

KOSMORAMA

209 * EFTERÅR 1994 * 40. ÅRGANG * KR. 50



WATERS * NICHOLSON * SOKUROV
BIOGRAFGUIDE * FILMTEORI
KOSMORAMANIGHT



I N D H O L D

Klip side 4

Kosmorama Night
Stort rock'n'roll arrangement side 7

Husmor var dødens engel
Maren Pust om Serial Mom side 8

John Waters – før og nu
Jack Stevenson tegner et portræt side 11

Døden er en ensom sag
Henrik Uth om den russiske instruktør Alexander Sokurov side 14

Kunstneren som voyeur
Rød: Erik Svendsen runder Kieslowski trilogien Tre Farver af side 16

I fuldmånens tegn
Birger Langkjær anmelder Wolf side 20

Fra vild engel til blid ulv
– Kim Foss har læst den nye Jack Nicholson biografi side 22

New York på vrangen
Johannes Schönherr tager os med i biografen side 25

Filmen og den menneskelige stemme
Birger Langkjær har forsket i lydæstetik side 28

Den intertekstuelle terrorist vender tilbage
Helle Kannik Haastrup definerer filmisk intertekstualitet side 34

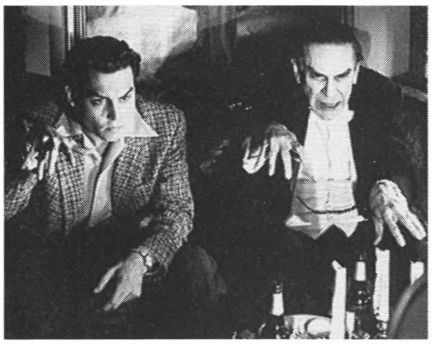
Kosmorama Nights
Invitation til Beatnikfilm og verdens værste instruktør side 40

Værd at se
Dan Nissen anmelder Shadowlands side 42

Tjek side 43

DET DANSKE FILMMUSEUM
Biblioteket

NYT: KOSMORAMA-NIGHTS

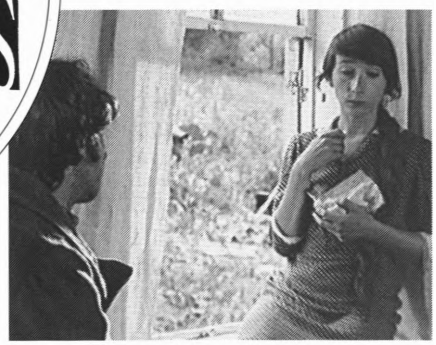


Læs side 7, 40 + 41

Gensyn og -hør med Fats Domino og 'Blue Monday' – The Platters og 'You'll Never Know' – Gene Vincent and His Blue Caps og 'BeBop A Lula' og mange, mange flere.

JOHN WATERS

SIDE 8



NY JACK NICHOLSON BIOGRAFI – SE SIDE 22

2 × Sokurov side 14



FILMTEORI:

LÆS FRA SIDE 28 OM LYDÆSTETIK OG INTERTEKSTUALITET

Forsiden: *Kathleen Turner i John Waters' Serial Mom.* Bagsiden: *Jayne Mansfield i The Girl Can't Help It (56).* Til venstre: *Jean Harlow i Hendes Rygte er i Fare (36).*

KOSMORAMA
209 * Efterår 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. 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.

FILM PÅ VEJ

"Da jeg fortalte historien om EXOTICA, var mit ønske at strukturere filmen som et stripteasenummer, der gradvis afslører en følelsesmæssigt ladet fortælling. Personerne i filmen bevæger sig gennem rækker af ritualer og rutiner, som definerer deres ensomhed og fornemmelse af desperation. Til tider vil disse aktiviteter virke perverse eller absurde, idet folk transformerer deres smerte over i selvopfundne myter og legender. Det er min overbevisning, at det allermest opslugende, mennesker kender, er den eksotisme, der knytter sig til deres egen erfaring." – Sådan udtrykker instruktøren Atom Egoyan sig omkring filmen *Exotica* (94), der får premiere her i Danmark den 7. oktober, senere på efteråret følger desuden Egoyans film *Calendar* (93). Egoyan er nok bedst kendt herhjemme for filmen *Family Viewing* (87), omend han jo har lavet masser af film både før og siden. I KOSMORAMAs vinternummer præsenteres Atom Egoyan og hans film i en større artikel, hvor de to aktuelle film naturligvis også får en kommentar med på vejen.

Maren Pust



I den sære natklub EROTICA kan man købe en dansepige, hun danser 'kun for dig' – men man må ikke røre varerne. Egoyans film får premiere i Danmark den 7. oktober.

AFREGNING

Enten er danskerne meget tolerante – eller også er vi meget sløve. Ved Det Danske Filmværksteds festival i juni vistes en kontroversiel film, der har formået at skabe vild opstandelse andre steder i Europa. Her i landet blev den vist een sølle gang – og den kunne ikke så meget som anspore til selv en lunken debat. Vi opdagede den dårligt nok. Der er tale om Winfried Bonengels dokumentarfilm *Beruf: Neonazi* (93), den blev vist for en fuld sal i Vester Vov Vov en søndag eftermiddag, alt åndede fred og idyl både før og efter forestillingen. Filmen følger den tyske nynazist Ewald Althans på nært hold, den lader ham og hans ligesindede komme til orde uden mange afbrydelser og spørgsmål. Afhængig af den enkelte tilskuers personlige referencerammer fremstår Althans som en helt, en stakkels, forkrøblet sjæl eller et ondskabsfuldt magtmenneske. *Tilsyneladende* kommer filmen ikke med vurderinger, den prøver sågar at skildre sine medvirkende med en form for neutral, civiliseret respekt. Alligevel befinder nynazisterne sig et eller andet sted mellem 'latterlig' og 'skræmmende'. Det er ikke nynazisterne i fx Holland og Tyskland, der har gjort vrøvl over filmen – og det kunne man ellers godt forestille sig, når man har set den – det er derimod antifascister og jøder, der ikke mener, at nogen skal have lov til at fremsætte nazistisk propaganda offentligt, og som derfor forsøger at hindre forestillingerne. I München blev en biograf, der havde sat filmen på plakaten, som straf fyldt op med kogødning, og et andet sted i Tyskland blev en brandbombe smidt ind i en biografs operatørrum, filmoperatøren blev slemt forbrændt.

Bonengels princip med at behandle alle Guds skabninger anstændigt – herunder også den mest usle nazist – har ellers tidligere vist sig at give gode resultater. Hans tidligere film *Wir sind wieder da* (92), der ligeledes er en dokumentarfilm om den højreradikale bevægelse, involverede en anden nynazistisk leder, Ingo Hasselbach. Denne blev under arbejdet med Bonengel så bestyrket i sin sunde, naturlige tvivl, at han med instruktøren som eneste hjælp og støtte gjorde sig fri af bevægelsen. Det har kostet ham trusler på livet og alle hans 'venner', men han har skrevet en bog om det, så selvom hans fjender skulle få ram på ham, står vi andre tilbage med et dokument, der er virkelig godt at blive klog af.

Bogen 'Afregning – en nynazist står af' udkom i foråret på dansk, men det var der ikke ret mange, der opdagede. I Nørrebro Boghandel havde man bogen liggende i tre måneder, uden at nogen så meget som spurgte efter den, så den blev sendt tilbage til forlaget. Ingo Hasselbach fik et par kammerater med sig, da han gik ud af bevægelsen, og hvis vi andre blot ville ofre ham og Bonengel en smule opmærksomhed, kunne vi lære meget om, hvordan vi selv kan tackle tilsvarende problemer. Hasselbach skriver: "I mellemtiden havde Bonengel præsenteret mig for nogle af sine bekendte, og det var en vidunderlig fornemmelse for mig ikke alene at være accepteret af ham, men også af fuldkommen upolitiske mennesker (...) Bonengel gjorde næsten ingen brug af kommentarer i filmen, men alligevel lykkedes det ham i begyndelsen af filmen at vise mig som en sympatisk person, som mere og mere viste sig at være en brun rottefænger. Jeg blev forskrækket over at se mig selv. (...) Denne film havde ramt hårdere end samtlige de domme, som jeg var blevet idømt i DDR-tiden."

Maren Pust

Ingo Hasselbach & Winfried Bonengel: **Afregning – en nynazist står af.** P. Haase & Søns Forlag 1994. 173 sider kr. 168,00.

BØRNEFILM I NORDEN

Der produceres faktisk ikke børnefilm i Danmark.

Ordene er tillagt Ulrich Breuning, der som børnefilmskonsulent i 1978 indledte et foredrag med denne provokerende situationsrapport. Og de citeres i bogen Med store øjne, der i en række artikler og instruktørportrætter skriver den nordiske børnefilms historie fra 1977 til 1993. Breuning har selvfølgelig ikke ret, for netop det år kom på spillefilmsområdet både *Du er ikke alene*, de fine pubertetshistorier *Mig og Charly* og *Vil du se min smukke navle* for ikke at tale om Jannik Hastrups *Trællene*. Og produktionen af film for børn og unge fortsætter. For samtidig med bogen landede på skrivebordet udsendte Det Danske Filminstitut en pressemeddelelse om at man netop havde bevilget knap 17 mio. til fire film om hhv. den helt almindelige 9-årige Frederik, den 11-årige Alex, den kriminelle Janus og hans trofaste lillebror, samt en film om da rock'n'roll kom til Danmark. Så selv om området næsten pr. automatpilot har politikernes bevågenhed og pr. refleks kalder på alle velmenende kræfters omsorg, er det lidt svært at svinge sig op til de store tragiske ture om børnenes elendige vilkår hvad angår levende billeder produceret for dem.

Sådan har det ikke altid været. I 50'erne og årtier frem - ja måske helt frem til *Krummerne* har taget over - har *Far til fire*-filmene hørt til blandt de mest sete. Så den succeshistorie der på mange måder aftegnes i bogen får først sit egentlige afsæt i 60'erne og 70'erne og først efter intenst benarbejde fra nogle ildsjæle. Elsa Brita Marcussen trækker i den indledende artikel de store nordiske linjer op og efterfølges af en række artikler der gør statusrapport i de enkelte lande. Befriende ligefrem er her Margareta Norlin, der om situationen i Sverige slår ned på den forlorne idyllisering, den ringe personinstruktion og sløseriet med detaljerne som hun mener præger svensk børnefilm fra slutfirserne. Er svensk børnefilm på vej tilbage til 50'erne, spørger hun. Man kunne måske spørge om *Krummerne* herhjemme er udtryk for det samme, men Ida Zeruneith sætter mere sin lid til den positive historie.

Resten af bogen består af en række portrætter af centrale nordiske instruktører, der har lavet film for børn og unge, fra Bille August til Per Åhlin. Her bliver det slående, hvor lidt vi i de enkelte lande kender til de andre landes film og på den led er portrætterne en guldgrube af information, der suppleres af et komplet indeks over børne- og ungdomsfilm i perioden. En fortrinlig oversigt og inspiration.

Dan Nissen

Ida Zeruneith (red.): **Med store øjne.** Børne- og ungdomsfilm i Norden 1977-1993. Tiderne Skifter 1994. 200 kr.

UDSTILLING

Det er ikke altid skade til, at der er mange kokke. De mange kokke må imidlertid tilpasse sig en overordnet idé, men den overordnede idé mangler i denne impressionistiske udstilling.

Arkitektonisk betonede udstillinger er altid svære at kapere, da deres basis ofte er blueprints, modeller, plancher, eksisterende rester af indbo osv., osv.

Hér fortaber vi os i det givent umulige, da man åbenbart ønsker at dække alskens forskellige indfaldsemner såsom teknik, advisering (fra plakater til billetter), indretning, lidt interaktiv information, lidt illusionisme, samt en fungerende biograf med et i mine øjne ikke adækvat repertoire.

Ideen om drømmepaladset og biografen som et offentligt rum kan kun rimeligt sættes i relief ved fundamentale betragtninger angående de forskellige arkitektoniske udformninger i de tre statsgivne betingelser: Dvs. om en biograf nu er opstået ved hhv. fri næring, kommunal drift eller under bevillingssystemet. De tre former er ejendommeligt nok eksemplarisk repræsenteret i de tre nordiske lande: Sverige med fri næring – og så ubetinget basis for kædedannelse og drømmepaladser i storbyerne, Norge med den mere ydmyge og barberede kommunaldrift og Danmark med justitsministeriel koncession indtil 1972, hvor i og for sig kun de såkaldte produktionsbevillinger (samt distributionsselskabers medejen) dannede naturlig basis for drømmepaladset (eksempelvis Nordisk Films Kompagni med Palads, Palladium med Palladiumbiografen, ASA med Kinopalæet, Saga med Sagabiografen m.fl.) og efter fri næring i 1972, multibiografernes udvikling. Brandsikringen indenfor biografrummet er en anden forudsætning, der f.eks. først i Danmark nåede en lovformelig basis i 20'erne og ejendommeligt nok egentlig ikke ændredes radikalt ved acetatfilmens indførelse i 50'erne. Det er helt fundamentale betingelser, som ikke er givne referentielle rammer hér og det gør unægteligt indtrykket unødigt kaotisk.

Enkelte gennemarbejdede temaer havde været mere oplysende med vægt på eksempelvis biografteknikken, der dog i mindre grad end almindeligt antaget er bestemmende for den arkitektoniske udformning – ja næsten udelukkende for prosceniet og operatørrummet. Her kunne man med rimelighed og informativ værdi have opstillet alt fra camera obscura til de nyeste kinomasiker, men så havde Gl. Dok næppe været værter – og kors hvor det havde kostet klejner. Så havde fremtrædelsesformen til gengæld været klar og enkel. Denne udvikling er imidlertid ikke national specifik, men international. En anden tematisk vægtmulighed var advisering mht. plakatens udvikling, facadeudformning, billetteringsformer o.lign. Den arkitektoniske udformning kan udelukkende blive erkendt som national specifik m.h.t. reliefmarkering ved inddragelsen af udformningen i alle tre nordiske lande. Den er i langt mindre grad oplysende ved de tilfældige europæiske og amerikanske referencer, som her var valgt. Manglen på overordnet idé fremgår klart af det smukke katalog, som bliver den mest håndgribelige arv man sidder tilbage med fra en desværre ikke nærende udstilling.

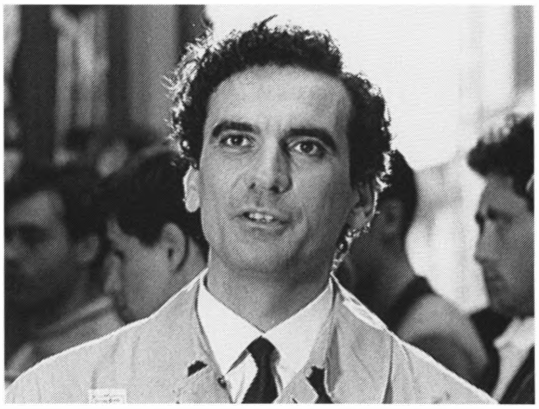
Min største oplevelse var Erik Clausens åbningstale. Den var simpelthen genial. Det var idiotisk, at den ikke blev foreviget på video. Aldrig – tror jeg – har en indvielsestale balanceret så suverænt på det sublime og det flabede. Den lever videre hos enhver der var til stede hin hede sommerdag anno 1994 og bliver desværre aldrig almeneje.

Summa sumarum: De informative landvindinger ved udstillingen var, at vi ved for lidt om vore biografers arkitekter, samt for lidt om salenes sporadiske kunstneriske udsmykninger (jfr. Birgit Jenvolds katalogartikel 'Kunst i biografen').

Carl Nørrested

Drømmepaladset. Udstilling i Gl. Dok 26.6.-8.8.1994 arrangeret af Dansk Arkitektur og Byggeeksport Center (Gl. Dok) i samarbejde med Det Danske Filminstitut, Det Danske Videoværksted (Haderslev) og Det danske Filmmuseum.

MASSIMO TROISI (1953-94)



Den talentfulde italienske skuespiller og instruktør Massimo Troisi døde d. 4. juli i år kun 41 år gammel af en hjertesygdom som havde forfulgt ham det meste af livet.

Troisis løftede arven fra Eduardo de Filippo og Totò, sine to store foregangsmænd på den napolitanske komediescene, men han var helt sin egen med sin forholdsvis afdæmpede mimik og sit langsomme, lidt nervøst snublende sprog holdt i en musikalsk, napolitansk dialekt. I sin alt for korte karriere vandt han også anerkendelse for med nytænkning at forkaste det stereotype billede af neapolitaneren som evigt og irriterende påtrængende, temperamentsfuld og snu. Dagen før Massimo Troisis død sluttede optagelserne i Cinecittà til *The Postman* (efter Antonio Skarmetas roman 'Brændende tålmodighed'), instrueret af Michael Radford, med Philippe Noiret som digteren Pablo Neruda og med Troisi i titelrollen.

Troisi blev født i San Giorgio a Cremano, lidt uden for Napoli, d. 19. februar 1953; efter en tid som teaterskuespiller, bl.a. i den lille kabarettrup Smorfia, blev han kendt og afholdt af et stort publikum som iscenesætter af og hovedperson i komedierne *Ricomincio da tre* (81), *Scusati il ritardo* (83), *Non ci resta che piangere* (85 – instr. s. m. Roberto Benigni), *Le vie del Signore sone finite* (87), og *Pensavo che fosse amore invece era un calesse* (91). Her hjemme er Troisi kendt for de to Ettore Scola-film *Splendor* (88), hvor Troisi levendegør den unge filmoperatør i Marcello Mastroiannis biograf, og *Hvad er klokken?* (89), med Mastroianni og Troisi som far og søn i mindeværdigt samspil. Netop for *Hvad er klokken?* vandt Troisi førsteprisen Coppa Volpi for bedste hovedrolle ved filmfestivalen i Venedig.

Ole Steen Nilsson

UAFHÆNGIGT INITIATIV

Den iranskfødte instruktør Amir Rezazadeh – uddannet på Den Danske Filmskole og kendt for afgangsfilmen *Tavshed* (91), der i 92 vandt førsteprisen ved den Internationale Filmskolefestival i München – debuterer i efteråret med sin første spillefilm. Filmens titel er *To Mand i en Sofa* og den er ifølge instruktøren selv en eksistentiel komedie om moderne storbyliv, kærlighed, angst, ensomhed og desperation. Amir Rezazadeh brændte så meget for sit filmprojekt, at han ikke blot satte sig og ventede på, at der fra det offentliges side blev ydet støtte til det. Sammen med Angel Films gik han igang med filmen, og de opnåede til at begynde med kun en smule støtte fra Det Danske Filmværksted. Men piben fik en anden lyd, da filmkonsulent Jørgen Ljungdalh så det færdige produkt, han blev helt vild med filmen og bevilgede støtte til noget efterarbejde på lyden samt en opblæsning fra Super 16 til 35 mm. I slutningen af oktober ventes det færdige resultat så at få premiere i Grand Teatret i København. Blandt de medvirkende ses Anders Hove, Peter Hesse Overgaard og Karen-Lise Mynster og for titelsangen står ingen ringere end Lars H.U.G.

Maren Pust

▲ *Herunder: Peter Hesse Overgaard, Heidi Holm Katzenelson og Anders Hove.*



Filmvidenskab

FOLKELIG UNIVERSITETS UNDERVISNING

Folkeuniversiteternes undervisningstilbud omfatter løbende kurser og forelæsningsrækker vedrørende film. Folkeuniversitetet i København har desuden oprettet et linjestudium i filmvidenskab.
Studiet er opbygget af et antal enkeltkurser, der tilsammen giver en systematisk præsentation af faget.
Enkeltkurserne kan følges både som led i et flerårigt studieforløb og som selvstændige kurser.
Forlang program og studievejledning tilsendt på telefon 33 14 14 81 (døgnservice).

FOLKEUNIVERSITETET
I KØBENHAVN

Invitation



Velkommen til KOSMORAMANIGHTS. KOSMORAMA har fået sin helt egen aften på Filmmuseets program. Det betyder, at vi ca. en gang om måneden kan tilbyde et show, der er designet specielt til vore læsere. Vi lytter til tidens trends og illustrerer dem med sjældne, skøre, særprægede forestillinger. Vi starter den 30. september med et brag af et rock'n'roll show, hvor vi samtidig har fornøjelsen af at byde vore gæster på en lille forfriskning.

Selv I den store, brogede skare af rock'n'roll film fra slutningen af 50'erne er *The Girl Can't Help It* unik.

Den er i Cinemascope med DeLux Color og alt hvad, der ellers hører sig til et stort 20th Century Fox budget, dermed er den selvfølgelig også hævet højt over den sværm af lavbudget teenagetosserier, man en gang imellem ser den sat i bås med. Først og fremmest inkluderer filmen nogle af tidens hotteste rockkunstnere – Fats Domino, Little Richard, Eddie Cochran, Gene Vincent m.fl. - men *The Girl Can't Help It* er jo også efter de flestes mening den film, hvor Jayne Mansfields bedste præstation er at finde. Hun spiller en underskøn parodi på sit eget image som sexsymbol. Jayne er gangsterdullen, der uden en tone i livet prøver at bryde igennem som sangerinde i showbiz.

Filmens instruktør, Frank Tashlin (1913-72), var Disney veteran og kendt som mesteren indenfor de stærkt overdrevne og som oftest vulgære og alligevel veldrejede komedier om den lille mands Amerika. Hans baggrund var animation, og han iscenesætter Mansfield som den ultimative levendegjorte tegnefilmsfigur, og heri var han langt forud for sin tid. Tashlins arbejde blev påskønnet vidt og bredt, bl.a. af Jean-Luc Godard, der så hans filmkomedier som fortroppen for den gennemgribende moderne stil indenfor genren.

The Girl Can't Help It blev en bragende succes, da den kom frem, og den overlever uden problemer den dag i dag. Den er ikke blot morsom, den er også et herligt dokument fra en tid, hvor rock'n'roll musikken stadig var lysegrøn. Filmen er en hyldest til den amerikanske popkultur og de dengang nye navne indenfor musikken, men den glemmer heldigvis ikke de allerede etablerede – den mest bemærkelsesværdige af disse er Julie London, der optræder i en besynderlig, fantasifuld sekvens.

Maren Pust

The Girl Can't Help It, USA 1956. I&P: Frank Tashlin. Medv: Jayne Mansfield, Tom Ewell, Edmond O'Brien, Julie London.
Jack Stevenson Rockshow.

Filmmuseet den 30.09. kl. 20.00.

EKSTRA: Show med sjældne, musikalske filmperler. Fløden af den amerikanske popkulturs tidlige produkter præsenteres i et hæsblæsende tempo – det er camp, kitsch, kulørt... og tilladt at synge med! Indeholder en række af de mest sensationelle Scopitone* film med bl.a. Johnny Hallyday og Vince Taylor.

*: Scopitonen er en visuel jukebox fra 60'erne, på hvilken man ved at indkaste en mønt kunne se en lille film, hvor ens yndlingsstjerne gav et af tidens populære hits. Scopitone filmen svarer delvis til nutidens musikvideoer, blot er billedkvaliteten væsentlig bedre, da der naturligvis er tale 16 mm film.



AFSLØRING:

Husmor var dødens engel



Det vakte stor forargelse, da Waters engang filmede Divines underbukser med bremsespor og det hele. Nu vækker det manges forargelse, at han er begyndt at lave 'mainstream' film. Men at han er vokset fra underhylerne, er ikke ensbetydende med, at han er blevet mentalt klædt af til skindet – langtfra.

af Maren Pust

Fiktion og virkelighed er to sider af samme sag – i hvert fald hvis man er så heldig at tilhøre det kornfede forstadsfolk, hvis normer og værdier aldrig giver op og altid er de rigtige. En bænkevælling af rekonstrueret virkelighed, sensationspræget fællesforargelse, seriøst drama og autentiske optagelser af sultne børn i Afrika danner den åndelige føde for Familien Forstad, og John Waters' nye filmkomedie rammer dem lige mellem øjnene. Men ikke uden kærlighed. Han har erkendt, at vreden, der kom til udtryk i de tidlige film, som primært ønskede at chokere borgermusikken, ikke holder længere. Desuden har verden halet ham indenom, den er ikke synderligt forskellig fra selv den mest provokerende 'Waters film' længere: "Hvis man er 47 og stadig styres af en masse vrede, er man generelt bare et dumt svin." – siger han. Så han leger med indenfor rammerne af det tilladelige, og til gengæld modtages han i barndomsbyen, Baltimore, som en hjemvendt helt, og borgmesteren overrækker ham byens nøgler – hvad er vel lidt satire mellem venner? Når blot det har Hollywoods blå stempel er alt vel såre godt…

Serial Mom havde et budget på 13.5 mill. dollars – hvilket er beskedent for Hollywood, men formidabelt for Waters – og pengene har tydeligt givet råderum til en række indfald, der ikke var plads til i de tidlige 70'er film. Waters selv ser gerne, at hans nye film kritiseres for deres eget indhold, snarere end at de ses i forhold – eller *modsætning* – til de gamle. Det er sådan set heller ikke noget problem, men man kan næppe undgå at forholde en film som *Serieal Mom* til det Hollywood, som Waters nu bekender sig til.

Morderisk Mor

Serial Mom er en americana, der tager udgangspunkt i og gør tykt nar af det fænomen, som amerikanerne kender som 'family values'. Forstadsfamilien med Mor som den centrale dynamo: politisk korrekt til fingerspidserne sørger hun for ægtemanden, børnene og havens fugle. Så vidt, så godt. Men lige denne her mor ser det som sin borger- og moderpligt at gøre det af med enhver, der forbryder sig mod hendes egen opfattelse af 'rigtigt' og 'forkert'. I begyndelsen af filmen erfarer vi, hvordan hun generer en fraskilt kvinde med grov, anonym telefonchikane. Kvinden – der i øvrigt spilles af Mink Stole, som tilhører Waters' oprindelige, faste skuespillerstab –

har tidligere haft den frækhed at snuppe en parkeringsplads lige foran snuden på vor Mor, og selvom denne udåd ikke direkte er et angreb mod familien, er den provokerende nok til at vække Mors let antændelige vrede. Mors næste gerning er langt mere alvorlig: hun slår sin søns matematiklærer ihjel. Men han kommer også med et direkte angreb mod hende og familien generelt, idet han hævder, at sønnens hang til splatterfiktion er sygelig, og at forældrene har fejlet i opdragelsen af poden. Mor har for det første selv helt de samme morbide lyster – og for det andet anser hun sig selv og sine for fejlfri, så den selvretfærdige lærer har ganske fortjent, hvad der kommer. Herpå går det slag i slag, Mor myrder løs til højre og venstre, og hendes fremgangsmåde er ofte ganske opfindsom – for ikke at sige *kreativ.*

Genren

Waters gør naturligvis brug af tilskuerens evne til at genkende en række intertekstuelle relationer – et fænomen, man kan læse mere om andetsteds i dette blad. Massemorderen blev jo så at sige 'in' i forbindelse med værker som fx 'American Psycho' og kultfilmen *Henry – Portrait of a Serial Killer* (86), men A-listen i Hollywood har aldrig gjort så forfærdeligt meget ud af genren. Den har med visse undtagelser snarere været forbeholdt den mere 'B-prægede' afdeling af film- og TV-industrien, man ser sjældent en Julia Roberts, en Mel Gibson eller tilsvarende topstjerner i rollen som massemorder. Alligevel vælger Waters at lade sin genreparodi flirte med A-listens stuerene 'production values', og hermed opnår han et strejf af en skæbnesvanger undertone, der – uagtet at publikum for længst har suspenderet den identifikation med fiktionens figurer, der normalt er forudsætningen for et godt gammeldags gys – efterlader en uhyggelig fornemmelse i kroppen. Waters vælger at lade sin Mor(der) slå til i fuldt dagslys og i farver, der er så klare og fine, at selv virkeligheden må blegne. I filmens indledning, hvor Mor sender et forelsket blik ud i haven til de søde, små fugle, trænger en association til David Lynch' *Blue Velvet* (86) sig uvægerligt på. Men hvor Lynch lod den nuttede overflade være et upålideligt dække for provinssamfundets sygelige drifter, da vender Waters 180 grader rundt, og fremstiller overfladen som grotesk, latterlig og selvmodsigende alt imens det nedenunder måske nok er i drifternes vold, men samtidig er der en poetisk retfærdighed til stede, og denne negerer fornemmelsen af, at der skulle være noget abnormt eller usundt i at vedkende sig sine basale instinkter.

I filmens sidste del tager fortællingen en drejning og bliver tilsyneladende en parodi på det typiske Hollywood retssalsdrama – det er imidlertid så meget parodi, at man kunne fristes til at mene *for* fjollet. Men ved nærmere eftertanke, står det klart, at Waters igen har spillet os et puds med de intertekstuelle referencer: Det er nemlig slet ikke Hollywoods repræsentation af det amerikanske retssystem, vi skal have fat i. Næ, det er såmænd virkelighedens – sådan som vi oplever den via TV-nyhedernes reportager. Det er sager a la 'O.J. Simpson', hvor manuskriptet til TV-filmen er skrevet to timer efter forbrydelsen; sager, der tabes, fordi hovedvidnet kommer i miskredit p.g.a. en afsløring af vedkommendes manglende vilje til at sortere husholdningsaffald. Hollywoods fremstilling af retsvæsenet er simpelt hen alt for sober i forhold til virkeligheden.

Et sært landskab

Kathleen Turner har den næsten altoverskyggende rolle som Mor, og Waters' instruktion af hende er overordentlig vellykket. Man kunne sammenligne filmen med et af de der farvestrålende postkort, hvor en del af motivet forandrer sig, når man ser det fra forskellige vinkler. Waters lader fortællingens øvrige figurer være postkortets relativt statiske landskab, hvorimod Mor er det bevægelige vandfald midt i landskabet. Hun skifter udtryk så let som ingenting, og hver gang tager helheden sig også lidt anderledes ud. Waters bruger med andre ord variationerne i Turners spil som en slags katalysator, der på skift rettes mod de andre personer og fremhæver et tidligere undertrykt aspekt i figuren: Et godt eksempel er hendes mand – tandlægen – der er så gennemført en parodi på Hollywoods allerbedste familiefædre. Han er lag på lag af klicheer, men efter et kort glimt af ham på arbejde må vi alligevel lade en lille tvivl om hans fuldkomne 'godhed' snige sig ind i billedet af ham. Mor brokker sig over, at han lader patienterne tage den tid, der oprindeligt var tiltænkt familien. I den efterfølgende sekvens, hvor en stakkel er havnet i tandlægestolen, er det ikke til at afgøre, om den gode familiefar *faktisk* oplever et lille, sadistisk kick under den noget voldsomme behandling, eller om hans lettere vanvittige glimt i øjet er noget *vi tilskuere* projicerer videre fra den foregående indstilling med Mor.

Det er ganske små nuancer i Turners stemmeføring og ansigtsudtryk, der ikke blot fremhæver dæmonerne i hende selv, men også i de såkaldt 'normale' personer. I en situation, hvor hun giver skraldemændene 'en lille een til halsen', antyder hendes stemme, at hun godt ved, at de er drikfældige, men det er helt ok, sålænge de er på hendes side. Ind imellem har hun naturligvis også kameraføringen til hjælp, som fx i scenen, hvor hendes mands tidskrævende patient sidder til bords med sin kone og spiser stegt kylling. Tidligere er Mors forkærlighed for pipfugle blevet etableret, og da hun be-



Den perfekte husmor (Kathleen Turner) serverer morgenmad for sin tandlægemand (Sam Waterston).



lurer de spisende gennem vinduet, arbejdes der på samme måde med kameraet, som vi kender fra billige science fiction horror film – hr. og fru Patient kunne ligeså godt have været et par væmmelige monstre fra det ydre rum, der var igang med at fortære et tilberedt menneskebarn.

Det er imidlertid ikke kun enkeltpersoner, der fremstår som groteske i Mors specielle spotlight, det er også hele det sindsforvirrede show, der kører til ære for og i kraft af Forstads-Amerika: medierne, skolesystemet, politiet, retsvæsenet, miljøbevidstheden, materialismen, kirkelivet.

En heltinde

Det bedste ved filmen er næsten, at Mor bliver en sand heltinde – oveni købet på flere niveauer. I *Ondskabens øjne* (91), der er en af A-listens få 'serial killer'-film, får Anthony Hopkins også heltestatus i forhold til biografpublikummet – men han får det *ikke* indenfor filmens univers. Turner, derimod, får heltindestatus indenfor filmens eget univers: folk forstår hende så inderligt godt – eller de nægter overhovedet at acceptere de overvældende beviser. I filmuniverset opleves hun altså enten som en uskyldigt anklaget stakkel eller som en slags 'Superwoman – de retfærdiges hævner', og de to opfattelser eksisterer glimrende *samtidig.*



Mor er lige behændig om hun fører kniv eller morgenmad, hvilket titlen også antyder, når man udtaler 'serial' lyder det som 'cereal', der jo er en fællesbetegnelse for corn flakes osv.

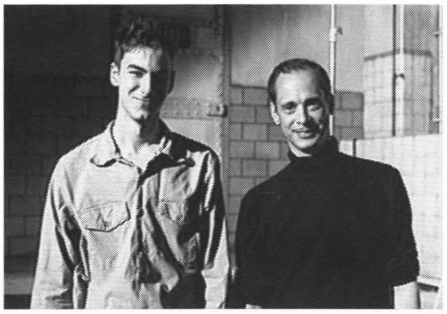
På et mere overordnet fortællerplan bliver hun også lidt af en heltinde, idet mange af hendes ofre rent faktisk er nogle sataner, som næppe har fortjent bedre: Det bedste eksempel er matematiklæreren. Vi – publikum – ved, at han ikke er ind-stillet på at give de mindrebemidlede en fair chance, det har filmens alvidende fortæller afsløret i en indstilling, der leder op til Mors samtale med læreren. Skolen holder 'forældrekonsultationsdag', og vi får et kig ind i lokalet, hvor læreren har hver enkelt mor eller far under behandling. Damen, der kommer umiddelbart før Mor, får at vide, at hendes pode ligeså godt kan give op på forhånd, hændervridende prøver hun fortvivlet at tale til mennesket bag matematiklærermasken – det får hun ikke noget ud af. Da læreren siden bliver kørt over, virker det nærmest som en slags poetisk retfærdighed.

Filmen ender selvfølgelig med, at Mor bliver frikendt – ingen kan rokke ved hendes heltindestatus, i hvert fald ikke indenfor filmens eget univers. For os tilskuere bliver galskaben til gengæld en tand for meget – det sørger Waters for, idet han hen mod filmens slutning planter to episoder, der bryder den accept af det sindsyge univers, som han har ladet os lulle ind i. Den første episode omhandler en ung mand, der møder op i retsbygningen for at udtrykke sin sorg over en bror, som Mor har myrdet. Lige pludselig inddrager filmen et kort glimt af ægte menneskelighed, og det har samme effekt som et vækkeur, der ringer, når man sover allerbedst. Virkeligheden får ikke lov at eksistere ret længe – i løbet af nul komma fem er den sørgende, unge mand blevet hvirvlet ind den almindelige, amerikanske retssalstummel, og al menneskelighed er bekvemt ude af billedet igen, da han sælger sig og sin sorg til TV-filmatisering. Scenen vidner om Waters' formidable flair for at befordre den helt rigtige timing og kemi mellem de enkelte skuespillere. At han også stadig har flair for det sensationsprægede, kommer med al tydelighed frem i den anden episode, han har plantet for at rykke tilskueren ud af den følelse af sympati, der efterhånden er opstået med Mor og hendes gerninger. Det drejer sig om filmens sidste mord, der begås efter frifindelsen. Mor myrder et af jurymedlemmerne, fordi denne går med hvide sko. Det er jo i sig selv sygt – især når vi ved, at kvinden netop har været med til at frifinde og oveni købet er stolt over det – men for det amerikanske publikum er der en ekstra dimension: Kvinden spilles af Patricia Hearst, der for ca. 20 år siden selv var i mediernes søgelys, fordi hun af en gruppe venstreorienterede blev bortført fra sine stenrige forældre. Hun fattede sympati for sine bortførere og drog frivilligt på røvertogter med dem. Da hun siden kom for en domstol, optrådte hun i uskyldigt lillepige-kostume og slap med en mild straf. Pointen er, at virkelighed og fiktion glider sammen til en kvælende, usund grød. 'Rigtigt' og 'forkert' giver ingen mening.

Masse Mor (Serial Mom). USA 1994. I&M: John Waters. P: John Fiedler, Mark Tarlov. F: Robert M. Stevens. Mu: Basil Poledouris. Kl: Janice Hampton, Erica Huggins. P.design: Vincent Peranio. Medv: Kathleen Turner, Sam Waterston, Ricki Lake, Matthew Lillard, Mink Stole, Mary Jo Catlett. Prem: 30.09. 1994. Udl. Constantin ApS.







John Waters – før og nu

Født i 1946 i Baltimore af katolske forældre – forstad, middelklasse, familieliv, normalitet… de vigtigste nøgleord for hans opvækst. Måske netop derfor er det også disse, der i afsindig omskrivning danner grundelementerne i hans film. Når John holder julefest, deltager familien hellere end gerne, og det er ikke svært at skelne hvem, der er hvem i den brogede flok – familien Waters er de eneste normale…

af Jack Stevenson

Ingen filminstruktør tynges så svært af sin fortids kors som John Waters. Med det evige mål at chokere har han slået krøller på sig selv, og op gennem 70'erne diskede han i film efter film op med indfald, der til hans egen udelte stolthed indbragte ham en førerposition i kapløbet om at blive Amerikas mest skandaløse 'midnight movie' instruktør. En kulturel provokatør, en 'would-be beatnik', en ætsende anarkist – Waters kastede sig over projekter med den grænseløse, maniske energi, der kendetegner ægte besættelse. Hans egne helte var de folk, der stod bag 'exploitation' filmene – f.eks. William Castle – og med sin filmstil og -promotion fulgte han trofast devisen om at skaffe sig så meget opmærksomhed som muligt. Han var begejstret, når man skiftevis kaldte ham 'King of Kink', 'The Sultan of Sleaze' og 'The Prince of Puke'.

Han var den centrale figur i undergrundsmiljøet og blev af og til sammenlignet med nogle af de store, europæiske avantgardekunstnere, omend han var – og er – så ærkeamerikansk. 70'er filmene var fra starten fødte midnatsklassikere, og han gjorde en dyd af at lave dem så uforglemmelige som muligt; det lykkedes næsten alt for godt: *Multible Maniacs* (70), *Pink Flamingos* (72), *Female Trouble* (74) og *Desperate Living* (77) bliver af mange fans opfattet som de 'rigtige' John Waters film, og derfor altid brugt som sammenligningsgrundlag for de nyere film. Men *Desperate Living* var også desperat filmproduktion, for på det tidspunkt var Waters klar til kaste sig ud i nye, af ham uprøvede aspekter af filmmediet, og *Desperate Living* levede ikke op til hans krav om fornyelse, den er hans mindst foretrukne, og han beskriver den selv som en film, man kan have fornøjelse af, hvis man er på vej ned efter at have været høj af limsnifferi.

I 1981 rundede Waters med filmen *Polyester* et hjørne i sin karriere. På trods af sit minimale budget på 300.000 dollars var filmen nominelt en mainstream produktion med store armbevægelser og med Waters' første Hollywood star, Tab Hunter. *Polyester* markerede en klar afsked med 70'ernes skandaløse provokationer og initierede de kommende mere 'tilskuervenlige' satiriske værker.

Af børn og anmeldere…

Det skulle vare syv år, i hvilke han drønede rundt i Hollywood for at afsætte manuskripter og skrabe penge sammen, før han fulgte op med *Hairspray*. Til Waters' forbløffelse gav censuren filmen en yderst blid behandling, idet den blev stemplet 'PG' (tilladt for børn ifølge med en voksen), men endnu mere forbløffet blev han, da videoudgaven lå nr. 1 på top 10 listen over populære udlejningsfilm til børnefødselsdage. Anmelderne elskede også *Hairspray*, fortrinsvis fordi Waters' kreative casting, der med Divines sympativækkende figur i centrum, gik rent ind – og samtidig på grund af filmens socialt bevidste fremstilling af raceintegration i de tidlige 60'eres Balti-

more. *Hairspray,* der var en sorgløs dansefilm, er siden blevet benævnt som den første i Waters' mainstream periode, i og med at den tjente mange penge, legitimerede ham som instruktør hos samtlige amerikanske tilskuergrupper og brød igennem på det europæiske marked. Men Waters selv tog på det kraftigste afstand fra ordet 'mainstream'.

Da han tre år senere i 1990 kom ud med *Cry Baby,* som foregik i 50'erne og handlede om en ung teenagefyr fra de lavere samfundslag, der forelsker sig i en triviel men billedskøn pige fra overklassen, var box-office potentialet skyhøjt: Den berømte pornostjerne, Traci Lords, medvirkede, hvilket gav automatisk pressebevågenhed, og det samme gjorde TV-fænomenet Johnny Depp, der som bekendt spillede hovedrollen i filmen. Alligevel blev *Cry Baby* ikke den store succes, man havde ventet. Periodestiliseringen ansås for at være for glat, og selve historien fangede hverken de gamle eller nye publikumsgruppers interesse. De oprindelige Waters fans, der med *Hairspray* havde ladet tvivlen komme ham til gode, fandt *Cry Baby* for sukkersød. Og så savnede de Divine, der døde i 1988 – det skal i øvrigt siges, at selvom Divine var blevet tæmmet og gjort stueren i *Hairspray,* så forblev hans egne sceneshows ultravulgære lige til det sidste. *Cry Baby* gjorde sig især dårligt hos ungdommen i Sydstaterne: "They liked Depp," sagde Waters "but they smelled a rat, me!". Nu hvor *Serial Mom* er kommet, kører kværnen om fortidens banebrydende filmsynder igen med stort set de samme spørgsmål og kommentarer, som kom i forbindelse med *Cry Baby*: "Har han solgt ud?"

Hollywood i hjertet

...Har han? Har han *faktisk* ændret sig så meget?

En hollandsk anmelder affærdiger *Serial Mom* som "clean and shave" og begræder "the loss of another great filmmaker to Hollywood". Men som Waters sagde efter *Cry Baby*: "I always believed in everything Hollywood believed in." – og det jo sandt nok.

Selvom han har sine filmiske rødder i 60'ernes New Yorker undergrund, der var nærmest militant anti-Hollywood, har hans film altid været underlagt en traditionel narrativ struktur bygget op omkring glamourøse personligheder fra hans



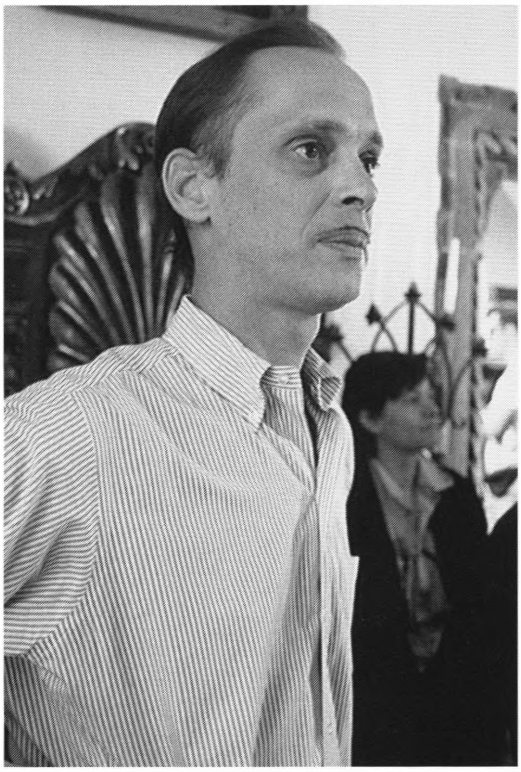
Side 11 (fra venstre): Waters instruerer Divine i Polyester. (Midten) Mink Stole og Waters i Desperate Living. (Til højre) fra Cry Baby. Denne side (herover): Waters i den elektriske stol i Female Trouble. (Herunder): Divine – samme stol, samme film.



selvskabte stab af 'stjerner' – præcis som Hollywood. Og grundhistorierne i filmene har dybest set også altid været 100% 'hollywoodske'. Således er *Desperate Living* (77) et 'monstrøst eventyr' (som han selv udtrykker det), der står i bundløs gæld til Disneyland. Hele livet har han dyrket Hollywoods kvindelige ikoner – Jane Mansfield, Elizabeth Taylor – så der er ikke noget at sige til, at han bliver vild i varmen, når han ser sin nye stjerne, Kathleen Turner, omgivet af den sværm af folk, hendes personlige make-up team udgør. Han elsker store budgetter og befinder sig som en fisk i vandet med de store, dyre 'sets'. Han tror på, at en stjerne som Johnny Depp kan få en film til at lykkes – på samme måde som Divine fik de tidlige film til det. Og han spiller rollen som den store Hollywood kanon med den samme selvfølgelighed og entusiasme, som han tidligere stod ved visningerne af sine egne film og uddelte hakket oksekød som gevinst i et selvbestaltet billetlotteri, eller udnyttede arrestationer for blufærdighedskrænkelse til sidste blodsdråbe, eller personligt mosede rundt i byens gader og prakkede turister og andet godtfolk flyveblade på for at skaffe PR for sin film.

Waters var simpelt hen en rigtig supersælger lige fra starten, og han er stadig en sælger – sælger nok til ikke at sælge ud. I 66-67 solgte han *Roman Candles* og *Eat Your Make-up* som 'undergrundsfilm' til New American Cinemas begrænsede men meget aktive publikum, der anså teknisk primitivitet som en dyd snarere end en mangel. Og med overlagt beregning udtænkte og lancerede han *Pink Flamingos* (72) som en 'midnight movie' – det lykkedes ham sågar at gøre den til 70'ernes mest notoriske af slagsen. I dag går Waters ind for test screenings og demografiske undersøgelser præcis som enhver anden Hollywood instruktør. 'Undergrund' er et historisk fænomen, og 'midnight movies' er video. Det er altså ikke blot umuligt for ham at vende tilbage til sin tidlige stil – det ville også være udtryk for en elendig sans for business.

På den anden side... Hans film har altid været alt andet end kalkulerede. Han har altid lavet de film, han *måtte* lave; de var manifestationer af hans besættelser, og åbenlyse imitationer som f.eks. Warhols *Bad* (77) er sørgeligt blege i forhold. Waters har lavet film, som ingen anden instruktør kunne have tænkt, skrevet endsige haft den frækhed at forsøge at sælge til pengestærke Hollywood mænd. Og da han endelige fik råbt dem op, pengemændene, havde han allerede skabt sin helt egen filmstil, der uafhængigt af det industrielle maskineri havde fået et internationalt publikum. Kun *han* havde det, der skulle til for at lave en Waters-film – omend det stadig står hen i det uvisse, om han vil kunne bringe ligeså meget liv i en andens materiale; han har nemlig altid pure afslået at arbejde som lejesvend på et studieskabt projekt.



Begge fotos på denne side er fra Cry Baby, der ikke blev de store succes på trods af et stort budget og 'rigtige' stjerner. Waters sagde om de svigtende teenagere: »They liked Depp – but they smelled a rat, me!«

Trojansk hest

Myten Waters er så meget Waters, at hans tidlige produktioner opfattes som 'den rene vare'. Rygtet Waters vil tegne et billede af en sand diktator indenfor rammerne af en optagelse og en farverig showman og utrættelig promoter udenfor. Men myten og rygterne står i vejen for det faktum, at alle hans 70'er film faktisk var kollektiv-produktioner; såvel som hans ensemble af medhjælpende venner nød godt af hans viljestyrke og skråsikre kreativitet, således nød han godt af deres energi, vanvid og de ekstreme kemiske reaktioner, som konstant prægede samarbejdet. De dage er imidlertid for længst ovre – selvom hans film formelt set har ændret sig uendelig lidt. Fra *Polyester* og frem har hans film været nye bearbejdninger af og variationer over temaer fra hans tidligere værker; det handler altid om ungdomskriminalitet, voldelige familierelationer, forstadsliv, dansedille og sexuel afvigelse. Teenagetidens traumer har stadig deres faste tag i John Waters.



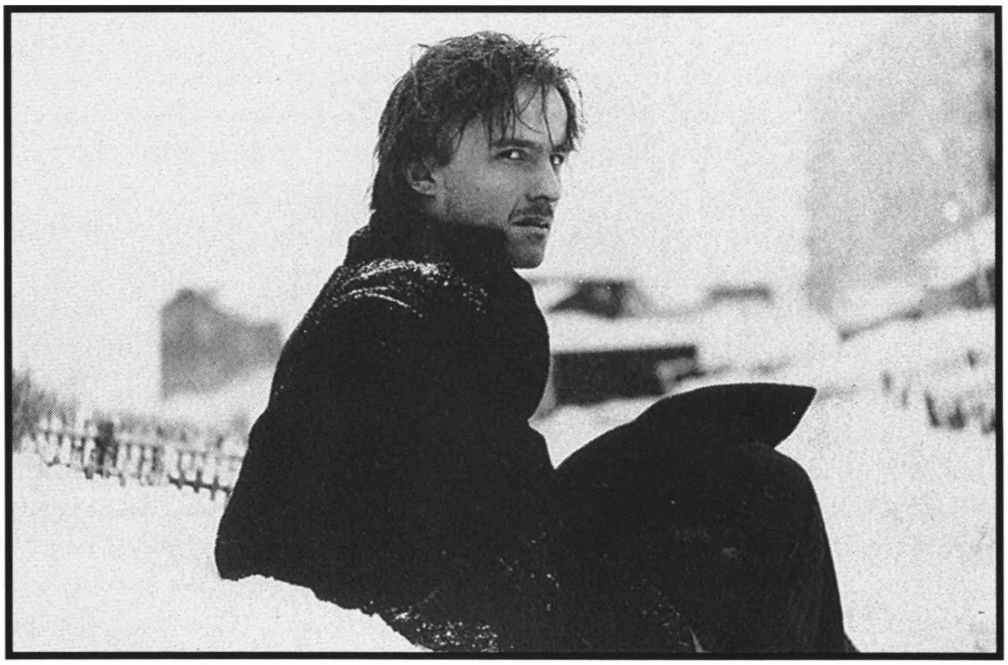
Omend der er en grundtone af 'ren' Waters i de nyere film, så tager de sig unægtelig mere strømlinede ud, og når den oprindelige skare af fans føler sig skuffede, hænger det nok sammen hermed – den rå, vulgære ægthed har måttet vige for en glat – men også mere kompleks – overflade. Waters selv er træt af altid at få sine mere end ti år gamle film stukket i næsen med den kommentar, at han har solgt ud; han svarer igen ved at kalde kritikken "omvendt snobberi", og forklarer sig således: "If I can have a hit in mid-America, that's the most devious thing I could do.". Han ser altså mainstream-produktionen som en slags trojansk hest, der kan føre det undergravende angreb på de småborgerlige værdier og dyder direkte ind i småborgerlighedens egen lejr. Hvor dynamikken og energien i de tidlige film i høj grad udsprang fra særprægede personligheder som Divine, Muller, Lockery og Massey (alle nu afdøde), er den i de nyere film indbygget i selve den glamourøse overflade, således at den i sig selv opnår en vis subversiv effekt. Nogle enkelte af folkene fra det gamle Watershold optræder i korte, kuriøse glimt som statister, ellers er skuespillersiden lige så Hollywood-tro som resten af produktionsforholdene.

Efter at have arbejdet i to og et halvt år på *Serial Mom* er Waters nu igang med at strikke et nyt filmprojekt sammen. Han har ytret, at han godt kunne tænke sig at arbejde med nogle af de helt store stjerner – Mel Gibson, Richard Gere, Jody Foster, Meryl Streep eller Sharon Stone. Det er en fantastisk tanke, at han skulle arbejde med netop disse mennesker – og dog, ikke så fantastisk længere. Det ville faktisk være mere fantastisk, hvis han langt om længe kunne få lov til at kravle ned fra fortidens kors og lave en film, der blev bedømt i forhold til dens eget faktiske indhold, og ikke i forhold til hvad den *kunne* have indeholdt engang for mange år siden.

Oversættelse: Maren Pust

Filmografi: Hag in a Black Leather Jacket (64); Eat Your Make-up (67); The Diane Linkletter Story (69); Mondo Trasho (69); Multible Maniacs (70); Pink Flamingos (72); Female Trouble (74); Desperate Living (77); Polyester (81); Hairspray (87); Cry Baby (90); Serial Mom (94).

Døden er en ensom sag



For den russiske instruktør Alexander Sokurov er ensomheden og døden de betingelser for menneskelig eksistens, som vi ikke kan undslippe.

af Henrik Uth

Absolut mørke. Absolut stilhed. Det er som om filmen endnu ikke er startet. Så brydes stilheden af en fløjte, måske fra et skib. En fjern havn i gråt dagslys og tømmer, der flyder i vandet. En mølleagtig konstruktion på og af tømmer. Den drives langsomt rundt af mennesker i slidt tøj. Skift væk fra de grovkornede dokumentariske sort-hvid-billeder da fiktionen starter i næste indstilling med en vandrer, der bevæger sig gennem grønklædte bakker. Han når en bakkekam og smider, med ryggen til, sin jakke ned bag den. Så lader han sig falde og følger jakken. Tomheden fylder lærredet.

Starten på Sokurovs film etablerer aldrig så meget tid, rum og personer, som rytme og stemning. Hvor Lars von Trier har taget Tarkovsky og krydret med fortællingen, betoner han den lyriske dimension hos Tarkovsky. Derfor er det også umuligt at reducere filmene til kausale referatvenlige former uden at fratage dem det lyriske lag, der trods alt ligger over og ikke under fortællingen.

En distanceret men paradoksalt intens tone bærer ikke kun *Menneskets ensomme stemme* men også *Den anden kreds.* Begge film kan nu ses i Posthus Teatret. Der er tolv år mellem de to film. Sokurov (født 1951) havde arbejdet indenfor tv, inden hans afgang fra statens filmskole med netop *Menneskets ensomme stemme* i 1978. Filmen vandt Bronceleoparden ved festivalen i Locarno i 1987 efter at have været forbudt af de russiske myndigheder, og tre år senere i 1990 kom *Den anden kreds.*

Mellem de to film har han lavet meget frie fortolkninger af henholdsvis Shaw (Heartbreak House), brødrene Strugatsky (En million år før dommedag) og Flaubert (Madame Bovary) samt kortfilm og et utal af dokumentarfilm.

Siden *Den anden kreds* har han lavet *Whispering Pages* over motiver fra forrige århundredes russike litteratur (Dostojevski, Gogol m.fl.) og her skabt en poetisk filmisk parallel til prosaen.

Uden klicheer

Menneskets ensomme stemme, der er adapteret fra to fortællinger af den russiske forfatter Andrej Platonov, vidner om en ihærdig debutant, der vender alle begrænsninger til egen fordel. Sokurov har ikke kun kæmpet mod den russiske censur. Dårligt filmmateriale, sammenblandinger af farve- og sort-hvid-materiale, et minimalt budget med få locations og agerende, som ovenikøbet er amatører, bidrager altsammen til en unik og vel at mærke helstøbt film. Sokurov har en egen poetisk tone, hvor han blander sine strimler med dokumentarklip og i det hele taget manipulerer nænsomt med filmmediet ved brug af negative billeder, stop motion og indkopierede billeder.

Selvom Sokurov i *Den anden kreds* fortsætter stilen fra *Menneskets ensomme stemme,* nærmer han sig en ekstrem minimalisme, hvor handlin-

gen nærmest forsvinder bort i de lange indstillinger. I en af de sidste sekvenser bæres kisten ud af lejligheden, ned ad trapperne og ud og væk i mørket uden at kameraet bevæger sig andet end et par meter op og ned og frem. Fem minutter uden klipning, hvor enhver klassisk fortalt film havde sparet det hele væk med en ellipse.

I 80'erne støttede Tarkovsky Sokurov, da dennes film var forbudte og var medvirkende til at *Menneskets ensomme stemme* overhovedet kom frem. Derfor er det naturligt at filmen er 'tilegnet mindet om Tarkovsky i taknemmelighed'. Men det er, som det burde fremgå, ikke kun en praktisk filmpolitisk gæld til Tarkovsky, som Sokurov hermed indfrier.

Han er dybt inspireret af Tarkovsky og dennes indgangsvinkel til filmkunsten. Det er samme søgen efter ægthed, hvor han pejler mellem egne subjektive indtryk og en objektiv gengivelse af virkeligheden. Han insisterer på at gengive livet uden at skulle opfatte filmmediet som et sprog med et fastlagt ordforråd. Tarkovsky illustrerer tankegangen:

"Så snart en mise en scène bliver et tegn, en kliche, et koncept (hvor originalt det så må være), så bliver alt – karakterer, situationer, psykologien – skematisk og falsk". (Sculpting in time p. 25)

Ingen andre at huske på

Nikita er i *Menneskets ensomme stemme* netop hjemvendt fra krigen, da han i en skov møder den medicinstuderende Ljuba. Han besøger hende ofte, og da hendes veninde dør, beslutter de at flytte sammen. De gifter sig og overvejer at få børn sammen, da han forsvinder uden varsel. Hun vandrer rundt langs søen, i den tro at han er druknet, og forsøger endda at drukne sig, inden hans far efter adskillige måneder finder ham og henter ham hjem fra en anden by.

I filmens hovedscene skal Nikita og Ljuba tilbringe natten sammen og sidder side om side på sengekanten. Hendes ben dingler ved sengekanten, mens forventningen lyser fra deres ansigter. Tavsheden er langvarig, inden hun bryder den med "Vi må først have noget at spise". Så sidder de ved bordet, hvor hun nøder ham med et gentagent "spis". De omfavner hinanden, men må stoppe, da Nikitas hjerte banker for voldsomt. Mens han vil tænde op i ovnen, ryger hun trist sin cigaret. Hun klæder sig af, mens han kigger forlegent ned, inden han rejser sig og klæder sig af bag skærmen. I sengen sker der intet, og hun vender ryggen til.

Det er ikke et tilfældigt første møde eller one night stand, men aftenen efter deres bryllup, der er om muligt endnu mere trøstesløs end bryllupsnatten. I starten virker deres forventningsfulde kejtethed charmerende, men som aftenen skrider frem, bliver det tydeligt at uskylden ikke overvinder alle hindringer, men må give fortabt. Personerne er fanget i en tragisk ubehjælpsom isolation.

Når Ljuba spørger, om han vil huske hende, svarer han, at han ikke har andre at huske på.

Ensomheden er det vilkår, som parret forsøger at overskride. De forsøger at nå hinanden og til sidst vender Nikita også tilbage. Men der er ingen egentlig forsoning mellem dem eller forløsning for publikum. De finder tilsyneladende bare sammen. Måske fordi de ved, at ensomheden er dødelig – eller som Ljuba udtrykker det: "Folk dør, fordi de er alene og ingen elsker dem".

Livet efter døden

I *Den anden kreds* illustreres Ljubas ord glimrende, for selvom sønnen er vendt tilbage, mens faderen er syg, dør faderen ensom.

Sønnen kæmper sig vej gennem sneen efter at have ringet efter en læge til sin syge far, men da han kommer tilbage er faderen allerede død. Sønnen får nu besøg af lægen, balsamørerne, bedemanden og få bekendte, der lige kommer ind for at sige et sidste farvel. Til slut bæres kisten ned ad trappen og sønnen efterlades blandt faderens ejendele. Han samler det vigtigste i et lagen og brænder det.

Den anden kreds er en lavmælt og handlingsløs skildring af døden set fra den efteladtes synsvinkel, uden at man får adgang til dennes indre.

En tåre røber sorgen, men intet andet. Det bliver endnu et af dødens ritualer, men hvad tåren egentlig indeholder afsløres aldrig. Følelserne og tankerne når vi aldrig ind til.

Vi ser bare de absurde begivenheder. Livets og dødens klicheer uden noget filter af filmiske klicheer. Sammenstødet står mellem den efterladte søn og en professionel – en bedemand, der ved hvordan tingene skal gå for sig. Det er i tomrummet efter dødsfaldet, at sønnen og bedemanden mødes.

For ham er døden en unik begivenhed, mens det for hende bare er endnu en af dagens fem begravelser. Og alligevel bliver det også en unik oplevelse for hende.

Begivenhederne bliver ladet af dødens tilstedeværelse, men døden er en ensom sag, for afdøde og måske især for den efterladte, der her tilsyneladende ikke har nogen at dele oplevelsen med. Ingen står ham eller faderen nær, så han vandrer som en fremmed rundt i huset og må søge efter de ting, bedemanden skal bruge.

Det er en fortælling uden fortællingens fremdrift. Begivenhederne følger ikke efter hinanden med en kausal logik, men efter et dødens ritual. Der er ingen betydningsfulde valg eller for den sags skyld tilfældigheder, og alligevel bliver situationen unik – præcis som døden.

Der er en stemning af 'efter'. En dødens efterklang. Tomrummet efter en betydningsfuld begivenhed. Ladet med betydning, fordi man ikke kan gå tilbage – fordi noget er afsluttet.

Hvid

Alt bliver holdt sammen af denne tomhed, som ikke kan fanges i en synops, i et referat eller andet. En søn begraver sin far. Slut. Og hvordan starter og slutter en sådan fortælling. Den starter med et dødsfald, men vi ser det aldrig. Vi ser en foruroligende, uforståelig hvidhed. Der kommer mørkere nuancer i det hvide og konturerne af en mast og en person anes i den organiske hvidhed, der ikke kan bestemmes præcis som enten naturens egen hvidhed eller en teknisk manipulation med oplevelser. Det er sønnen, som må kæmpe sig gennem en snestorm for at nå frem. Han ved ikke faderen netop er død.

Filmen slutter igen i hvirvlende snemasser til skærmen går i hvidt. Fade out to white, men nu med ændret betydning. Den er ikke længere uforståelig eller foruroligende: Det er bare naturligt at fade ud til sort, hvid eller Jarmansk Blue. Her blev det så en rensende hvid død, hvor tomheden er des mere synlig.

Menneskets ensomme stemme, Rusland 1978/87. 87 min. I: Alexander Sokurov. F: Sergei Yurisditsky. P: Lenfilm Studios. Medv: Tatiana Goryacheva, Andrei Gradov, Vladimor Degtyaryev. Udl: Posthusteatret.
Den anden kreds, Rusland 1990. 92 min. I: Alexander Sokurov. F: Alexander Burow. Lyd: Wladimir Persov. Kl: R. Lissova. Medv: Piotr Alexandrov. Udl: Posthusteatret.
Begge film får premiere i slutningen af september i Posthusteatret.

Kunstneren



Kieslowski har afsluttet sin farvetrilogi over den borgerlige revolutions fundamentale begreber. Erik Svendsen samler trilogiens tråde og finder i Rød en begrundelse for at hvorfor instruktøren stopper en af moderne europæisk films mest lysende karrierer.

af Erik Svendsen

Kieslowskis trilogi handler angiveligt om frihed, lighed og broderskab, som symbolsk markeres med de tre farver (blå, hvid og rød) i trikoloren. Indgangsportalen *Blå* måtte nødvendigvis foregå i Frankrig, i den kultur hvor de ypperligste fordringer for den moderne vestlige civilisation første gang blev manifesteret med revolutionær kraft. Med frihedsdrømmen blev det borgerlige samfund til og siden er det vestlige menneske blevet opdraget til at prise friheden som det bedste guld. Kieslowskis ærinde er imidlertid ikke at hylde friheden, derimod at undersøge den, ja mere end det: Konklusionen i *Blå* er, at frihed er, om ikke af det onde, så dog ikke værd at stræbe efter. Det vidunderlige er ikke at være fri; det vidunderlige er at skabe, at blive begæret af andre. Vi tror på friheden, men i det øjeblik den er en realitet flygter vi fra den. Hovedpersonen Julie flygtede af sorg ind i sig selv, ville skabe sit eget indelukkede univers. Hun ender med at bryde ud af sin skal. Frihed er ikke at være fri for andre, frihed er at vælge at eksistere med andre levende væsener.

Heroverfor foregik *Hvid* i det turbulente øst, i instruktørens hjemland Polen. Ganske vist laver Kieslowski aldrig (mere) film med klare politiske overtoner (som fx i *Blind Kærlighed*), men ikke desto mindre er det vel udslag af skæbnens ironi, at en film, der overvejende foregår i et samfund, som for ikke længe siden skulle være virkeliggørelsen af den rene lighed, i den grad demonstrerer, at menneskene i denne prosaiske verden, heller ikke efter at Polen er overgået til vestlige-liberale tilstande, kan gøre krav på at leve i lighed. Slet, slet ikke hvis vi spørger efter det almenmenneskelige, i denne sammenhæng efter hvordan kærlighedens vilkår er.

Hvid viste med al ønskelig tydelighed, at demokrati ikke har meget at skaffe med kærlighed. Lighed er blændværk, i særdeleshed når det drejer sig om de lidenskabelige bindinger som mennesker uafladeligt knytter ind og ud mellem hinanden. Vi kan håbe, at ligheden bliver mulig, næppe regne med at det sker.

Det afsluttende værk, *Rød*, er trilogiens syntese. Historien udspiller sig i et blandingssamfund, i Genève, der er en stor by i et lille land med mange enklaver. Her skal trådene samles, hvilket sker i 'bogstavelig forstand' i slutningen, hvor vi et øjeblik får at vide, hvordan det er gået med hoved-personerne fra de samtlige tre film. Uden at sige for meget: Det går alle godt. Utroværdigt godt, kunne man måske mene. Men Kieslowski er både en god romantiker og en ironiker.

Instruktøren er også en systematiker. Derfor handler *Rød* om broderskab, den tredie fordring som bar den franske revolution. Hvilket broderskab toner da frem i rødligt skær? Ser man på filmens happy-end, er det afgørende at ulige (!) par finder sammen. Det er ikke det eneste mirakuløse. Det ser også ud til, at mennesker kan transcendere tid og rum og åndeligt knytte bånd. Måske er denne mulighed endnu vigtigere end den åbenlyse parkærlighed, som vi ser på en fragmentrig tv-skærm. Såvidt jeg 'læser' *Rød*, så er den store forening, den der virkeliggør broderskabet, mødet mellem de to hovedpersoner, Valentine og dommer Kern. Et møde som ikke inkluderer fysiske favntag, hvilket dog ikke gør kærligheden mellem de to mindre. Tværtimod havde jeg nær sagt.

Hvad jeg siger om trilogien er altså, at den rigtignok fortæller konkrete historier som beskriver frihedens, lighedens og broderskabets vilkår, men ihukommende den patetiske slutning på *Blå*, hvor kameraet

som voyeur

i en bevægelse forbinder afsnittets figurer, samtidig med at vi på lydsporet hører en orkestral korhyldest til de bibelske ønsker om tro, håb og kærlighed, vil jeg mene, at det i lige så høj grad er disse værdier trilogien undersøger, som det er de bærende værdier i den vestlige civilisation. I det perspektiv handler *Rød* om den kærlighed mellem mennesker, der er betingelsen for et broderskab.

Modellen og misantropen

For ikke at være alt for kryptisk må jeg kort sige lidt om, hvad der sker i *Rød*. Den unge fotomodel Valentine er kæreste med en fyr, der farter verden rundt. Han mister sin kuffert i Polen (så han har træk fælles med Karol i *Hvid*), og opholder sig, mens fortællingen foregår, i England. Fyren ringer uafladeligt, ikke for at sige søde ord, snarere for at lufte sin uberettigede jalousi og for at gøre sig bemærket. Kedelig karl. En skygge af en mand, som filmen ikke viser ét billede af.

Derimod er der mange af Valentine, der ikke tilfældigt bliver spillet af Iréne Jacob, som også havde hovedrollen i *Veronikas to liv*. Overfor hende bor en ung jurastuderende. De to krydser ustandselig vej, uden at de bemærker hinanden. Men tilskueren mere end aner, at der er noget mellem de to. Hvorfor ellers mødes så tit?

En aften kommer Valentine til at køre en hund ned. Hun opsøger dens herre, der åbenlyst har trukket sig tilbage fra omverdenen (som Julie i *Blå* kunne have gjort det, hvis det ikke var, fordi instruktøren mente, at hendes liv var til mere end det). Og så dog: Den pensionerede dommer lever og ånder tilsyneladende kun for ét. Hans lidenskab er at overvåge andres passionerede liv, liv som udelukkende ser ud til og lyder til at være baseret på livsløgne og (selv)bedrag.

Det er noget af et møde mellem Valentine og Kern. I første omgang er de hinandens diametrale modsætninger. Den ene er hjælpsomheden selv, den anden ser vi ikke tilfældigt første gang med et bortvendt ansigt. Kern hader livet; den erkendelse giver ham kraft til at leve misantropisk videre. Hunden forbinder de to. Man kunne også sige, den markerer det elementære liv, som har hjælp nødig. Den frihedselskende Julie blev svag i knæene, da hun så en rotte med unger i sit køkken. Synet af de svage dyr fik hende til at opsøge andre (med den hensigt at dræbe dyrene). Valentine, derimod går til dyrlægen for at redde hunden. Dommer Kern insisterer på at betale for operationen, selv om han siger, at Valentine kan beholde dyret.

Den lille morale i den store historie er, at de to, den unge kvinde og den gamle mand, er fælles om at ville forlænge liv. Andres og hinandens. Det sidste er det essentielle i *Rød*. De to omvender hinanden, omend, igen, der ikke et øjeblik er nogen lighed mellem Valentine og Kern. Det er primært Valentine som foranlediger en udvikling hos Kern. Til gengæld fungerer den gamle dommer som lidt af en faderfigur for kvinden, én som hun kan lære af og en som gør hende klogere, fordi hans eksistens og livsfilosofi tvinger hende ud af rollen som en tyggegummispisende ung, smuk udvendighed, der pryder byen på gigantiske plakater.

Valentine og den jurastuderende Auguste får angiveligt hinanden i enden. Eller gør de? Er det ikke snarere Valentine og Kern, der får hinanden, ganske vist gennem en stedfortræder. Først via hunden, så via Auguste. I ånden er det de to, den unge kvinde og den gamle mand, der hører sammen. Det er de to som binder trilogiens modsætninger sammen. Kern vil gøre alt (om) for Valentines skyld, derfor kommer han



Side 16: Fra Rød. Til højre: Kunstneren – Kieslowski – på arbejde som voyeur med kameraet som det forlængede øje.

med gode råd som den uerfarne kvinde intuitivt adlyder. Dommeren holder op med at dømme, holder op med at reducere sig til historiens tilbagetrukne bedrevidende vidne. Gennem mødet med Valentine drømmer dommeren om at genvinde det tabte.

Det umulige i *Rød* er, at den postulerer magisk, at historiens fejl kan gøres om. Kernen i den historie er Kern, deraf navnet. Dommeren er på to måder filmens brændpunkt, dels i forhold til kærlighedshistorien, dels i forhold til en overordnet problematik, som jeg ser som det helt afgørende i *Rød* og overhovedet i Kieslowskis (senere) produktion, nemlig voyeurismen. Det punkt kommer jeg til senere. Først den nære lidenskabshistorie.

Kærlighedens smerte

Kieslowski elsker snurrige historier, der griber ind over hinanden. Baggrunden for Kerns mistrøstighed er en kærlighedsfallit. Som ung nyudklækket kandidat måtte han se sig vraget som elsker. Kvinden i hans liv foretrak en anden, en mand som han senere i embeds medfør møder. Kan han leve med i det skjulte at være en hævner? Er det nok at blive dagligt bekræftet, når han overhører andres erotiske telefonsamtaler, som gang på gang viser menneskelig afmagt? Vel næppe, hvorfor Kieslowski digter en mulighed ind i historien.

Auguste fordobler og omskriver Kerns historie. Den unge jurastuderende gentager Kerns ungdomshistorie et langt stykke af vejen, men ikke hele vejen igennem. Også han bliver glad kandidat, jubler med sin elskede, for så i næste øjeblik at blive svigtet af hende. Toppen af ydmygelsen er, da han lister op på et hus og fra 2. sals højde ser ind i sin elskedes soveværelse, hvor hun morer sig med en anden og bedre mand. Som i *Dekalog 6* ser Auguste på, og det erotiske favntag trækker vanen tro hos Kieslowski mere på smerte end på lyst. Mig bekendt er der kun én scene hos instruktøren som synes blottet for ubehag ved det erotiske, nemlig starten af *Veronikas to liv.*

Denne forsmædelige tilsidesættelse er en reprise af Kerns kærlighedshistorie. Også på en anden led slægter Auguste Kern på. Til den afsluttende eksamen lod Kern sig i sin tid lede af en tilfældighed; lærebogen faldt på gulvet, og de sider, som den lagde sig på, var dem, kandidaten blev overhørt i. Det samme sker for Auguste, og det er sikkert slet intet tilfælde, at Auguste taber sin bog på gaden, lige efter at Valentine i bil har krydset hans vej.

Hvad kan man lære af det?

Tilsyneladende har de tre meget at gøre med hinanden, og det ser ud til at dommeren er den, der trækker i trådene. Han bruger Auguste som et medium, måske uden at han ved det. Og med mediet og Valentines eksistens kan den gamle dommer indhente det forsømte, begynde forfra. På to afgørende punkter er Valentine ny ilt for Kern. Han erfarer, at misantropi ikke er sandheden om menneskeheden; dermed er det muligt for ham at bryde den fortrængte fortid op. Og ikke bare det: Istedet for at blive ved med at leve med triste minder om forsmåelse forstår Kern, at Valentine er den kvinde, han ikke kan andet end elske. Da Auguste er dommerens yngre alter ego ender det altså med, at Kern ikke som Julie trækker sig fra verden, derimod med at han tager sin gamle bil ud af garagen og vender tilbage til samfundet. Den bevægelse kulminerer med, at han på et tv, lånt af Valentine, ser, at kærligheden sejrer som vores eneste rigtige tro, den altgennemtrængende kærlighed der ikke kender til grænser, hvorfor den er det håb, der binder mennesker.

Den symbolske forening mellem Valentine og Kern er lige så virkelig som den korrespondance, der holdt de to Veronika'er sammen i *Veronikas to liv.* Filmene fra 1990 og 1994 har altså det elementære fællestræk, at grundidéen er metafysisk, at fysiske grænser er til for at blive ophævede.

Voyeurisme: Almodóvar og Kieslowski

Rød (og *Veronikas to liv*) er konciperet af en romantisk ånd. Jeg vil imidlertid mene, at det er lige så vigtigt at se filmene som refleksioner over filmmediets væsen, refleksioner over den voyeurisme som uvægerligt knytter sig til det at lave film og dermed holde mennesker ud i en arms længde. Så vidt jeg kan se er diskussionen af voyeurismen i Kieslowskis univers samtidig det 'sted', hvor man må søge beviser for instruktørens ord om, at det er slut med at lave film, jf devisen Never trust the Teller, trust the Tale. Hvis det er rigtigt at instruktøren vil stoppe med at lave film, må forklaringen eller forklaringerne hertil ligge i filmene selv. Ganske vist har polakken i et Cannes-interview trukket lidt i land, hvad angår den ultimative frasigen sig erhvervet og ganske vist har jeg selv tidligere argumenteret for det modsatte synspunkt med *Blå* som belæg: Julie vælger jo netop at dele sit liv med andre, blandt andet fordi hendes lyst til at skabe musik er så stor, at den opløser hendes selvvalgte splendid isolation. Alligevel vil jeg i det følgende argumentere for den tese, at man kan læse Kieslowskis film, *Rød* i særdeleshed, som historier, der peger frem mod et produktionsstop.

Der er en lang, kritisk tradition i filmkunsten for at pointere blikkets magt og såvel voyeurismens fortrædeligheder som dens muligheder. Hitchcocks *Rear Window* og Michael Powells *Peeping Tom* er to af klassikerne, mens Pedro Almodóvars *Kika* er et aktuelt eksempel. Fælles for de tre er, at voyeurismen er funderet i psykoseksuelle miserer. Oven i det skal, som John Orr fremhæver i sin Cinema and Modernity (1993) tilføjes, at den moderne kultur er en overvågningskultur. Kameraet er et våben, identisk med (videns)magt, hvorfor mange film i den modernistiske tradition, som John Orr undersøger, udmærker sig ved en høj grad af selvrefleksivitet, der både kan mod- og tilsvare den omgivende okulare kultur: 'As an instrument, the camera has grown up as part of a culture of surveillance whose possibilities it enhanced. Cinema, as a medium, was destined, therefore, to be highly self-conscious. In all the great modern film-makers there is a tendency to take issue with the power of the gaze, and to explore the sensivity of the camera as its willing instrument' (Cinema and Modernity side 60).

Skriver Kieslowski sig ind i denne kritiske tradition? Både ja og nej, vil jeg mene. En sammenligning mellem Pedro Almodóvars *Kika* og *Rød* er oplagt, hvis det særegne ved den polske filmskabers arbejde skal præciseres. I *Kika* har figurerne to passioner: De er vældig optaget af erotik, og de er vilde med at se på, det sidste via brug af medier. Deres liderlighed ligger i remote control'en eller sidder i kameralinsen. Helt efter den psykoanalytiske drejebog handler det om at sikre sig mod kastrationen, om at agere som en fallos og om at bruge teknikker, der giver

fallisk magt. Foreningen mellem mennesker er imaginær, hvorfor den fører smerte med sig. Ingen kan få nok, heller ikke selv om de ser på i en uendelighed.

Koblingen mellem medier og erotik er det ene karakteristikum i *Kika*. Det andet er, at filmen selv indarbejder en kritik af billedmediets magt. På den ene side skildrer den fikserede mennesker med udprægede voyeuristiske træk, på den anden side integrerer filmen dette moderne kulturtræk i værket selv, pointerer det kritisk i sin egen spraglede form. *Kika* er et studium i en altomsiggribende voyeurisme, som rammer filmen selv.

Pedro Almodóvar trækker i sit formsprog på en modernistisk tradition. Hans værk er stilistisk splittet, ligesom filmen er uafklaret hvad angår den mediemagt den selv eksemplificerer i en historie, der skal forstås som en kritik af den selvsamme tendens. Logisk nok må den tone, der bærer filmen hjem, være ironisk. *Kika* skildrer en gennemgribende fremmedgørelse, som bedst holdes ud ved at blive garneret med masser af (selv)ironi.

Kieslowski og Almodóvar ynder begge at beskrive voyeurisme, men der er pokker til forskel på de måder de skildrer tilskuergørelsen af det moderne menneske på. En vigtig forskel ligger i formsproget: Hos Almodóvar er værket selv mærket af kiggeriet, filmen gør ustandseligt demonstrativt opmærksom på iscenesættelsesskuespillet. Splittelsen ligger i værket selv. Hos Kieslowski ligger splittelsen snarere mellem værket og tilskueren. Den ene trækker på en modernistisk tradition, mens den anden synes at tænke mimetisk. Kieslowski benytter sig af en særegen krydsning mellem realisme og symbolisme, der stiliserer voyeurismen idet den samtidig fordobler den.

Det er med Kieslowskis figurer, som det er med hans films publikum: den, der trækker sig fra verden, kan overskue den hemmeligt, men den distancerede er dermed også placeret i en både almægtig *og* afmægtig position uden for livet. Den, der ser på, er isoleret og bedrevidende. Dommer Kern i *Rød* er prototypen. Han er på en gang en Gud og en levende død.

Voyeurismens etiske forankring

Hvis man nu drister sig til vulgært at forbinde det fiktive værk med den, der skaber fiktionen, instruktøren Kieslowski, er det nærliggende at se dommer Kern som en mand, der har et skæbnefællesskab med Kieslowski. Leger man med denne biografistiske (fejl)slutning bliver det klart, at *Rød* peger frem mod en ophævelse af voyeuristens, eller skal der stå kunstnerens, distance til livet.

I min artikel om *Dekalog* (Kosmorama 193) gjorde jeg opmærksom på vinduets betydning i serien. Vinduet er både udtryk for en trækken sig fra livet udenfor, og for indespærring. Vinduet er det almindelige menneskes fængselsgitter, hvorfor det må forstås som et godt tegn, at dommer Kern undlader at reparere de vinduer som hans naboer knuser, fordi de er vrede over, at han har overvåget dem. Når glasset er væk, er eneboeren ved at bryde igennem til livet på den anden side af væggen.

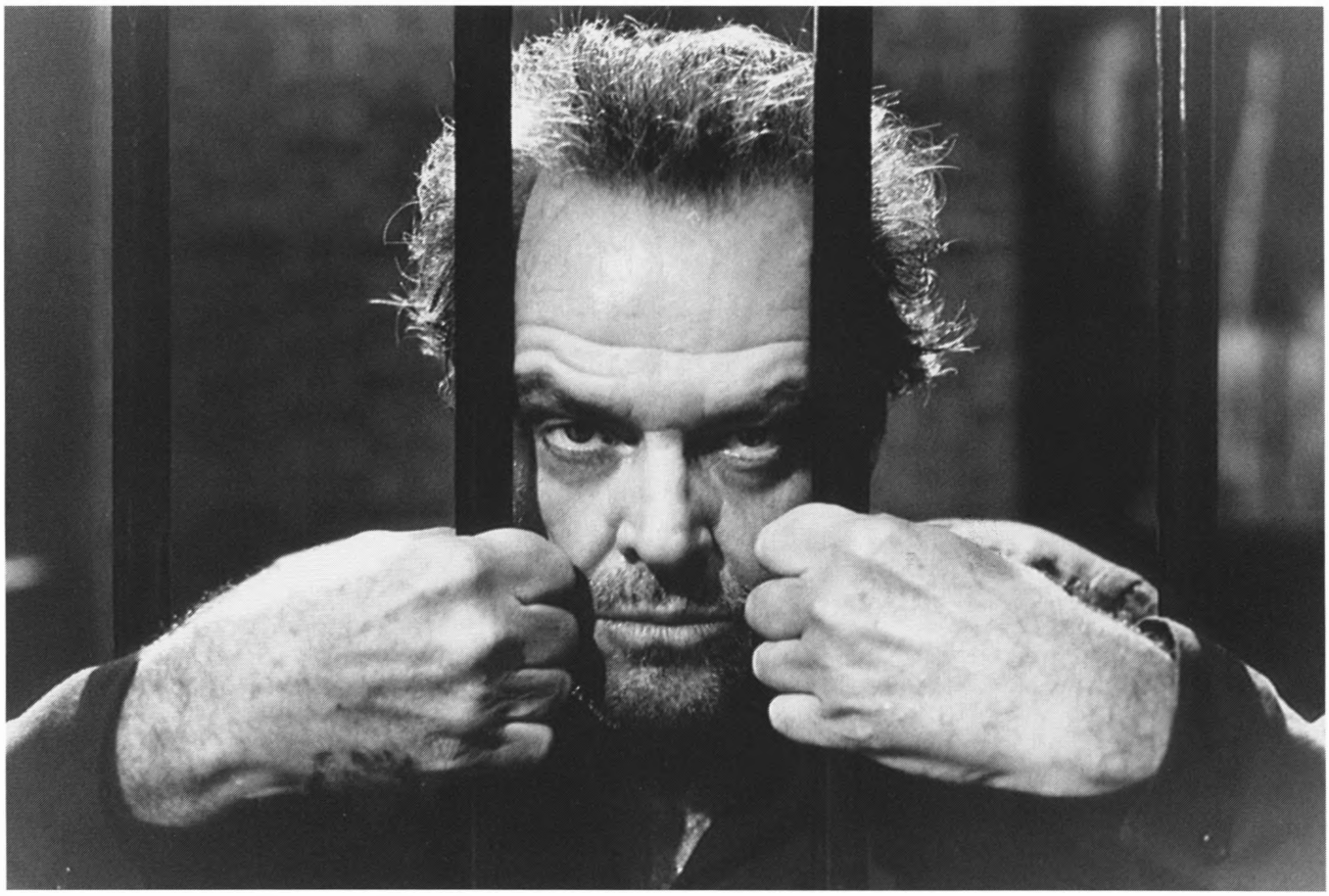
Hvad er det Kieslowski utrætteligt har gjort i mange år? Set os gennem et glas, gennem kameralinsens optik. På vores vegne har han gjort sig til dommer over vores gerninger, næppe for at fordømme os, nok snarere for at vise hvem vi er. Dog; han har tillagt sig en guddommelig position. Kunstneren har skarpsindigt betragtet os og dermed har han automatisk måttet trække sig tilbage fra det almindelig liv. At være kunstner inkluderer nødvendigvis en tilbagetrukkethed, en art voyeurisme.

Det er sådan Kieslowski fremstiller voyeurismen. Som en essentiel nødvendighed, som et grundvilkår. En skæbne som vi helst vil undgå, men synes bundet til. Men hvor det karakteristiske for forgængerne i filmhistorien er voyeurismen anskuet som en erotisk forviklingshistorie med dybe rødder i psyken, er den for Kieslowski etisk forankret. Konstitutionel. Fordi de moderne mennesker er på afstand af hinanden, fordi vi lever i en okular kultur, hvor vi mere overvåger hinanden end vi lever med hinanden, og indirekte fordi kunstneren Kieslowski kommer til at placere sig som en distanceret livsiagttager.

Jeg gætter på, at instruktørens hang til at skildre menneskelig adskillelse, som bliver ophævet, hænger sammen med ønsket om at slå en streg over kunstneren som tilskuer til tilværelsen. Bemærk igen den hårfine forskel der er mellem Kieslowski og den modernistiske tradition, som excellerer i figurer, der er fulde af skygger, af fordoblinger og fraspaltninger, hvorfor det uhyggelige kan ligge såvel i figurens indre som i den truende omverden. Hos Kieslowski er det karakteristisk snarere sådan, at figurerne supplerer hinanden, at de komplementerer hinanden. Forskellen kan synes minimal. Den er markant. Jeg havde nær sagt: Instruktøren dæmper sin guddommelighed ved at skildre mennesker, som tilsammen danner en enhed. Kieslowskis fordoblinger tilsløre den distance, der er mellem iscenesætteren, historien og tilskueren i biografmørket.

Den skæbnesvangre distance til livet, som så at sige er forudsætningen for Kieslowskis film, resulterer i anden omgang i værker, som helt ned til den mindste detalje synes mærket af tilfældet som ledetråd. Eva Jørholt argumenterede overbevisende for det synspunkt i sin anmeldelse af *Veronikas to liv* (Kosmorama 199), og senest har Michael Rasmussen været inde på noget lignende i en artikel i Kritik (nummer 107). Hertil vil jeg sige: Alle disse tilfældigheder er dog plantet af den næsten guddommeligt indsigtsfulde bagmand, som så på filmens udsigelses- og udsagnsniveau kan forlede os til at tro, at det partikulære, det singulære, det enestående tilfælde og skæbnens (u)gunst gelejder os gennem tilværelsen. Meget vel, men der er en dommer, et centrum, som lader tilfældet råde. Ikke Gud, derimod en guddommelig kunstner, som at dømme efter sine værker ikke længere kan leve med at være tilskuer. Som god omend uortodoks katolik ved Kieslowski, at 'du må ikke have andre guder'. Det er derfor *Dekalog 1* var så hård i sin dom over den videnskabstro fader, og det er derfor instruktøren laver et så grumt, ironisk portræt af dommer Kern. Han holder op med at overvåge andre, bekender sin voyeurisme og slutter med at se tv. På den anden side: Hvis Kieslowski har tænkt sig at sidde og se fjernsyn kan han jo lige så godt fortsætte med at være voyeur, bare på et kunstnerisk skabende niveau.

Rød (Trois colour: rouge). Frankrig-Polen 1994. Instr.: Krzysztof Kieslowski. Manus: Kieslowski og Krzysztof Piesiewicz. Foto: Piotr Sobocinski. Lyd: Jean-Claude Laureux. Klip: Jacques Witta. Musik: Zbigniew Preisner. Med Iréne Jacobs (Valentine), Jean-Louis Trintignant (Dommeren), Jean-Pierre Lorit (Auguste). Distr.: Camera Film. Længde 91 min. D-prem: 12.8.1994.



I fuldmånens tegn

Jack Nicholson er en stor skuespiller, der ikke behøver meget ulvekostume for at spille ulv. I Wolf magter han sågar at spille en blød mand – flink ulv.

af Birger Langkjær

Fuldmånen fylder hele billedfeltet til Ennio Morricones stilfærdige musikalske tema. Vi bevæger os nedaf, og et køligt blåt og månebelyst bjerglandskab kommer til syne. To små 'månegule' lygter og en motorlyd styrer blikket mod lærredets højre side, hvor en bil bevæger sig mod venstre. Umiddelbart efter påkører det, der har vist sig at være Jack Nicholson i en Volvo, en ulv. Da han stiger ud for at se til og siden fjerne ulven fra den snebelagte kørebane, springer den pludselig op og bider ham; Vi ser det ikke direkte, vi hører dens brøl iblandet støjende syntezeiser, ser Nicholsons ansigt og ulven, der springer bort og ind mellem træerne i slow-motion.

Så vidt anslaget. *Wolf* står i fuldmånens tegn.

Will Randall (Jack Nicholson) er seniorredaktør på et stort New Yorkerforlag, der overtages af en vis Alden (Christoffer Plummer), der, på trods af sin kultiverede fremtræden, hurtigt viser sig at være en aldeles hjerteløs og ond forretningsmand. Randall fratages sit job, der tilbydes hans assistent Swinton (James Spader). I stedet bliver han tilbudt et nyt, som han kun kan afslå. Heldigvis er han jo netop blevet bidt af en ulv og forvandles så at sige indefra. For hver nattetur med pludselig hårvækst og forlængede tænder, blodtørstig jagt og hylen mod fuldmånen (efterfulgt af lang tids søvn), vågner han op mere viljestærk og beslutsom end nogen sinde. Det er en viljestyrke, der lader ham lugte hustruens, Charlotte (Kate Nelligan), bedrag og fører ham til den onde Aldens kønne men forsømte datter, Laura (Michelle Pfeiffer), der på én gang forstår både dyret og særligt mennesket i ham.

Ulven i bagagen

Varulven er beslægtet med vampyren og begge har de en lang Hollywoodhistorie. Hvor vampyren er en forfører og elegantiér – kvinderne lige fra Murnau's *Nosferatu* (22) til Coppola's *Dracula* (92) giver sig altid hen til slut selvom det evt. er efter pression – så har varulven ingen af vampyrens Don Juan træk, men minder nærmere om et behåret og brovtende engangsknald. Nicholson løfter da også umiddelbart arven fra Lon Chaney jr.'s vildmandsvarulv i *The Wolf man* (42), når han, foroverbøjet og med hængende arme, løber under fuldmånen i New Yorks gader og siden i en skov forfølger og nedlægger et stykke vildt.

Mike Nichols har trods tidlige filmsucces'er med *Hvem er bange for Virginia Wolf* (66) og *Fagre voksne verden* (67) aldrig udviklet en videre påfaldende personlig filmstil. *Wolf* virker da heller ikke i anmassende grad som et stærkt personligt værk, og genremæssigt bevæger den sig i et besynderligt grænseland. Den nærmer sig aldrig uhyggen fra *En amerikansk varulv i London* (81). Der er nærmere tale om en slags social satire i ulvegevandter, en varulvekomedie over menneskelig kynisme, hvor det gode i mennesket ikke er godt nok til at bekæmpe kynismen alene. Det må have hjælp – af en ulv f.eks.

Randall's sanser skærpes og han kan pludselig lugte, at kollegaen har drukket tequilla, at hustruens tøj dufter (og af hvem!), og hans hørelse bliver retningsbestemt over store afstande. Den Dr. Alezais (Om Puri), som Randall opsøger, da han mistænker sig selv for ulvetendenser formulerer ulvens mentalitet som 'Power without guilt. Love without doubt'.

Der skal altså en ulv til at lugte, at noget er råddent i ægteskabet og siden til at slås for kærligheden. Ej heller den kultiverede terror, inkarneret i Plummers Alden-figur, og det grænseløse medløberi hos Stevens kan bekæmpes med gammeldags medmenneskelighed alene. Nicholsons bredriflede fløjelsbukser og svenske Volvo forvandles i Vermonts øde bjerge fra spagfærdig gammelmand til en potent og pågående Randall (og dermed en mere velkendt Nicholson-figur), der kæmper mod ondskaben med ondskabens egne midler.

Det er en stjernebesat film af den slags som Hollywood's finansieringsstruktur stadig er gearet efter. Og filmen spiller på en sjov måde med og mod vores forventninger til skuespillerne fra deres øvrige film. James Spader kan dét der med de let nervøse og flakkende øjne, en sitren i underkæben så man synes det er synd for ham. Her er han vidunderligt castet til en rolle, der bruger hans neurotiske ægthed fra 'Sex, lies and videotapes' imod ham, idet den morsomt spilles ud på den anden side af overdrevet og fremviser en helt anden og mere grotesk farlig person. Samtidigt er det i birollerne at filmen undertiden bliver morsom, som Richard Jenkins som politiassistent Bridger eller den kejtede og karikerede Roy (David Hyde Pierce), en af Randalls medhjælpere på kontoret, vis mund er ved at gå af led af inderlig stolthed over sin chef, da Randall beslutter at tage udfordringen fra den onde Alden op.

Filmen underspiller på en sær måde de horror-elementer som genren lægger op til og efter dens klimaks, hvor den gode ulv og den onde ulv mødes og kæmper (i forlængelse af et nøje kalkuleret voldtægtstableuax med ekstreme kamerapositioner og en stejlende hest), ender filmen nærmest som komisk fabel. Ligeledes Morricones musik, der oftest besynger naturens pittoreske aspekter fremfor de dyriske ved det rolige hovedtema i faldende tonale figurer med hornklangen som melodibærer. Også musikalsk stemmes vi 'væk' fra horrorfornemmelsen.

Filmen er fuld af nye såvel som gamle filmtricks optaget i Sony Pictures Studio. Da vi ser Jack Nicholson som ulv på natligt besøg i en zoologisk have (jfr. *»En amerikansk varulv i London«)* stikke af fra to betjente ligner det en god gammeldags køre-filmen-baglæns trickoptagelse, idet stunt-manden springer op (eller egentlig ned) fra taget på et bur. Filmen er heller ikke for fin til at bruge mekaniske trick-elementer som ulven, der præcist og mekanisk åbner det ene øje i nærbillede, da Nicholson vender ryggen til i åbningssekvensen. Det er som om, at den blinker snedigt indforstået til os, publikum. Vi er fra starten i en artificiel verden, et trickfyldt filmstudieunivers, hvor ulveudgaven af Randall i løb gennem skoven formidles i drømmeagtig slow-motion. Det er i denne forstand, der mere er tale om adventure og mindre om horror. Og det er jo ikke galt i sig selv.

Men efter min smag bliver eventyret ikke eventyrligt nok og horrorelementet ikke horroragtigt nok. Filmen sætter sig mellem et par stole, hvilket som bekendt er ubekvemt, og bliver kun periodevis underholdende.

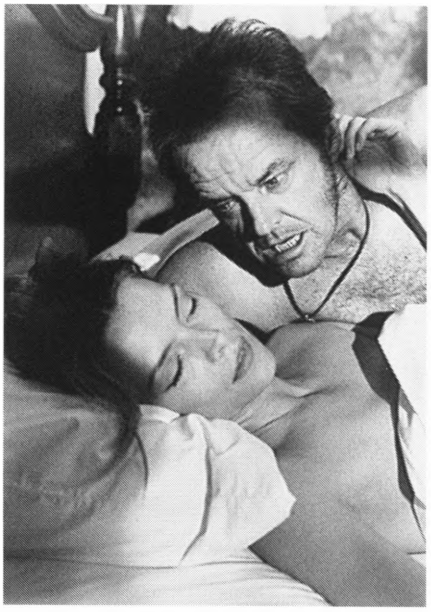
I billygternes skær styrter Will Randall (Jack Nicholson) hen for at se, hvad det er, han har påkørt. Anslaget i Wolf er virkningsfuldt og veldrejet.



Wolf (...), USA, 1994. I: Mike Nichols. Man: Jim Harrison og Wesley Strict. P: Douglas Wick. F: Guiseppe Rotunno. Mus: Ennio Morricone. Pr. Design: Bo Welch. Medv: Jack Nicholson, Michelle Pfeiffer, James Spader, Kate Nelligan, Richard Jenkins, Christoffer Plummer. Længde 125 min. Prem: 16.09.94. Udl. Nordisk Film.

Fra vild eng

1994 kan med lidt god vilje regnes for Jack Nicholsons 40 års jubilæum i Hollywood – han startede som 17-årig hos MGM som stik-i-rend-dreng – men mere relevant er det, at det i år er 25 år siden hans egentlige gennembrud i filmen *Easy Rider* (69), hvor han i en beskeden rolle cementerede sit talent. 1994 er også året, hvor Nicholson har modtaget det amerikanske filminstituts såkaldte 'Life Achievement Award' (i en alder af 57 år, og dermed den yngste nogensinde), og endelig er, der jo premieren på Mike Nichols desværre temmelig tamme *Wolf* med Jack Nicholson i varulvens rolle. 'Jacks Life' kunne med andre ord ikke være timet bedre, selvom det kan forekomme mærkværdigt at lave en biografi over en endnu aktiv skuespiller. Men i efterskriftet forklarer og argumenterer forfatteren ved at understrege vigtigheden af at få taget sandhedsvidnerne i ed, inden glemslen eller døden kommer på tværs. Og når man ser skuespillere citeret for ikke at kunne huske *noget som helst* fra de heftigt narkotiserede 60'ere, så har argumentet vel sin raison. Vi skal ikke længere tilbage end Jack Nicholsons opvækst i 50'ernes New Jersey, før det kniber med at få etableret de præcise hændelsesforløb. Bedre bliver det ikke af Nicholsons egen modvilje mod projektet, og dennes afsmittende virkning på den nærmeste kreds – såvel privat som professionelt. At der alligevel er kommet en både informativ og underholdende biografi ud af det vrangvillige materiale skyldes i høj grad forfatterens nærmest pedantisk grundige research.





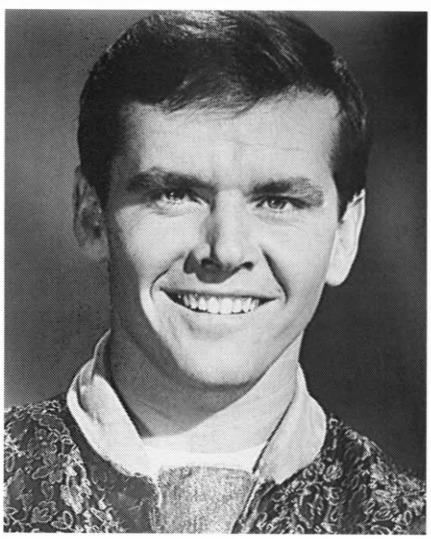
Nicholson har mange ansigter. Herover (til højre) har en ganske ung Nicholson godt styr på damen i Studs Lonigan (60). Herover (til venstre) ser vi ham i Wolf – han er blevet ældre, det er damen ikke. Hans væsen er blevet lidt 'blødere' med årene, men udtrykket er stadig en blanding af 'fanden-i-voldsk' og livsfarligt. Herunder (til venstre) er han en glad, omend ikke videre køn, dreng i Psych Out (68). Smilet er højligt nok, men øjnene fortæller noget andet: "jeg ved, hvad jeg vil, jeg er en sej banan". (Til højre): En privat situation, hvor det faretruende og delvis respektløse udtryk kommer til fuld ret. Han er uopnåelig og derfor fascinerende.

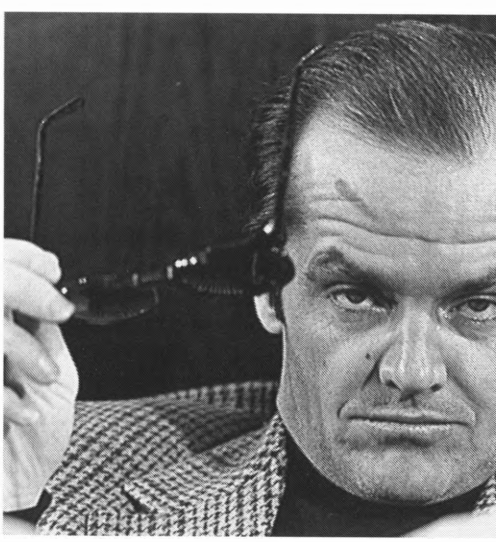
Patrick McGilligan er akt
researchet og til tider slad
begavede og karismatiske

af K

Acting is life study

Bogen er en gennemskrivning af enorme mængder artikler og interviews – både tidligere publicerede og nye. Vi får hele den faderløse opvækst med moderen, June, der foregav at være hans søster; og mormoderen, Ethel May, der påstod at være hans mor; begge kvinder formåede at tage hemmeligheden med sig i graven. De uklare familieforhold har foranlediget Patrick McGilligan til vel megen uvedkommende svælgen i mulige fædres stamtræer og dertil





el til blid ulv





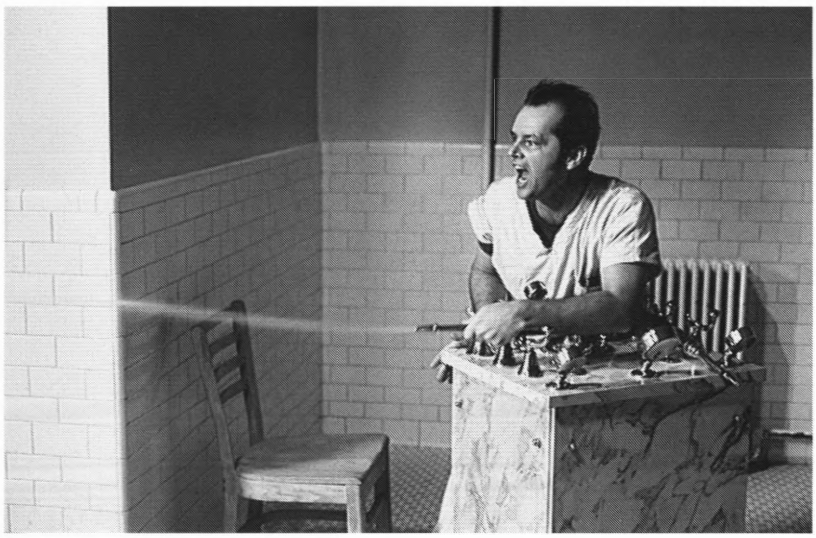


l med en volumniøs, grundigt vorn bog om en af vor tids mest uespillere – Jack Nicholson.

Foss

Han er gal! Herover (øverst): Fra Ondskabens hotel – vanvid tilsat et par dråber dødsforagt gør ham så skræmmende. Herover (nederst): Fra Ironweed – dødsforagt tilsat et par dråber vanvid gør ham til en rigtig bums. Herunder: Gøgereden!

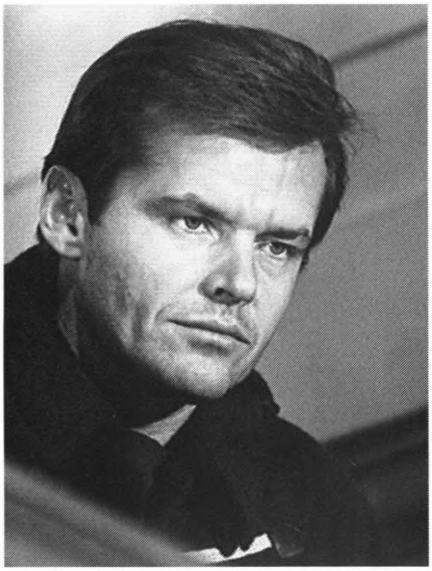


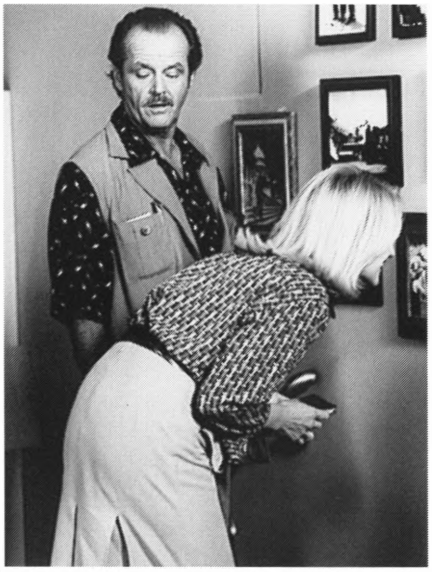


hørende levnedsbeskrivelser. Først da Nicholson som 17-årig forlader New Jersey og drager til Holly-wood bliver historien for alvor interessant og vedkommende. Jack Nicholsons eksistentialistiske aspirationer næredes af faderfiguren Jeff Corey, der tog ham i lære som skuespiller. Han fik det råd, at 'acting is life study', og fik da også travlt med at absorbere livet i alle dets fremtrædelsesformer fra littera-tur og museumsbesøg til mere hedonistiske udflugter akkompagneret af John Coltranes tenor eller Allen Ginsbergs stildannende digtoplæsninger. Jack Nicholson tog ivrigt del i den gryende modkultur, der skulle løfte arven fra Beat-generationen, man han var samtidig seriøs og proffesionel – i jakke og slips ('dealing with the suits', som han selv kaldte det).

De glade 60'ere

De første år var det udelukkende exploitation- og B-film moguler som Roger Corman og Robert Lippert, der gjorde brug af Nicholson som skuespiller og manuskriptforfatter. Debuten kom i 1958 i den forglemmelige *The Cry Baby Killer*, hvorefter det gik slag i slag med kuriøse, men som regel unævneværdige roller i lavbudgeterede film som f.eks. Cormans *The Little Shop of Horrors* (61), *The Raven* (63) og *The Terror* (63). Nicholsons rolle som masochistisk tandlæge patient i førstnævnte film er en kultklassiker, men ellers gav filmene ikke noget praj om, at vi her var vidne til en stjerne i svøb. Til gengæld fik Nicholson stort udbytte af tiden, han lærte filmmediet fra grunden og fik hen ad vejen overtalt mentoren Corman til at producere to Camus-inspirerede (sic!) westerns med ham selv på rollelisten, og vennen Monte Hellman i instruktørstolen: *The Shooting* (66) og *Ride in the Whirlwind* (66) – sidstnævnte med manuskript af Nicholson, der samme år ledsagede filmene til Cannes, hvor de blev vist udenfor konkurrence. Da han kom tilbage til USA arbejdede han videre på sit image som en slags intellektuel rebel i en række inspirerede exploitationfilm som f.eks. 'biker'-filmen *Hell's Angels on Wheels* (67) og 'drug'-fil-





Hvorfor falder pigerne for ham? – Han er macho, han er ikke engang særlig køn. Hemmeligheden er, at han altid ligner een, der er lige på nippet til at æde den første og bedste dame med hud og hår, han kan få næsten alle piger til at føle sig spiselige, derfor gør det ikke så meget, at han er gammel, grim og skaldet.

men *P-sych-Out* (68) – i førstnævnte som motorcykeldrengen Poet, der er cool nok til at køre med Hell's Angels selvom han ikke bærer rygmærke, og i sidstnævnte som den langhårede og streetwise hippie med det sigende navn Stoney. Begge film var i den bedre ende af skalaen i en tid, hvor filmselskaberne desperat søgte at slå mønt af ungdomsoprøret. Det samme gælder kultfilmen *The Trip* (67) – den mest troværdige af tidens LSD-film – med Peter Fonda i hovedrollen og manuskript af Jack Nicholson. Knap så vellykket var Monkees-filmen *Head* (68), der også havde manuskript af Nicholson og var instrueret af Bob Rafelson; den byggede ifølge Nicholson selv på Marshall McLuhans teorier, men fremstod som en noget rodet affære. Jack Nicholson syntes ikke desto mindre efterhånden at være blevet allestedsnærværende, og han var derfor et logisk valg til sin rolle i modkulturens store epos *Easy Rider.* Alligevel kom han først på rollelisten i sidste øjeblik, og det under protest fra filmens instruktør Dennis Hopper, der ikke mente at New Jersey drengen Jack Nicholson var istand til at spille rollen som den fallerede og lettere fordrukne sydstatsmand George Hanson. I virkeligheden kom han nærmest til at stjæle billedet fra filmens potrygende hovedaktører i en desillusioneret tirade om det værdiforladte Amerika, der gennemrejses i filmen. Det er Nicholson i rollen som samfundsstøtte (godt nok en vakkelvorn sådan) – og ikke filmens frihedssøgende outsidere – der leverer den centrale bemærkning: "This used to be a helluva good country. I can't understand what's going wrong with it". Ved den entusiastiske modtagelse af filmen i Cannes gik det op for Nicholson, at han var blevet en filmstjerne.

Another kind of macho

Året efter instruerede Bob Rafelfon *Five Easy Pieces* med Nicholson i rollen som den utilpassede Robert Dupea, der hverken kan forholde sig til sin dannede og kultiverede familie eller sine low-life kærester og ditto arbejdskammerater. Med sin helt egen specielle nerve og rastløse tilstedeværelse fik Nicholson med denne rolle placeret sig som en slags arvtager for James Dean og Marlon Brando i deres fremstilling af uartiku-lerede oprørere fra 50'erne.

Herefter søsattes et nyt afsnit af Nicholsons karriere, hvor rebellen veg for mere dystre og uforløste figurer i en række fremragende men vidt forskellige film, som f.eks. Mike Nichols' *Carnal Knowledge* (71), Roman Polanskis *Chinatown* (74) og Michelangelo Antonionis *The Passenger* (75). Alle film, der kunne være tjent med en mere uddybende behandling end de få sider, der ofres på dem i Patrick McGilligans bog.

McGilligan fortsætter pligtskyldigt med gennemgangen af filmene og Nicholsons mere forskruede og macho-prægede roller op gennem 80'erne – fra *The Shining* (80) til *Batman* (89) – akkompagneret af kasseapparaternes klingen i takt med de stadig stigende honorarer (Nicholson er efter sigende næstefter Arnold Schwarzenegger Hollywoods højst betalte skuespiller). Behandlingen af filmene virker vel afhængig af hvilket materiale forfatteren har kunnet grave frem under sin research, men selvom der ikke gåes lige meget i dybden med alle film, får man appetit på at se eller gense dem – navnlig de svært tilgængelige titler fra før gennembruddet samt Nicholsons egen *Drive, He Said* (71), der knap er at finde i distribution efter den hårde medfart den fik ved fremkomsten.

Hollywood Übermensch

Patrick McGilligan er sluppet bedre fra sekundærstoffet, og kan som tidligere redaktør ved Playgirl m.m. forvalte sit andenhånds materiale med sikker pen. Nicholson portrætteres loyalt, selvom man han ad vejen godt kan miste lidt af sin sympati for den egenrådige og ellers charmerende skuespiller. Jack Nicholson koketterer med sine litterære forbilleder (navnlig Albert Camus og Wilhelm Reich), og han beskriver skuespillet som 'action writing' med reference til Jackson Pollocks Action Painting. McGilligan ikke alene bifalder Nicholsons hjemmestrikkede prætentioner, men opkaster ham nærmest til en slags auteur indenfor skuespillerfaget, der udlever sine personlige visioner i de film, han medvirker i. Det havde måske været nok at konstatere, at Jack Nicholson er en både skarpsindig og modig skuespiller med en forsmag for roller, der falder delvis sammen med hans private besættelser og idiosynkrasier. I takt med den stigende succes (og et ligeledes stigende kokainforbrug) perverterer Nicholsons semi-eksistentialistiske opfinden-sig-selv-gennem-filmene til det rene powertrip. Den hovedrige og evigt Nietzche-citerende Nicholson overvejer nu roller han kan spejle sin storhed i. *Hoffa* (92) var een, men andre berømte mænd har også været på tale: Richard Nixon, Jackson Pollock, Fidel Castro og Henry Miller. På den anden side: Hvilken skuespiller skulle ellers have format til disse 'larger than life' roller?

Jack's Life af Patrick McGilligan. Hutchinson, London 1994. 478 sider. Pris: 285,-.

New York på vrangen

af Johannes Schönherr



Selvom intet er, som det var i 'de gode, gamle dage', er New York stadig et af verdens bedste rejsemål, når det gælder et spændende og inspirerende biografudbud. Her kan De komme med på en tur til alle de steder, som de fleste turister overser i kampens hede. Det er også tilladt at tage Kosmorama med, næste gang turen går til byen, der aldrig sover…

Præcis som amerikanere, der kommer til København med Alex de Renzys 'Pornography in Denmark' indgraveret i hukommelsens landkort, må blive dybt skuffede ved at erfare, at næsten alle de klassiske 'hardcore' etablissementer er gået bag af dansen – således må den europæiske beundrer af 'skæv filmkunst', der håbefuldt ankommer til New York City, også finde sig i at skulle konstatere, at byen gennem de seneste år har mistet en stor del af sine spændende biografmiljøer.

I 1970'erne og 1980'erne var New York City et verdenscentrum for 'midnight movie' konceptet med masser af visningssteder for grænseoverskridende film. Hver eneste nat kunne man vælge og vrage mellem et bredt spektrum af titler lige fra George Romeros *Dawn of the Dead* (79) og David Lynchs *Eraserhead* (78) til Steven Sayadians *Cafe Flesh* (82). Faktisk har 'midnight movie bølgen' sine rødder i New York City, i og med man i 1970 i den nu nedlagte Elgin biograf fastlagde starttidspunktet for visningen af Alejandro Jodorowskis *El Topo* (70) til kl. 01.30! Og siden ved det gamle Waverly Theatre udviklede midnatspublikummet til den legendariske *Rocky Horror Picture Show* (75) de helt specielle til showet hørende ceremonier.

Man kunne imidlertid også finde film, der ansås for at være *for* ulækre selv for modkulturens publikum. 42nd Street var stedet – mellem 7th og 8th Avenue var der en biograf i stort set hver eneste bygning, og de fleste havde shows hele døgnet rundt, idet de indbyrdes konkurrerede om at lokke kunder ind til mesterligt bras som f.eks. Robert Lee Frosts & Bob Cresses *Ilsa She-Wolf of the SS*, Ruggero Deodatos *Cannibal Holocaust* eller Ron Savis' *Dial-A De-*

generate; og sex- og blodtørstige slagord på de farverige markiser på facaderne skabte en egen vild poesi. Det var her, Travis Bickie uklogt inviterede Cybill Shepherd med ind og se den helt forkerte type film i Martin Scorseses *Taxi Driver* (76); og det var også her, Jon Voight fik et 'blow job' i John Schlesingers *Midnight Cowboy* (69).

Nu om stunder har 42nd Street kun den ene efter den anden nedlagte biograf at byde på – her og der hænger en falmet markise med underlødige slogans stadig på facaden, og nogle af billetlugerne har fået den tvivlsomme ære at være blevet omdannet til pølseboder. En biograf kirkegård.

Netop i disse dage synger et andet landemærke af en biograf på sidste vers: det er Theatre 80 på Saint Marks Place i East Village, der snart skal ombygges til levende teater og derfor som en sidste krampetrækning har valgt at vise en lang række europæiske og amerikanske 'art house' klassikere helt tilbage fra talefilmens spæde ungdom og frem til 70'erne.

Kunst og klassikere

Er man interesseret i et filmudbud, der rækker lidt videre end de almindelige Hollywood premierer, har man i det sobre og akademiske miljø, der præger de mange store 'multiplexer' på Manhattan, gode muligheder for at finde et udvalg af både sære og bizarre titler.

Lincoln Centrets 1000 pladser store biograf, Walter Reade Theatre, kører dagligt med usædvanligt velresearchede programmer, der giver en bred vifte af filmhistoriske aspekter. Her findes alt fra franske 'L'Amour Fou' film over indiske kunst film til Film Noir; og disse vises vel at mærke i knivskarp projektion på et af byens største lærreder.

Roy and Niunta Titus Theatres i Museum of Modern Art byder fortrinsvis på serier af moderne og mere eksperimenterende film. Der er gratis adgang, idet museets almindelige entrepris også dækker filmforevisningerne. Hvis man f.eks. godt kunne tænke sig et komplet overblik over, hvad Jean-Luc Godard har foretaget sig i de seneste 20 år – eller man ønsker at finde ud af, i hvilken retning den seneste udvikling indenfor græsk eller cubansk filmkunst har bevæget sig, så er Museum of Modern Art stedet.

Tager man en lille tur med undergrundsbanen, kommer man fra Manhattan til Astoria/Queens, og her finder man American Museum of Moving Images, hvilket også er et godt sted, hvis man interesserer sig for klassisk filmkunst præsenteret i tematisk valgte programmer. Desuden byder de på utraditionelt stof – som f.eks. den serie, de for nylig kørte med industri- og uddannelsesfilm fra 50'ernes USA. Den propaganderende tone, der i disse film maner til anstændig opførsel og fuldstændig hengivenhed til den store amerikanske drøm, var et ganske interessant supplement til de postkommunistiske, russiske film og den Howard Hawks serie, der ligeledes blev præsenteret.

I Greenwich Village ligger Film Forum, der består af tre sale: Cinema 1 kører nyere amerikanske og europæiske kunst film; Cinema 2 & 3 er forbeholdt utraditionelle serier af gamle film fra sort/hvid æraen – et oplagt programpunkt er f.eks. Leni Riefenstahls samlede værker, men man bevæger sig også ud i noget så specielt som en filmrække med B-skuespillerinden Mamie Van Doren.

Tidligt på eftermiddagen er der gratis filmforevisninger på Donnell Library, og her er chancen for at få samlet op på nogle af de værker, man af en eller anden grund er gået glip af tidligere – det kan være Veidt Harlans tre timer lange nazi-opus i farver *Kolberg* (45), Franz Hipplers *Der ewige Jude* (40) og tilsvarende tungt historisk gods. Hos Donnell findes en meget omfangsrig samling 16mm kopier, alle (ca. 5.000) titler er nævnt i deres katalog, og det er muligt gratis at låne filmene med hjem, men det kræver selvfølgelig, at man har adgang til en 16 mm fremviser, desuden kræves det også, at man er medlem af biblioteket, det bliver man gratis ved at dokumentere sin New York adresse. Filmene kan imidlertid også ses i et mindre fremvisningslokale i selve biblioteket, men da skal man huske at træffe forhåndsaftale herom.

De uafhængige

Angelika Film Center i West Houston Street er det hotteste sted i byen, hvad angår visninger af de uafhængige filmkunstneres værker. Det er et stort biografkompleks med seks sale og et enormt cafeteria. Hver onsdag bydes der på live jazz, og når man bliver træt af at lytte, befordrer rulletrapperne een ned i salene, hvor man så kan se de seneste værker af David Linklater, Krzysztof Kieslowski, Nick Gomez, Zhang Yimou m.fl. Vær dog forberedt på at skulle bestille billetter i god tid til fredags og lørdags forestillingerne, der er nemlig allerede udsolgt flere dage inden.

I Greenwich Village findes også Cinema Village, der kører med et langt mere 'off-the-wall' program – det er her, man finder beatnik dokumentarfilm, horror/splatter/punk og i ny og næ en uge-lang Hong Kong film- eller 'gay-porn-underground' festival.

En enkelt blok væk fra Cinema Village finder man Quad, der er en god, lille biograf, der har specialiseret sig i særprægede, uafhængige produktioner. Og et par andre nævneværdige steder er Village East Cinemas i 2nd Avenue og Movieland 8th Street. Begge disse steder viser *både* Hollywood blockbusters *og* de lidt vanskeligere tilgængelige ting – skulle man f.eks. således have en nostalgisk midnatspassion for *The Rocky Horror Picture Show*, så vises den hver fredag og lørdag i Movieland 8th Street.

Er det derimod fortrinsvis europæiske kvalitetsfilm, man søger, er New York Shakespeare Companys biograf Joseph Papp Public Theatre i Lafayette Street – East Village – nok snarere det rigtige sted.

I hjertet af East Village – hjørnet af 2nd Avenue og 2nd Street – finder man hovedkvarteret for den gamle avantgarde. Med den intellektuelle leder af 60'ernes New American Cinema, Jonas Mekas, i spidsen kører Anthology Film Archives hver eneste dag forestillinger, der dækker nogenlunde *alle* aspekter af de seneste 30 års film avantgarde. Det er her, man skal hen, hvis man er Warhol fan nok til at klare alle otte timer af *Empire* (65). Og her finder man legendariske sjældenheder som Ken Jacobs' *Little Stabs at Happiness* (1958-61), Lionel Rogosians *On the Bowery* (56) – et dokudrama om drukkenboltene i New Yorks dengang mest belastede kvarter), Jack Smiths *Flaming Creatures* (63) og også helt nye ting lige fra det seneste værk fra Stan Brakhages hånd til japanske dokumentarfilm. Desuden findes der i Anthology Film Archives landets største samling skriftligt materiale om avantgarde film og video.

Det er lidt sværere at finde frem til Millennium Film Workshop, der

befinder sig i en kælder lige om hjørnet fra Anthology. Der er ingen skilte, der leder een på vej, og hvis man vil vide, hvad de viser, må man først kæmpe sig ind i selve lokalerne bag den svære stålgadedør. Men der er normalt altid folk dernede på hverdage, og de er mere end villige til at viderebringe informationer af enhver art. Millennium er ligesom Anthology specialiseret i avantgarde film, men der er kun forestillinger på fredage og lørdage, og som oftest er den viste films instruktør selv til stede. Der serveres gratis vin, og efter showet kan man få sig en snak med instruktøren eller andre filmfolk og kunstnere, der mødes her. En gang om måneden holder Millennium 'open night', hvilket vil sige, at enhver der har lyst, kan vise egne produktioner – disse aftener er altid overraskende og meget underholdende. Hvis man selv er interesseret i at lave film, er Millennium et godt og billigt sted at leje udstyr (der er både optage- og editeringsudstyr).

Knap så regelmæssige shows kan opleves i en del af byens gallerier – af gode steder kan nævnes Exit Art Gallery i Soho og det meget særprægede punk galleri, CBGB Gallery, hvor de mest besynderlige film præsenteres (altid af instruktøren selv). Desuden er der skøre filmoplevelser at hente hver mandag i Wonderbar på East 6th Street. Det er ganske vist på videoskærm, man viser film som f.eks. *Creeping Terror, Chained for Life* om de siamesiske tvillingesøstre Hilton, *The Brain That Wouldn't Die, Andy Warhol's Dracula* m.m., men forestillingerne er gratis, og der er en god atmosfære af røg og øl og ingen larm.

Etniske film

Selvom der er større eller mindre befolkningsgrupper fra snartsagt alle nationer bosat i New York, og selvom mange af disse oveni købet udgør hele bydele, er kineserne de eneste, der stadig har fungerende biografer. I hjertet af Chinatown ligger således The Music Palace og Rosemary Theatre. Begge steder kører farverige programmer bestående udelukkende af kinesiske film. Forestillingerne starter på de særeste tidspunkter (f.eks. kl. 17.27), og det kan ikke nytte noget at prøve at ringe for at bestille billetter i forvejen, for der tales *kun* kinesisk. Filmene er selvfølgelig med engelske undertekster, og udover de obligatoriske popcorn sælges der en masse



Den kinesiske biograf Music Palace i Chinatown.

spændende kinesiske specialiteter. Disse biografer er i høj grad et besøg værd – og filmene kan være alt fra fjollede Hong Kong komedier til 'Kung Fu Fighting' og besynderlige adventure/action/gangster fortællinger med den skrappe Chow Yun-Fat som 'killer-super-hero'.

Kulturcentre som Japan Society og French Institute hælder en masse penge i deres forsøg på at informere om deres respektive landes filmkultur, men de har åbenbart ikke mod til at vise noget, der når værker som *A Chinese Torture Chamber Story* så meget som til sokkeholderne.

Hvad, hvornår, hvor?

New York pressen er klart bedre end de fleste andre byers, når det gælder filmanmeldelser. *Alle* film, der kører i mindst en uge, bliver grundigt anmeldt i de fleste aviser. Lister over shows trykkes normalt i avisernes fredagsudgaver, men den mest pålidelige og omfangsrige showliste finder man i New York Press, der er en gratis ugeavis, som fås i butikker, barer og fra gadebokse.

Oversættelse: Maren Pust

Adresser

American Museum of the Moving Image 35th Ave. (ved 36th St.) Astoria, Queens. Tel: (718) 784-4520

Angelika Film Center 18 West Houston (ved Mercer St.) East Village, Manhattan. Tel: (212) 995-2000

Anthology Film Archives 32 Second Ave. (ved 2nd St.) East Village, Manhattan. Tel: (212) 505-5181

CBGB's Gallery 313 Bowery (mellem 1st og 2nd St.) East Village, Manhattan. Tel: (212) 677-0627

Cinema Village 22 East 12th St Greenwich Village, Manhattan. Tel: (212) 924-3363

Donnell Library 20 West 53rd St. Midtown, Manhattan. Tel: (212) 621-0609

Exit Art Gallery 548 Broadway Soho, Manhattan. Tel: (212) 966-7745

Film Forum 209 West Houston Greenwich Village, Manhattan. Tel: (212) 727-8110

Joseph Papp Public Theatre 425 Lafayette St. East Village, Manhattan. Tel: (212) 598-7171

Millennium Film Workshop 66 East 4th St. East Village, Manhattan. Tel: (212) 673-0090

Movieland 8th St 42 West 8th St. Greenwich Village, Manhattan. Tel: (212) 477-6600

Museum of Modern Art 11 West 53rd St. Midtown, Manhattan. Tel: (212) 708-9480

Music Palace 91 Bowery China Town, Manhattan. Tel: (212) 925-4971

Quad Cinema 34 West 13th St. Greenwich Village, Manhattan. Tel: (212) 255-8800

Rosemary Theatre 133 Canal St. China Town, Manhattan. Tel: (212) 431-1185

Village East Cinemas 181 Second Ave. East Village, Manhattan. Tel: (212) 529-6799

Walter Reade Theater 70 Lincoln Center Plaza Upper West Side, Manhattan. Tel: (212) 875-5601

Wonderbar 505 East 6th St. East Village, Manhattan. Tel: (212) 777-9105



Filmen og den menneskelige stemme

De færreste tænker på, at det faktisk er lyden – dvs. den menneskelige stemme – der skaber kontinuiteten i de fleste nyere film. Når der eksperimenteres med talens og lydens brug i film, forekommer det os virkelig moderne, men de store mestre har arbejdet med lydæstetik lige siden lydfilmen blev født.

af Birger Langkjær

Den menneskelige stemme er paradoksalt nok et af de overhørte lydelementer ved filmen. Jeg tænker ikke så meget på dens umiddelbare sproglige mening eller den kommunikative betydning af det sagte men derimod på selve stemmen og den måde, som den forholder sig til billedet på. På den ene side angår det dét, der lidt uvant og meget fransk kunne betegnes som spørgsmålet om stemmens i-kropsættelse (mise-en-corps), dvs. forholdet mellem stemmens hørbarhed og den talendes synlighed[1]. Franskmanden Michel Chion, der bortset fra en enkelt artikel[2] desværre endnu ikke er oversat til noget andet sprog, har tidligere behandlet spørgsmålet men ud fra en meget Lacaniansk og ahistorisk vinkel[3]. Her vil jeg nærmere bruge det til at beskrive en række historiske brud eller forskelle i måden at i-krop-sætte stemmen på. Den anden side af spørgsmålet angår forholdet mellem lyttepunkt (point of audition) og synspunkt (point of view) i deres konkrete betydning, dvs hvordan forholdet mellem det visuelle perspektiv og det auditive rum er blevet forvaltet og udfordret af filmen i forskellige perioder i filmhistorien.

Min påstand er, at den menneskelige stemme op gennem lydfilmens historie på forskellig vis på én gang har opnået (hvilket er én ting) og normaliseret (hvilket er en anden ting) et friere forhold mellem filmens lydside og dens billedside[4].

Tidlige lydfilm-auteurs

I et berømt manifest fra 1928 argumenterer Eisenstein, Pudovkin og Alexandrov for en 'kontrapunktisk' og 'asynkron' brug af lyd[5]. Anledningen til deres pamflet var udsigten mod vest til det internationale og kommercielle gennembrud for lydfilmen, deres begejstring herved og samtidig deres bekymring for, at filmen skulle reduceres til en form for naturalistisk teater på dåse, dvs evigt talende skuespillere fremstillet ved stationære kameraindstillinger.

Deres bekymring var ikke uden grund. Alligevel vil det være forkert at tro, at filmkunsten afgik ved en pludselig død for at genopstå nogle år senere. Den kæmpede afgjort med tekniske problemer, der umiddelbart satte grænser for de praktiske muligheder. Men ikke mindst europæere som René Clair, Fritz Lang og vores hjemlige (men ofte udenlandsk producerede) Carl Th. Dreyer gjorde en dyd af at omgå disse tekniske begrænsninger og lavede tidlige lydfilm, der fortællemæssigt og æstetisk udfordrede det affotograferede teater.

René Clair laver en slags lydstumfilm[6], hvor talen ofte overdøves af et spillende orkester, der vises på billedsiden og dermed begrunder fraværet af den øvrige lyd, eller som i *Under Paris tage* (30), hvor personerne i en scene taler bag en rude, hvorfor vi ikke kan høre dem men kun – som i stumfilmen – se og aflæse deres kropssprog. Murnau gør



noget af det samme, idet han med *Tabu* (31) laver en decideret stum film med musikunderlægning efter lydfilmens kommercielle gennembrud i USA og vesteuropa.

Fritz Lang går lidt anderledes til værks. I *M* (31) benytter han sig af, at vi langt ind i filmen kun indirekte ser men til gengæld fortsat hører den Grieg-fløjtende børnemorder (Peter Lorre), idet han vedvarende fastholdes som auditiv størrelse udenfor billedfeltet eller ses som skygge eller med ryggen til, hvorved

han for tilskueren i en vis forstand fastholdes som visuel gåde med lyden som spor. Nöel Carrol har gjort opmærksom på, at denne legen skjul med lyd og skygger som eneste spor er parallel med hele filmens kriminal og eftersøgningsplot; publikums nysgerrighed bliver hermed fastholdt gennem filmen som forløb, idet vi søger at få ham identificeret (vi har hørt ham men ikke rigtigt set ham) ligesom kommissær Lohman såvel som forbrydersyndikatet leder efter ham[7].

Det er en eftersøgningsfigur, der ligeledes strukturerer Dreyers *Vampyr* (32), hvor Leo Gray hører stemmer om natten. Det er stemmer, der ikke umiddelbart identificeres i billedfeltet. De holder sig udenfor vores og hovedpersonens synsfelt men er vedvarende til stede i lyttefeltet. Filmen forløber her ved, at Gray forfølger for til sidst at finde, identificere og udrydde deres fysiske ophav. Og i Lang's *Dr. Mabuses testamente* (32) husker de fleste, der har set og hørt filmen, hvordan den vedvarende udsætter i-krop-sættelsen, dvs den visuelle identifikation eller synliggørelsen af den talende Mabuse, der med sin mekaniske og monotone stemme vedvarende viser sig at være teknisk frembragt og derfor unddrager sig synliggørelse[8]. Mabuse bliver den dæmoniske ånd i maskinen, den ånde ond, der aldrig viser sig men handler gennem mellemmænd, idet han giver ordrer og lader sin vilje lyde fra grammofonplader.

Når vi taler om lydens og stemmens relation til billedet, så benyttes i almindelighed på engelsk udtrykkene 'On' og 'Off'. Hvis lyden kommer fra en genstand eller person, der befinder sig indenfor kameraets beskæring og helst som en synlig del af billedfeltet, så er den 'On'. Hvis stemmen eller lyden kommer fra et sted udenfor billedfeltet men indenfor filmens univers, dvs. at filmens personer også kan høre og reagere på den, så er den 'Off'. Sagt på en anden måde: On-lyd betegner den lyd, hvor lydens årsag er synlig; Off-lyd betegner derimod her[9] den lyd, hvor lydens årsag er usynlig og uden for billedfeltet men stadig en del af filmens univers (diegesen), som filmens personer kan reagere på og forholde sig til.

I forhold til *M, Dr. Mabuses testamente* og *Vampyr* kan vi altså konstatere, at i stedet for at lave dåseteater, hvor de talende fortsat fylder billedfeltet (dvs. hvor stemmen er On), så benytter særligt disse tre film sig af Off-stemmer, der intervenerer i det synlige felt som lyd og tvinger filmens personer til at opspore dem, dvs at synliggøre dem ved at bringe dem fra Off-feltet ind i On-feltet, hvorefter de uskadeliggøres. René Clair derimod driller: Han lader tilsyneladende lydens årsag forblive i billedet (On) men iscenesat således, at han har en begrundelse for at fjerne (overdøve) lyden. Han iscenesætter reelt den synlige men stumme tale, den uhørlige tale, og det vhj. af lyd!

Radiorealismen og det bekvemme lyttepunkt

Lige fra begyndelsen af lydfilmens historie fik talen førsteprioritet; særligt i den amerikanske film, hvor den skulle kunne høres og forståes uden besvær (modsat Clair). I en typisk film efter 1934[10] fades baggrundslydene ned, når eller lige før en person begynder at tale. I William Wylers filmatisering af *Stormfulde højder* (39) lister Cathy og Heathcliff sig op til familien Lintons hus, hvor der holdes fint selskab. Vi ser dem gå hen til et af de store vinduer bag hvilket, der ses dansende. Samtidig bevæger kameraet sig op og hen mod vinduet, hvorved de to forsvinder ud af kameraets indramning. Men selvom vi visuelt bevæger os tættere på lydkilden (orkestret), så dæmpes dansemusikken ned netop idet Cathy udbryder: 'Isn't it beautiful!'. Herefter fades dansemusikken op pøny.

De andre lyde 'viger' for talen og skaber et rum, hvor stemmen er hørbar, et auditivt rum for talen, hvormed den kan udfolde sig uhindret. Det er simpelthen vigtigere at høre, hvad de siger, end at fastholde et 'realistisk' lydrum. Lydrummets logik underlægges fortællingens logik og behov for så vidt, at dialogen er den primære bærer af fortællingen, dét punkt hvoraf handlingen udspringer og sættes i scene.

Det giver på mange måder filmen et radiopræg, idet vi næsten altid auditivt er tæt på den talende[11]. Nærlyden har dog sine begrænsninger, idet særligt scener i totalindstillinger ofte betyder, at også lyden af stemmer er trukket lidt væk. Howard Hawks film har ofte denne tydelige studielyd. En del af scenerne i *Kun engle har vinger* (39) er her i særklasse med deres karakteristiske lyd af tom teatersal!

Samtidig bibeholdes typisk et konstant lydniveau i løbet af en sammenhængende dialog uafhængigt af kameraets position. I en typisk dialogsekvens, hvor kameraet på skift befinder sig bag én af de talende (shot-reverse-shot), er begge stemmer konstante mht. lydniveau på trods af at den visuelle position skifter midt i en sætning. På den måde er vi lydmæssigt sjældent placeret i rummet i dén fysiske forstand som kameraet er det. Kameraet viser altid tingene fra et bestemt sted i et bestemt pespektiv. For dialogens vedkommende er vi derimod oftest placeret i det yderst bekvemme lyttepunkt, et ikke-eksisterende sted, hvorfra vi auditivt kan følge med i en hvilken som helst samtale uden problemer. Der er tale om lydens auditive kvantespring, der meget praktisk altid finder den mund, der netop er i færd med at tale! Hvor de konkrete visuelle synspunkter følger efter hinanden i tid og med en vis rytme, så springer lyttepunktet uden varsel og uden, at vi bemærker det. Det er i dén forstand, at stemmen faktisk sammenføjer fortællingen langt mere ubemærket end billedsiden.

Det er en gylden regel i den klassiske film, at filmens personer aldrig ser direkte på biografitilskueren (dvs. ind i kameraet). Tilskueren er sat i de fiktive personers blinde eller forbudte punkt, dét sted udenfor filmen, der vedvarende benægtes af filmen og dens personer. Stemmen er derimod næsten altid henvendt direkte til os. Vi er altid til stede som talens adressat, som dén talen er beregnet på. Der er således at talefilmen overtager noget af radioens intimitet, dens vedvarende nærvær i stemmens nærlyd og hermed dens særlige realisme, der ikke kan hævdes at være analog med nogen form for lydperception i det virkelige liv.

Den eneste lighed angår vores øres selektive evner, hvorved vi også i det virkelige liv udvælger bestemte stemmer eller lyde, som vi retter opmærksomheden imod, hvorved vi for et øjeblik ikke bevidst hører de øvrige lyde. Det er denne selektive funktion som filmen udfører for os, idet den udelukker lyde, der kan mindske dialogens forståelighed.

Fortælleforløb og tematisk iscenesættelse

Den 'realisme', der etableres op gennem 1930'erne i Europa såvel som USA er ikke så meget afhængig af

den fysiske positionering og overensstemmelsen mellem øjet, der ser, og øret, der hører. Det betyder, at dialogen altid er hørbar med mindre, der er en narrativ pointe i, at vi ikke hører, hvad personerne siger.

Det er der i Alfred Hitchcocks *Sabotage* (36), hvor medhjælperen fra grøntbutikken, der viser sig at være agent for det britiske efterretningsvæsen, giver en besked til en dreng på gaden. Beskeden overdøves for os, publikum, af den almindelige gadelarm. Hvis vi kunne høre beskeden, så havde hans endelige identitet været afsløret på et tidligere tidspunkt, hvorved en del af filmens suspense ville være fjernet. Her er der i og for sig tale om en Clair'sk 'stumfilmteknik', den uhørlige On-lyd (!), men med en mere stringent narrativ pointe end hos Clair selv. Andre gange er det mere situations-dramatisk betinget, som da én mand i mængden i Fritz Lang's *Hævneren* (36) søger at råbe den ophidsede mængde op på en bar, idet lyden af hans stemme umiddelbart drukner i råbene fra den ophidsede menneskemængde.

Når stemmen endelig lyder af at være udtalt i et 3-dimensionelt rum (ved ekko og stemmens klang), så får det som regel en særlig betydning. I *Stormfulde højder's* studiekulisser indikerer det ofte afstande, mens *Citizen Kane* (41) ekkoer af store upersonlige rum som Kanes (Orson Welles) og hustruen Susan Alexanders stemmer i Xanadu-slottets store haller. Mod slutningen af filmen, da Kane forlades af hustruen, lyder Welles ellers så imposante stemme pludselig afmægtig, idet den føres bort med ekko'et. Stemmen lader os se og høre hans forladthed, idet den – løsrevet fra sin afsender – passerer gennem de store menneskетomme rum.

Det er samme effekt, som da moderen i *M* kalder på sit barn, som tilskueren ved er gået med børnemorderen. Først ser vi hende kalde, dernæst følger vi hendes stemme, der fortsætter i samme lydniveau, i alle de rum (loft, gård, trappe), hvor pigen kunne have været. Stemmen begrunder således den visuelle udflugt gennem de tomme rum uden spor af pigen. I Hitchcocks genindspilning af *Manden der vidste for meget* (56) får denne visuelle bevægen sig med lyden en mere lykkelig udgang, idet vi via moderens (Doris Day) syngende stemme ('Que sera, sera') og klaverets akkompagnement visuelt føres væk fra ambassadegæsterne, op af en trappe og hen af en korridor til stemmen 'finder' hendes bortførte dreng, idet han, da kameraet er nået frem til værelset, med ét hører og genkender sin moders stemme.

Fremmedsproget og det moderne

Det vrimler med fremmedsprog i den europæiske film efter krigen. Selve den sproglige klang (fonetiske materialitet) får en betydning som den kun sporadisk har haft før, f.eks i Renoir's *Den store illusion* (37). Visconti dyrker dialekten i *La Terra Trema* (48) og første del af Rossellini's *Stromboli* (49) vrimler med fremmedsprog (tysk, engelsk, fransk, spansk). Hos Fellini såvel som Antonioni, Godard og Tati er engelsk 'det modernes' sprog, der uundgåeligt lyder til fester, på gallerier, restauranter og udstillinger.

Det betyder, at sproget på en ny måde synliggøres som talt. Det mister sin umiddelbare og naturlige kommunikative betydning. Vi lytter ikke længere nødvendigvis så meget efter, hvad der bliver sagt, som efter hvordan det bliver sagt. I den franske film hos Jean Luc Godard, Francois Truffaut og Jaques Tati bliver sproget til klicheer og giver hyppigt anledning til komik. I *Åndeløs* (Godard, 59) forvandler Michele (Jean-Paul Belmondo) sig via dét sprog, som han kun sporadisk forstår, til en cliché, en pastiche på 'Bogey', hvis navn han foran plakaten af sin helt udtaler meget fransk i to korte og distinkte stavelser i stedet for at forlænge den første. Truffaut gør sig også morsom over sproget i *Ung flugt* (59), hvor læreren bestandigt søger at forbedre en elevs engelskudtale, selvom også hans egen driver af fransk accent, hvilket ikke mindst -franskmænd i almindelighed – og hermed franske tilskuere – er sig pinligt bevidst. Det fremmede forbliver påtaget og postuleret. Hos Tati sniger modernitetens sprog – engelsk – sig ind som fraser og brokker hos den stolte 'house-wife' i det klinisk-transparente og gennemmekaniserede hus (en Le Corbusier parodi) i *Min onkel* (58) samtidig med, at den teknolog-iske rationalitet demonteres af Monsieur Hulot stumme og klodset-naive menneskelighed. I europæisk film er der særligt i 1960'erne tale om modernitetens på én gang blaserte og spektakulære fonetik, det moderne menneskes og den mentale kosmopolits selvfølgelige omgangsform, der i den 'forkerte' mund bliver til komik.

I modsætning hertil udgør fremmedsproget i den klassiske amerikanske Hollywoodfilm enten en del af en eksotisme som i *Kun engle har vinger* (Hawks, 39) eller en trussel som i *Politiets blinde øje* (Welles, 48). Det ikke-engelske sprog som trussel er et hyppigt fænomen i den amerikanske film: I *Dilligencen* (Ford, 39) er der bar-ejerens indianske hustru, der stikker af med hestene. Men også i nyere film optræder fremmedsproget som trussel eller eksotik som tyrkisk i Parkers *Midnight Express* (78) og japansk i Ridley Scotts *Black Rain* (89), hvor det japanske sprog dæmoniseres (og hermed modarbejder Scotts 'humanistiske' budskab), mens det uforståelige 'Cityspeak' (Harrison Ford: 'A mish-mash of japanese, spanish, german, what have you') i *Blade Runner* (82) fungerer som forfaldæstetisk lydkulisse. Her er modernismens geometriske renhed og fremmedsprogets utopiske gestalt afløst af en gammel fremtid, der mest af alt peger tilbage.

Off- og Semi-Off stemmer som refleksive lytteformer

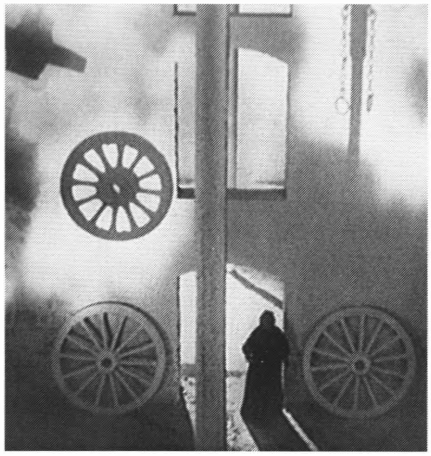
I den klassiske film bliver der ofte klippet mellem to talende, således at vi på skift ser den talende og/eller den lyttende 'en face' (typisk set lidt fra siden) eller de synliggøres samtidigt i et two-shot (to personer i én indramning). Det er en fast regel, at personer – og stemmer – skal eksponeres og præsenteres visuelt, dvs deres ansigt og læber – det sted hvorfra talen kommer – skal ses.

Denne klassiske konvention udfordres af den nye europæiske film. Efter badeturen i *De elskendes eventyr* (Antonioni, 60) taler de to kvinder (Claudia og Anna) begge med ryggen til kameraet, mens de klæder sig om i kahytten (nøgenheden kunne være undgået vhj. af nærbilleder 'en face'). I *8 1/2* (Fellini, 63) hører vi første gang Guido (Marcello Mastroiani), idet hans ansigt er skjult bag et klæde. Personer går bestandigt ind og taler til Guido med ryggen til kameraet og Mario's forlovede, Gloria Morin, høres først Off, dernæst ses og høres hun gående mod kameraet men med ansigtet skjult bag en stor hat (semi-Off), hvorefter hun løfter ansigtet og 'kommer til syne' (On). Også Godard bliver stadigt (og i mere påfaldende grad) visuelt bag

sine personer som på baren i det første tableaux i *Livet skal leves* (62), hvor Nana (Anna Karenina) betragtes bagfra og hendes ansigt kun kan ses uskarpt gengivet i spejlet bag bartenderen, imens Paul (André Labouthe) udelukkende ses bagfra. Her er der tale om en slags semi-Off dialog, dvs hvor de talende er i billedet men, hvor talens sted, deres ansigter og mund, forbliver Off.

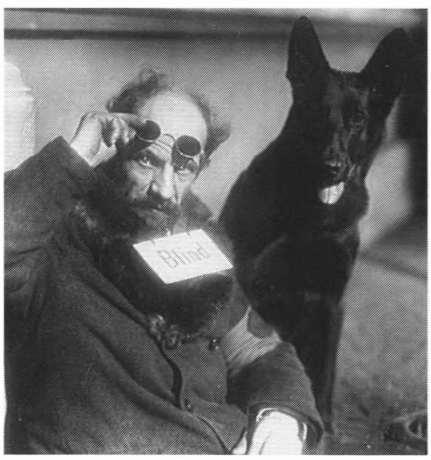
Disse semi-Off stemmer er med til at skille talen fra billedet, at frigøre den, idet vi tvinges til at læse billedet såvel som lyden på en ny måde. Stemmen positioneres ikke længere blot i kraft af et talende ansigt i billedet men flyder nærmest adskilt fra billedet. Fellinis *8 1/2* vrimler med diskuterende og talende i Off-feltet, der lejlighedsvis interagerer med vores eksistentielt og kunstnerisk lidende filminstruktør, Guido. Sammen med hans indre monologer samt drømmesekvenser tilbyder Off-stemmerne og semi-Off stemmerne et frit arbejdene tale-felt eller lydbillede, der hermed tvinger tilskueren til at 'læse' lyden og stemmerne uafhængigt eller i hvert fald løst og kun delvist relateret til billedet.

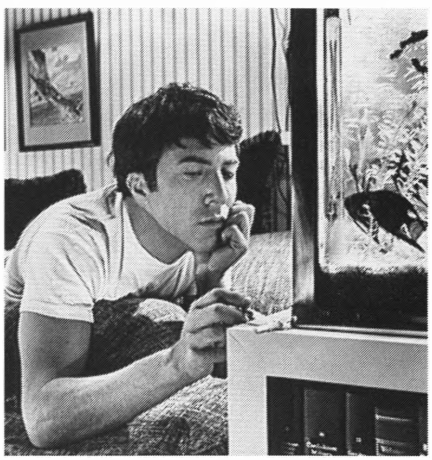
Dette tages senere op af den amerikanske film. Et eksempel er begyndelsen af Mike Nichols *Fagre voksne verden* (67), der byder på et sandt overflødighedshorn af forskellige typer af Off og semi-Off stemmer omkring Benjamin (Dustin Hoffman). Først flykaptajenes venligt-mekaniske stemme, herefter den fortsat gentagne båndoptagerstemme, der lyder ved kørebåndet i lufthavnen, højtalerstemmen ved bagagetransportbåndet og sidst højtalerstemmen ved udgangen af ankomsthallen og Benjamin, der tilsyneladende smiler til nogen udenfor billedfeltet. I denne første sekvens føres Benjamin så at sige af usynlige stemmer, idet han udtryksløst og distræt-introvert bevæger sig i et rum som kun Off-stemmerne 'synliggør'. Herefter ses Benjamin en face op af et farvestrålende akvarie til lyden af akvariepumpe og luftbobler, en audio-visuel iscenesættelse af hans meditativt-introverte tilstand. Vi ser primært Benjamin og hører omverden som en vedvarende verbal indtrængen, der udarter sig til et Fellinisk orgie i indsmigrende, fragmenterede Off og semi-Off stemmer, da Benjamin modvilligt er blevet lokket ned til de åh-så-venlige gæster af sine forældre. I stedet for at vise





Herover (til venstre): Carl Th. Dreyer arbejdede med on/of stemmer i Vampyr (32). Til højre: Fra Rene Clairs 'lydstumfilm' Under Paris' tage (30). Herunder (til venstre): I Langs M er tilskuerne for en stor del 'blinde' m.h.t. morderen, vi hører ham kun. Til højre: En audio-visuel iscenesættelse af Benjamins introverte tilstand.





disse forbliver Benjamin oftest isoleret i billedfeltet som Guido i *8 1/2*: Begge belejres de af omverdenen i form af Off og semi-Off stemmer, der ikke lader dem i fred.

Den løsrevne stemmes nærvær

Allerede den klassiske Hollywoodfilm benyttede sig af lydbroer, hvor lyden fra den næste scene blev klippet ind nogle få 'frames' (én frame = 1/24 sekund) før billedskiftet. Hermed fremstår overgangen mere glidende og ubemærket.

Men fra slutningen af 1960'erne udvides denne forskydning eller lydbro. I begyndelsen af en scene i Arthur Penn's *Bonnie og Clyde* (67) klippes der til et fjernbillede af en bil i fart. Billyden høres fra et kamera-relateret lyttepunkt (fjernlyd), mens Clydes (Warren Beatty) og hans brors, (Gene Hackman), stemmer høres i nærlyd. Indstillingen (en panorering) varer godt 4 sekunder, hvorefter der billedklippes til inde i bilen. Her ændres billyden til en lytteposition inde i bilen, mens stemmerne fastholder nærlyden blot i et lidt højere volumen-niveau. Vi har altså hele tiden hørt scenen inde fra bilen, en lydbro på godt 4 sekunder mod den klassiske films lydbroer, der oftest er på ganske få frames.

Hvor en film fra før sidste halvdel af 1960'erne typisk vil klippe tættere på filmens personer før de siger noget, så fastholder den nyere film – og særligt den amerikanske – ofte en en visuel fjernindstilling på trods af dialogens rene nærlyd af stemmen. I de vandfyldte katakomber under fængslet i *Midnight Express*, klippes der fra et nærbillede af de tre flygtende fanger til et fjernbillede, hvor de i vand til livet centralperspektivisk centreres og genindrammes af kloakens vægge, idet Jimmy (Randy Quaid) hviskende udbryder; 'fuck, it's a dead end' i nærlyd og med kun antydningen af et ekko. Vi kan dårligt se, at det er ham, men identifice-

rer ham efter stemmen. Her modstilles den visuelle afstand med den nære lyd. Vi hører stemmen, som stod vi lige ved siden af, hvorved vi gives et ideelt lyttepunkt. Enhver spatial sandsynlighed brydes til fordel for dette retoriske greb fremhæven en dramatisk ækvivalent mellem Jimmy's nære (og 'lille') stemme kombineret med fjernindstillingen, der formindsker de tre. Den auditive nærhed komplementeres på det tematiske plan af den visuelt iscenesatte afmagt.

Stemmerne er tydeligvis efterdubbet. Det nære lyttepunkt bliver altså stadigt friere kombineret med billeder; stemmen bliver teknisk set isoleret gennem efter-dubbning (en velkendt teknik i den italienske film) og kan derfor frit manipuleres og indsættes i det filmiske forløb.

Woody Allen er noget af det nærmeste man kan komme en omvandrende mikrofon, et vedvarende tale-nærvær; ofte bliver kameraet stående i ét rum, mens de talende bevæger sig Off i hver deres rum men fortsat høres i nærlyd. *Mig og Annie* (78) såvel som *Manhattan* (79) byder på to scener begge i starten af filmene, hvor Allens stemme høres i en nærmest uformidlet og ideelt positioneret nærlyd[12] på trods af, at han begge gange kommer spadserende fra bunden af billedet. Vi tvinges et kort øjeblik til at lede efter stemmens kilde, der – idet den kommer nærmere – fastholdes i et konstant lydniveau. Fra den klassiske Hollywoodfilms radio-realisme har stemmen yderligere bevæget sig helt frem i lydbilledet til dét punkt, hvor afstanden mellem mund og øre, 'jeg'et' og det inddirekte og tavst perciperende 'du', næsten synes ophævet.

Simultane stemmer og flade rum: Robert Altman

Robert Altman er en af de mest lydbevidste amerikanske filminstruktører overhovedet op gennem 1970'erne- fulgt af instruktører som Coppola, Lucas, Pakula og Scorsese for at nævne nogle få. Men hvor de andre i høj grad er interesante for deres brug af musik og etablering af lydrum, så ligger Altmans ny-skabelser i høj grad i dialogen.

Det særlige ved Altmans teknik er hans udstrakte brug af et 8-kanals lydoptagesystem kombineret med bærbare og trådløse mikrofoner, et system han første gang benyttede i filmen *Nashville* fra (76). Hver mikrofon, der kun optager den allernærmeste lyd, er så forbundet med hver sin lydkanal, så de enkelte lydoptagelser senere kan omredigeres og manipuleres med uden, at det påvirker de andre lyde. Det vil sige, at under en dialog mellem to personer, så vil mikrofon a udelukkende optage personen A og mikrofon b udelukkende optage person B. Det muliggør overlappende og simultan dialog af flere personer på én gang, idet adskillelsen af de enkelte stemmer på hver sit lydspor muliggør samtidigheden uden, at det – i hvert fald teknisk set – går ud over forståeligheden. Dette giver også Altman mulighed for en mere improviserende form, idet lydmanden ikke behøver at begrænse bevægelsesmønstret gennem en fastlagt bommstangs-koreografi. Skuespillerne kan, uden at det giver lydtekniske problemer og kombnineret med det konstant ind- og udzoomende kamera, stort set bevæge sig, hvor de vil.

Hos Altman er det ikke blot forholdet mellem det visuelle og det auditive rum, der nedbrydes. Her antager lydrummet en selvstændig karakter, særligt i scener med mange mennesker, hvor stemmerne bevæger sig ind og ud af det hørbares område uden at vi gives mulighed for at identificere stemmens ejer. Det er særligt tydeligt i scener med mange mennesker som i *Nashville,* hvor country-stjernen Barbara Jean (Ronee Blakley) har fået et nervøst sammenbrud og får besøg af familie, presse og 'venner' fra branchen på hospitalet. Her er der tale om et tæt komponeret tale-mosaik, hvor stemmer træder ind og ud, undertiden høres de samtidigt og alligevel er de alle tydelige.

Siden 1930'erne har filmen almindeligvis (med Godard og cinema verité-bølgen som markante undtagelser) benyttet sig af et to-delt auditivt rum med en tydelig og meningsbærende forgrund eller mellemgrund med få stemmer, der taler på skift og efter hinanden, og en utydelig baggrund af stemmer, der ikke er forståelig, og som blot signalerer 'mennesker', 'miljø', 'liv' eller andet. Altmans lydrum er fladt og komplementerer de ofte flade teleindstillinger. Stemmer i ultra-nærlyd (ideelt positioneret) høres næsten simultant og kan alligevel skelnes. Men idet stemmerne skifter så hurtigt og uden at deres kilder nødvendigvis kan skelnes og udpeges, så får lydsiden sit eget højrøstede liv af postulerende, argumenterende og sludrende stemmer, der ofte arbejder udenfor kameraets teleafskæringer og giver lydsporet dets meget realistiske præg. Men det er selvsagt en realisme, der er nøje udtænkt, manipuleret og skabt. Det opleves blot ikke sådan i biografen. Lyden arbejder ikke blot udenfor og tilsyneladende nærmest uafhængigt af billedet, stemmerne taler også uafhængigt af hinanden mens de kæmper om tilskuerens auditive opmærksomhed.

Talende automaticon

Op gennem 1970'erne udvikler der sig en mani med den talende og 'menneskelige' stemme, der knytter sig til tekniske lydapparater såsom båndoptagere, mikrofoner, højtalere og telefoner. Den annoncerende og kommenterende lejrhøjtaler i *M.A.S.H* (Altman, 70), den allestedsværende DJ-stemme og ufuldbyrdet kærlighed pr. telefon i *Sidste nat med kliken* (Lucas, 73), den skæbnesvangre serie af aflytninger i *Aflytningen* (Coppola, 74), den politisk messende højtalervogn i *Nashville* (76), telefoniske tilståelser i *Alle præsidentens mænd* (Pakula, 76) og lyden af den fingerede bilulykke i *Døden sletter alle spor* (de Palma, 81) hører til de mere selvbevidste.

I alle de nævnte tilfælde er der tale om medierede stemmer, der knyttes an til personer i filmens rum men som alligevel antager en underlig ubestemmelig og over-menneskelig karakter, idet de i længere perioder eller enddog hele filmen forbliver usynlige stemmer uden kropslig forankring, løsrevet fra den menneskelige krop.

Men også den menneskelige stemme udenfor den menneskelige krop vinder særligt ind i forskellige science-fiction film som f.eks computerstemmerne i *Rumrejsen år 2001* (Kubrick, 68) og *Stjernekrigen* (Lucas, 77). Det nye ved disse film er, at de antropomorfiserer al slags 'automaticon' uden at dette mystificeres. Hermed naturliggøres den menneskelige stemmes tilstedværelse udenfor den menneskelige krop. Den suspenderes ikke blot, men forankres påny i en mekanisk krop. Den frisættes så at sige fra sit kødelige og dødelige ophav. Det er en frigørelse af den menneskelige stemme, som allerede kendes fra 1930'ernes tegnefilm. Men der er stemmens udflytning fra den menneskelige krop markeret gennem talens unaturlighed, karak-

terenes 'mærkelige' stemmer, som hermed 'passer til' de unaturlige og tegnede figurer eller sammenkædet med det ekspressivt-dæmoniske som *Dr. Mabuses testamente* (32), hvor Dr. Baums stemme lyder via en grammofonplade.

Et andet aspekt af dette er de stadigt mere flydende grænser i den amerikanske film mellem de forskellige typer af stemmer (On, semi-Off og Off) og egentlige fortællerstemmer (voice-over), idet udsigelsesrelationerne mellem billede og lyd vedvarende forskyder sig. I *Ederkoppekvindens kys* (Babenco, 85) klippes der ustandseligt mellem fængselscellen med den talende Molina (William Hurt) og den film-i-filmen (et nazistisk melodrama!) som han omstændeligt og detaljeret beskriver for cellekameraten Valentin. Således indklippes Molina ofte som en slags reaktionsbillede på dét, der foregår i nazifilmen. Dette forstærkes af, at filmen-i-filmens lydside undertiden høres, mens vi ser Molina fortælle. På denne måde forbliver vi auditivt i filmen-i-filmen, imens vi visuelt placeres i rammefortællingens univers, Molinas og Valentins fængselscelle. Her forskydes lyd og billede konstant. Vi oplever simultant to universer, et strukturerende element, der samtidig er tematisk.

Den frisatte stemme

Afslutningsvis meddeler højtaleren os i *M.A.S.H.* (70), at det vi netop har overværet er en film. Dette markerede fortællergreb minder om Orson Welles afslutning på *Familien Amberson* (42) med den afgørende forskel, at Altmans højtalerkommentar 28 år senere er en del af filmens univers, mens Welles afsluttende mikrofon er placeret udenfor og tydeligt adskilt fra filmens fiktive handlingsrum. Hvor Welles visuelt og auditivt træder ud af det fiktive rum og hermed markerer, at nu tales der fra et andet sted, så iscenesættes filmens fiktive karakter til slut helt ind i handlingsrummet (det diegetiske rum) hos Altman.

I den amerikanske film siden begyndelsen af 1970'erne, som her er blevet eksemplificeret ved Arthur Penn, Stanley Kubrick, Robert Altman, Woody Allen, Francis Ford Coppola, Alan Pakula og George Lucas, indtager stemmen et langt friere forhold til kroppen og billedet end i den klassiske film. Det er en frihed, som 1930'ernes tidlige lydfilmauteurs stræber imod, som den klassiske Hollywoodfilms radio-realisme muliggør og som 1950'ernes og 1960'ernes store europæiske auteurs for alvor frisætter. Denne figur både gentages og udvides med det nye Hollywood fra 1970'erne.

Stemmens forvandling udtrykkes både i den friere relation mellem det visuelle felt og den talende persons (krop og mund) skiften mellem synlighed og usynlighed såvel som i stemmens forhold til kameraets visuelle organisering af rummet, dvs forholdet mellem lyttepunkt og symspunkt. Denne etapevise ændring af det mulige og det (af publikum) tilladte har åbnet op for et utal af måder, hvorved filmen kan iscenesætte sin fortælling og sit univers på i lyd og billeder. Mulighedsfeltet er så at sige blevet udvidet, og den filmiske praksis her midtvejs i 1990'erne peger ikke i nogen entydig retning. Den enkelte film og den enkelte instruktør kan ikke så meget vurderes på radikal nytænkning i forholdet mellem lyd og billede men nærmere efter, hvorvidt denne mest effektivt formår at forvalte det omfattende fortælletekniske supermarked til at iscenesætte filmen som et fascinerende og vedkommende audio-visuelt oplevelses- og erfaringsrum.

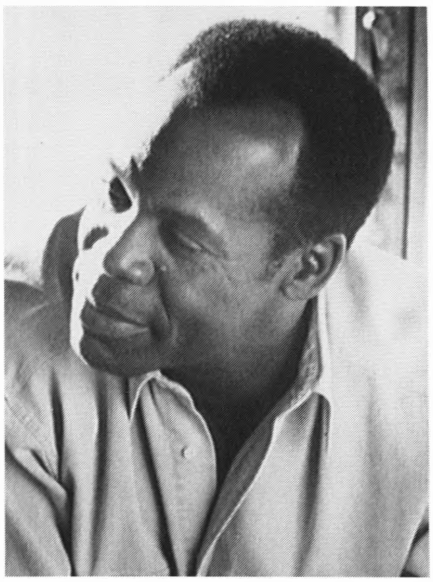
NOTER:

1. Begrebet »mise-en-corps« er brugt af Michel Chion i forbindelse med Hitchcock's »Psycho« til at beskrive modernes stemme, der – af gode grunde – ikke lader sig i-krop-sætte. Begrebet dækker dog en generel tankefigur hos Chion, der netop er særligt interesseret i stemmens kommen-til-syne fra udenomsfeltet ('hors-champ), det at en stemme knyttes til en krop (og særligt munden), idet han hævder, at denne bevægelse er enestående for filmen. Se artikelsamlingen »La Voix au Cinema«, Cahiers de Cinéma/ Editions de l'Etoile, Paris, 1982.
2. Artiklen hedder »Wasted Words« og er at finde in: Rick Altman (ed.): Sound Theory/Sound Practice, Routledge, AFI, 1992.
3. For Chion er stemmen fundamentalt set Moderens (la Mère) stemme, og stemmens nærvær kombineret med kroppens skiftende fravær og nærvær en førsymbolsk leg med det imaginære. Se »La Voix au Cinéma«.
4. Det er en tankefigur, der på mange måder ligger i forlængelse af filosoffen Gilles Deleuze. Deleuze tænker fra starten – og i modsætning til f.eks. Michel Chion – filmen historisk. Det betyder for lydens vedkommende, at: »Det moderne implicerer en ny anvendelse af talen, lyd og musik. Det er som om, ved en første tilnærmelse, at talehandlingen tenderede mod at løsrive sig fra sin afhængighed i relation til det visuelle billede, og antog en selvstændig værdi, en ikke desto mindre ikke-teatralsk autonomi (...) med den moderne film fremkommer en meget speciel brug af stemmen, som man kunne kalde den frie, indirekte form, og som omgår modstillingen af direkte og indirekte«. Se Gilles Deleuze: »Cinéma 1: L'Image-Movement« og »Cinéma 2: »L'Image-temps« fra henholdsvis 1983 og 1985, begge på Les Éditions de Minuit, Paris. Her Deleuze, 85, p. 314. Med den frie indirekte form mener Deleuze en taleform, der ikke som i den klassiske Hollywoodfilm fungerer som en række talehandlinger, der udspringer af og indgår i et handlings- og bevægelsesrum, men nærmere en samtale, der udspiller sig i tilfældige og dis-lokerede rum, og som derfor er uden en egentlig sammenhæng til et klassisk senso-motoriske og fysiske handlingsunivers.
5. Manifestet er oprindeligt trykt på engelsk i Sergei Eisenstein's »Film Form«, 1949. Siden genoptrykt som selvstændig tekst i »Film Sound: Theory and Practice«, ed.: Elisabeth Weis & John Belton, Columbia University Press, 1985.
6. Nöel Carrol benytter udtrykket »a silent sound film« om Clair's, Lang's, Dreyer's Vertov's, Buñels og delvis Pudovkin's tidlige lydfilm og modstiller disse til Pabst tidlige lydfilm, der ifølge Carrol foregriber en Bazin'sk lydrealisme. Jeg mener dog, at det er tvivlsomt, om en sådan »realisme« nogensinde har præget filmen i nævneværdig grad. Jean Renoir's »La Chienne« (1931) samt flertallet af Jean-Luc Godards film er dog eksempler på en sådan – set fra et produktionsteknisk mere end receptionsteoretisk synspunkt – »realistisk« lydbrug. Nöel Carrol: »Lang and Pabst: Paradigms for Early Sound Practice«, Ciné-Tracts, 2, no. 1, 1978 genoptrykt i ovenfor nævnte »Film Sound: Theory and Practice«, 1985.
7. Ibid.
8. »Das Testament des Dr. Mabuse« står helt centralt i Michel Chion's analyse af begrebet »l'acousmêtre«, den endnu ikke synliggjorte stemme. Se »La Voix au Cinema«, særligt p. 25-33.
9. »Off« betegner normalt alle ikke-synliggjorte stemmer incl. voice-over stemmer. Af plads og overskuelighedshensyn omhandler denne artikel udelukkende stemmer, der er en del af det interaktive handlingsfelt, selv filmens fiktive univers (diegesen).
10. 1933/34 anses af flere for at være tidspunktet, hvor lydteknikken stabiliserer sig i Hollywoodfilmen, bl.a. på grund af 3-sporsteknikken samt boomstangens bevægelige mikrofon. Se Rick Altman »Introduction« i Yale French Studies, no. 60, 1980 samt Barry Salt »Film Style and Technology in the Thirties: Sound« og Rick Altman »The Evolution of Sound Technology«, begge i antologien »Film Sound: Theory and Practice«.
11. Særligt Rick Altman har beskæftiget sig med problemet om filmens »point of audition« og understreger det faktum, at den tidlige Hollywoodfilm hentede sine lydteknikere fra radioindustrien. Se artiklen »Sound Space« in: »Sound Theory/ Sound Practice, (ed.) Rick Altman, Routledge, AFI, USA, 1992.
12. John Belton taler om, at den teknisk rene lyd siden 1970'erne får karakter af en uformidlet lyd, idet den nærmer sig dén lyd »one hears in one's head«. Artiklen »Technology and Aesthetics of Film Sound« p. 67, in: »Film Sound: Theory and Practice«.

Den intertekstuelle terrorist

I Richard Donners Maverick refereres til makkerskabet mellem Mel Gibson og Danny Glover fra Dødbringende Våben. Replikken "I'm too old for this shit" høres til Mel 'Maverick' Gibsons store forundring pludselig ude i det vilde Vesten, den stammer naturligvis fra det moderne miljø omkring Dødbringende Våben. Fænomenet kaldes 'intertekstualitet', og det bruges til meget mere end halvplatte jokes. Helle Kannik Haastrup redegør her for brugen af intertekstuelle relationer i filmens verden.





af Helle Kannik Haastrup

vender tilbage

Det var Jacques Rivette, der engang karakteriserede Jean Luc Godard som en 'intertekstuel terrorist' på grund af hans omfattende brug af henvisninger, ironi, parodi, pastiche og selvrefleksivitet i sine film. I betegnelsen intertekstuel terrorist ligger både en opfattelse af intertekstualitet som noget på én gang uomgængeligt og uvelkomment, men også noget der kræver tilskuerens udelte opmærksomhed. Et af de seneste eksempler på 'intertekstuel terrorisme' er Joel og Ethan Coens nyeste film *The Hudsucker Proxy* der ifølge Informations filmanmelder Morten Piil skulle slå alle rekorder, hvad angår lån, citater og inspiration fra Hollywoods 40 - 50-årige storhedstid for komedier og farcer (1).

Mens *The Hudsucker Proxy* er på vej til dansk premiere, er det oplagt at kaste et blik tilbage på, hvorledes intertekstualiteten har formet sig indenfor filmen i de senere år. På grund af den stilpluralisme, mangel på bølger og dermed kategoriseringer indenfor filmen, som er kendetegnende idag, bliver intertektstualiteten et af de fælles træk som karakteriserer nyere filmkunst.

Film & intertekstualitet

Intertekstualiteten har i mere end en forstand fået fornyet relevans, som *æstetisk projekt* indenfor filmen og for billedfiktion generelt, bl.a. fordi den indgår som en del af den postmoderne betydningsdannelse. De postmoderne tekster er ofte blevet skudt i skoene, at deres inkorporering af historien og deres eklektiske tilgang til fortiden - hvad enten det er indenfor arkitekturen, billedkunsten eller filmen - er overfladisk, ureflekteret og tømt for betydning. Men det bliver problematisk, når det er en generel indstilling til film eller litteratur, der får betegnelsen postmoderne.

Litteratur og filmteoretikeren Jim Collins forsøger med sit begreb 'den intertekstuelle arena' i positive vendinger at argumentere for en form for postmoderne tekstualitet, hvor den eklektiske form ses som et tekstligt svar til den kulturelle arenas kompleksitet. Den intertekstuelle arena betegner det område af referencer, som den postmoderne tekst etablerer omkring sig. De postmoderne tekster er ofte kendetegnet af at være struktureret af flere forskellige diskurser, der på lige vilkår samtidig er tilstede i teksten. At de ofte modstridende diskurser er tilstede i teksten med lige stor vægt, er det nye og anderledes: der foregår ikke en valorisering af den ene diskurs fremfor den anden. I modsætning hertil står de klassiske Holly-

wood musicals som f.eks. *The Band Wagon* (Vincente Minnelli, 53) og *Singin' in the Rain* (Gene Kelly & Stanley Donen, 52). Her indgår et væld af forskellige diskurser, men ofte er det grundlæggende en modstilling mellem den klassiske (elitære) kunst og 'entertainment', hvor sidstnævnte, der jo repræsenterer musicalen, altid 'vinder' og viser sig som den mest 'ægte'. De eksplicit postmoderne tekster tematiserer nødvendigheden af at konstruere en intertekstuel arena for at kunne skabe sig en 'egen plads' i 'den uendelige tekst'. Teksternes konstruktion demonstrerer dermed også samtidskulturens diskursive natur og ikke kun en problematisering af repræsentationsformerne. En postmoderne film kan altså både forholde sig kritisk til sin samtid og have en formalistisk billedorientering, og derudover også forholde sig reflekteret til den filmiske repræsentations status.

Når man ser intertekstualiteten i det postmoderne som et vilkår, er det min opfattelse, at man indenfor filmen kan tale om to tendenser i måden at forholde sig til dette vilkår. Den første tendens er en reaktion på og/eller en accept af intertekstualiteten som et vilkår, som et på forhånd givet afsæt for at fortælle sin historie. Den anden tendens har intertekstualiteten som decideret strategi - en Kunstwollen. De to tendenser skal forstås som to markeringer i et bredt spektrum af film, to polariseringer, for grænserne vil i flere tilfælde være flydende.

Reaktionen på det tekstlige vilkår

Den første tendens repræsenteres af de film, som forholder sig til intertekstualiteten som et vilkår, hvorunder man fortæller sin historie, men her bliver intertekstualiteten ikke eksplicit genstand for refleksion i selve filmen. Den inddrages som virkemiddel, der både kan virke distancerende og som kan skabe autenticitet, f.eks. med en ironisk indramning, og dermed give mulighed for identifikation. Det er et forsøg på at give den filmiske narrative fortælling en autencitet, ved på en gang at bibeholde den 'store fortælling' og de tematiske modsætningspar (f.eks det gode og det onde), og så alligevel have en ironisk distance dertil (2). Filmen viser, at den ved, at vi ved, og derved opnår den sin autencitet og troværdighed. Det er tydeligt, at bruddet med de realistiske konventioner er blevet mere almindeligt, også indenfor de massekulturelle film. De metafiktive træk og de intertekstuelle mekanismer, i både fortællemåde og udsigelse, gør tilskueren opmærksom på, at filmen refererer til andre 'fraværende' tekster og at meningen derfor er placeret i de intertekstuelle relationer. Den metafiktive bevidsthed kan både være et spil med genren og med tilskueren, ved f.eks. at skabe distance, men kan også åbne mulighed for identifikation med 'umoderne' fiktionsmodeller, som indgår i f.eks. melodrama og adventurefilm.

Jeg mener, at det netop er indenfor denne tendens, at blandingen mellem distance og indlevelse er væsentlig, fordi den muliggør identifikation. Indenfor mainstreamfilmen er tendensen en kombination af en reaktion på et tekstligt vilkår, en film- og fiktionsvant tilskuer samt den traditionelle narrative struktur. Denne iblanding af f.eks. de metafiktive træk der kendetegner/har kendetegnet den modernistiske tekstualitet, finder man ofte i actionfilmene som *Terminator, Terminator 2: Judgement Day* (James Cameron, 84 & 91), *Die Hard* (John McTiernan, 88) og *Die Hard 2* (Renny Harlin, 90). Der gøres opmærksom på, at vi ved hvad der skal ske og der indlægges derfor en ironisk distancering, ofte i form af en intertekstuel reference til f.eks. en filmisk genrestereotyp. I filmen *Die Hard* benyttes en verbal reference til filmhelten Gary Cooper, der i westernklassikeren *High Noon* (Fred Zinnemann, 52) også er lovens håndhæver, som står alene om at bekæmpe forbryderne. I en situation i *Die Hard* hvor skurken har overtaget og helten John McClane's kone desuden er i skurkens vold, kommer skurken i sin begejstring over at være ovenpå til at sige: 'Now you're not gonna be John Wayne walking with Grace Kelly into the sunset' og før tilskueren når at replicere, gør vor helt det: 'It was Gary Cooper!!!'. Moralen kunne således være, at kan man ikke sine intertekstuelle referencer, så er man ilde stedt (helten vinder over skurken), og den er samtidig på grænsen til det belærende, men fungerer også som comic relief i en spændende scene. Intertekstuelle referencer bl.a. i forhold til genre og filmiske stereotyper er udbredt og findes også i et stort antal i film som *Lethal Weapon I-III* (alle instrueret af Richard Donner i 87, 89 og 92), adventurefilmene *Raiders of the Lost Ark* (81), *Indiana Jones and the Temple of Doom* (84) og *Indiana Jones and the Last Crusade* (89) alle instrueret af Stephen Spielberg, *Romancing the Stone* (Robert Zemeckis, 84) og toeren *The Jewel of the Nile* (Lewis Teague, 85) og *Crocodile Dundee* (Peter Faiman, 86) og *Crocodile Dundee II* (John Cornell, 88).

Citattyper ifølge Umberto Eco

Forudsætningen for at en intertekstuel reference får en effekt er, at den/de falder indenfor tilskuerens intertekstuelle viden, at den vækker genkendelse. Det kræver kompetence at afkode intertekstuelle referencer. Umberto Eco opstiller tre overordnede kategorier som afspejler den art af kompetence der kræves. Der er det eksplicitte citat, f.eks. brugen af en Odessa-lignende trappe i *Bananas* (71) af Woody Allen. Denne brug af citat betegner Eco som henvendt til kultiverede cinephiler, fordi citatet kan glæde dem, der kender *Panserkrydseren Potemkin* (Sergei Eisenstein, 26). Referencen til *Panserkrydseren Potemkin* findes i øvrigt også i *The Untouchables* (Brian DePalma, 87) og i en fortolket version i *Brazil* (Terry Gilliam, 85).

Dernæst er der det stereotype citat. Eksemplet er her Indiana Jones' duel med den sorteklædte araber i *Raiders of the lost Ark* , hvor han bryder konventionen om *fair fight* ved at trække pistolen. Og igen i den anden Indiana Jones-film, *Indiana Jones and the Temple of Doom*, hvor situationen varieres: Helten vil gentage succesen med blot at trække pistolen og smiler selvsikkert, kun for at opdage at pistolen mangler.

Her er pointen, at der forudsættes en viden om genre og fortællestrukturer, en grad af kulturel ballast, for at kunne påskønne den aktuelle tekst. I det første eksempel forudsættes en generel viden og i variationen i den anden Indiana Jones-film forudsættes en specifik viden om en enkelt tekst. Dette ironiske stereotype citat kan sammenlignes med Roland Barthes' handlingens kode i den forstand, at det er en viden om verden, som kendes fra litteraturen og erfaringen, og som derfor forekommer bekendt, uden at man kan benævne, hvorfra man egentlig kender situationen. Men det skal bemærkes, at mens stereotypen hos

Eco er ironisk indrammet, er det ikke tilfældet hos Barthes. Tilsidst er der den specifikke intertekstuelle kompetence. Hvor eksemplet er fra filmen *E.T.* (Spielberg, 82), hvor rumvæsenet 'E.T. (Spielbergs opfindelse) bliver taget med i byen under Halloween og møder en anden person, der er klædt ud som dværg fra *The Empire Strikes Back* (Irving Kerschner, 80) (Lucas' opfindelse)'. Her skal tilskueren f.eks. vide at det er Rambaldi der har udviklet begge figurer og at Spielberg og Lucas 'er knyttet sammen af en række bånd, ikke mindst af, at de er dette årtis (1980'erne, forf. anm.) mest succesrige instruktører' (Eco, 90, p.123).

Det intertekstuelle bliver her næsten udvidet til en intercinematisk/ intermedial viden, som tilskueren skal være i besiddelse af. Den slags viden, eller spillen på viden, bliver stadig mere udbredt i mediernes univers. 'Medierne udnytter - idet de forudsætter dem - oplysninger som allerede er viderebragt af andre medier.' (Eco, p.123). Denne merkantiliserede intertekstualitet, merchandising eller marketingsstrategi, er således medvirkende til at iscenesætte en kommerciel intertekstuel referenceramme omkring f.eks. en given film.

Den sidste actionhelt?

Et af de seneste eksempler på at intertekstualiteten som vilkår indgår som selvironisk virkemiddel også i mainstream actionfilm, er Arnold Schwarzenegger-filmen *The Last Action Hero* (John McTiernan, 93). Den har mange belysende eksempler på netop hvordan ironien indkorporeres, selvom dens gennemførte metafiktive operationer må betegnes som atypiske for den almindelige actionfilm.

Plottet er bygget op omkring drengen David der, ved hjælp af en magisk billet, bogstavelig talt får adgang til filmens univers (og senere også tilbage til virkeligheden igen) og lov til at følges med sin hårdtslående helt Jack Slater, spillet af Arnold Scharzenegger. Filmen ender dog med, at David må levere Jack Slater tilbage til den film han oprindeligt var med i, så hans alvorlige skudsår, efter opgøret med skurken, kan blive til fiktionens 'not even a flesh wound'. Indledningsvis bliver tilskueren da også sat i scene, eller får tildelt en position, på linje med drengen David. I filmens begyndelse sidder han i biografen og ser 'Jack Slater III', og vi følger skiftevis hans reaktioner på handlingen oppe på lærredet og så Jack Slaters meritter. Davids bedrevidende kommentarer til den forudsigelige handling viser os, at det er dét vi skal more os over.

I *The Last Action Hero* indgår en fjerde citattype der ikke omfattes af de allerede tre nævnte som Umberto Eco definerede. Den har jeg valgt at benævne det direkte citat, altså når der i en film indgår et klip fra en anden film. I *The Last Action Hero* er der f.eks. en sekvens, hvor David sidder på skolebænken og lærerinden (spillet af Joan Plowright) forsøger at sælge Shakespeares Hamlet til de uopmærksomme elever som The First Action Hero. Hun viser et klip fra Laurence Oliviers (som Joan Plowright selv var gift med) filmatisering fra 48. Det er en scene hvor Hamlet skal til at dræbe, men tøver. Man hører David sige 'Just do it, just do it' og der blændes over til Davids dagdrømmerudgave af en moderne Hamlet i actionstil. Hamlet spilles nu af Jack Slater, som i den afgørende To be or not to be-scene utvetydigt vælger skurkens eksistens not to be, og kaster kraniet (der får virkning som håndgranat) over skulderen og en voice over deklamerer, at 'There is something rotten in the state of Denmark.' Denne klassiske replik får via sammenhængen næsten karakter af en af de utallige one liners som efterhånden er en del af Schwarzeneggers image som actionhelt, f.eks 'Hasta la vista baby' fra *Terminator 2: Judgement Day.* Det direkte citat i lærerindens fortolkning, kombineret med drengen Davids dagdrøm, transformerer Hamlet til en tidssvarende helt, der handler og ikke nødvendigvis reflekterer. Dette citat bliver samtidig omkranset af andre referencer: Joan Plowrights ægteskab med Laurence Olivier (Hollywood-gossip), referencen til filmens titel: The First/Last Action Hero, til Shakespeares skuespil og endelig bliver de kendte replikker også en selvreference til Terminator-filmene.

I *The Last Action Hero* er de stereotype citater mange, men en del af dem fungerer som Barthes' kulturelle kode: det er ikke én bestemt tekst, der hele tiden henvises til, men et utal af filmtekster, som tilskueren kender til og derfor genkender uden specifikt at kunne bestemme hvorfra de kommer. F.eks. er Jack Slater-personaen en sammensmeltning af adskillige Hollywoodhelte: Naturligvis andre actionroller spillet af Schwarzenegger, men også i attitude og cigarføring - omend Slaters cigar er tykkere - til Clint Eastwood-personaen som en kombination af hans image fra spaghettiwesterns og *Dirty Harry.* Det er ikke uden selvironi fra hovedrolleindehaverens side, når den fiktive helt Jack Slater under dæknavnet Arnold Braunschweiger må redde skuespilleren Arnold Schwarzenegger fra at blive myrdet af den fiktive skurk til premieren på filmen 'Jack Slater IV'. *The Last Action Hero* placerer sig altså med sine mange citater og flere selvrefleksive lag, som ekstrem reaktion på det intertekstuelle vilkår og bliver dermed også en slags overgangsfilm mellem de to tendenser, mellem to måder at forholde sig til intertekstualiteten på.

Strategien - en tematisering af vilkåret

Den anden tendens er karakteriseret ved en metafilmisk praksis - hvor 'mening (eller fortolkningsmuligheder) opstår gennem filmens henvisning til andre film/filmgenrer, og ikke gennem en umiddelbar repræsentation af virkeligheden.' (Andrésen, 92). Interteksterne kan indgå på forskellige niveauer som f.eks. i filmene *Blood Simple* (84), *Miller's Crossing* (90) og *Raising Arizona* (87) af Joel & Ethan Coen, hvor den overordnede intertekst er genrefilm. De traditionelle filmgenrer som film noir- og gangstergenren er udgangspunktet for en nyfortolkning eller pastiche i de to første. Den sidstnævnte er et forsøg på at forene to genrer i en handling: nemlig adventurefilmen og den satiriske film. Dette indebærer brugen af bl.a. stilistiske elementer og personstereotyper (f.eks. femme fatal'en i film noir). I de tre nævnte film forudsættes der altså et kendskab til Hollywoodgenrerne og deres stereotyper som den overordnede intertekst, men også til de filmhistoriske referencer i øvrigt.

En anden form for tematisering af det intertekstuelle vilkår er Peter Greenaways film. Her er interteksterne mange, men ofte er den overordnede intertekst knyttet til hele filmens projekt. Det er f.eks. dens formalistiske princip som i *A Zed and Two Noughts/ Z.O.O.* (86), hvor de to videnskabsmænd (som er tvillinger) i sorg over deres respektive koners død, kaster sig over udforsk-

ningen af kroppens (og frugters og dyrs) forrådnelsesproces. Her er konstruktionsprincippet og interteksten Charles Darwins evolutionslære: 'The structure for *A Zed and Two Noughts* was the figure eight: the eight moments of Darwins 'animal evolution"(3). Det er kendetegnende for Greenaways filmproduktioner (også kort- og video-film), at de har et overordnet kompositionsprincip. Af andre kan nævnes talrækken fra 1 til 100 i *Drowning by Numbers*, perspektivrammen der er determinerende for billedudsnittet i *Tegnerens Kontrakt*, den sfæriske form i *Arkitektens Mave* og nature morte-genren i *Kokken, tyven, hans kone og hendes elsker*. Disse film koncentrerer sig om billedet, dets kompositionen og den aktuelle intertekst, hvilket ofte bliver på bekostning af handlingen og dermed tilskuerens identifikationsmuligheder.

De utallige referencer til kunsthistorien, filosofien og filmhistorien i almindelighed, opfattes ofte som name- og picturedropping, men er snarere 'et forsøg på at øge bevidstheden om fortidens betydning, ikke blot i lineær historisk forstand, men som indlejret gods i en kollektiv og individuel underbevidsthed' (4). Med andre ord et udtryk for den reflekterede eklekticisme, hvor intertekstualiteten bliver en kritisk forholden sig til historien, som f.eks. Jim Collins har argumenteret for med sit begreb om den intertekstuelle arena.

De ovennævnte instruktører eksemplificerer hver en form for intertekstuel praksis. Det er ofte et spil med tilskueren, hvis kulturelle kundskaber indgår som en væsentlig del af filmoplevelsen. Hvad disse kundskaber skal bestå af, er der som vist forskellige krav til, alt efter hvilke film, det drejer sig om. Men generelt er det film som er mulige at læse på flere niveauer, så de ikke kun bliver forstået af de tilskuere, der har den mest avancerede udgave af den kulturelle encyclopædi (5).

Der er mange af de nedenfor nævnte film som har fået betegnelsen postmoderne og flere af dem kan også ses som udtryk for en postmoderne tekstualitet. Men den overordnede tilgangsvinkel er om de primært er udtryk for en intertekstuel praksis, en æstetisk strategi. Det er film, udover de allerede nævnte, som f.eks. *Boy meets Girl* (Leos Carax,83), David Lynchs *Blue Velvet* (86), *Wild at Heart* (90) og *Twin Peaks*-tv-serien (90), Pedro Almodovars *Kvinder på randen af et nervøst sammenbrud* (88) og *Høje hæle* (91), Terry Gilliams *Brazil* (85), Ridley Scotts *Blade Runner* (82), Jean-Jacques Beineixs *Diva* (82) og mange andre, der tegner denne tendens.

The Player og spillet med tilskueren

The Player (Robert Altman, 92) er et af de mere ekstreme eksempler på hvorledes intertekstualiteten manifesterer sig både i filmens æstetiske udformning, men også i spillet med tilskuerens forventning. Det er historien om filmproducenten Griffin Mill (Tim Robbins), der dræber manuskriptforfatteren David Kahane, som han tror sender trusselbreve til ham. Det viser sig at være den forkerte mand, men Griffin indleder et forhold til den dræbtes kæreste June (Greta Scacchi), bliver frikendt for mordet og formår også ikke blot at beholde sit job, men også at udkonkurrere kollegaen Larry Levy (Peter Gallagher).

Overskridelsen af skellet mellem masse- og finkultur, der er et af de centrale karakteristika for det postmoderne, bliver en tematisk diskussion i *The Player*. Der er f.eks. filmens egen distinktion mellem movie-movie og art-movie. Men den er samtidig en film, der formår at være det, den selv gør grin med, nemlig en god historie med de rigtige ingredienser: 'Suspense, laughter, violence, hope, heart, nudity, sex and happy endings... mainly happy endings'. *The Player* har alle de dele, måske undtagen heart og hope, hvilket kan skyldes den ironiske distance som præger filmen.

The Player's plurale diskursivitet består i, at den selv på én gang er art-movie og movie-movie, bl.a. fordi den til slut giver den traditionelle valorisering en ironisk indramning. I modsætning til f.eks. den tidligere nævnte *The Band-wagon*, hvor den afsluttende valorisering er til fordel for entertainment fremfor kunst, er det her ikke en slutning, som fremhæver kunsten som ægte (hvilket ville være det mest oplagte), men derimod en happy end der viser entertainment som falsk, hul og artificiel. Altså en meget sarkastisk bemærkning til en af Hollywoods 'sande værdier' - That's entertainment!.

The Player er en film, der forstår at opretholde en kritisk bevidsthed til Hollywood-filmen og filmen som sådan, netop med sine mange citater og henvisninger, og samtidig fastholder den en stilistisk pluralitet. De stilistiske niveauer indgår som en del af den plurale tekst og deltager, i kraft af den betydning, de medbringer i etableringen af den intertekstuelle arena. Den filmiske repræsentation bliver konstant diskuteret: når f.eks. personerne skal placere de aktuelle begivenheder, bliver der refereret til den filmiske repræsentation og ikke til personlige erfaringer. Strategi og vilkår bliver tematiseret i filmen, der selv bliver et bevis på at man altid kommer til at forholde sig til allerede eksisterende stereotyper. Intertekstualiteten er filmens tematik, som vist på flere forskellige planer, både som selvrefleksiv film og som satirisk film. Den forholder sig ikke bare til filmen som sådan, men også til sin egen konstruktion som fiktion.

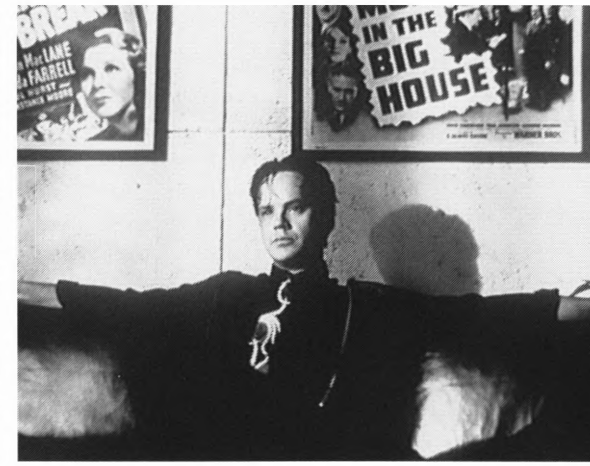
The Player kan betegnes som en postmoderne og intertekstuelt funderet film. Men den markerer sig alligevel som en krydsning mellem de to tendenser indenfor det postmoderne, fordi den formår at opretholde begge positioner på en gang, er både en tematisering af intertekstualiteten og en reaktion på et tekstligt vilkår. Dette sker i etableringen af en intertekstuel arena, hvor der f.eks spilles op til den filmiske repræsentation og dens gyldighed (eller mangel på samme) som erfaring.

Recall af filmstereotyper i den intertekstuelle arena

Forhøret af Griffin Mill på Pasadenas politistation er et oplagt eksempel på en scene, der er en parodisk recall (Hutcheon, 88), et recall af en arketypisk filmsekvens. Griffin bliver afhentet på sin bopæl, da han er på vej på arbejde, af politiassistenten DeLongpre. "To look at mug shots, you know, like in the movies", som han siger til Griffin. Allerede her lægges diskursen for det forhør på politistationen, der både bliver og ikke bliver som in the movies. Da Griffin træder ind på politistationen, møder han da også de (næsten) obligatoriske, højlydt protesterende prostituerede, der bliver ført væk af et par betjente. Derefter går Griffin målbevidst hen til det med glas afskærmede lokale lidt tilbage i rummet, men blive hentet tilbage af detektiv Avery (Whoopie Goldberg). Det er

nemlig hendes overordnedes kontor. Det er handlingens kode, som vi kender fra filmen, forhøret på politistationen, og inden for Griffins referenceramme ville det foregå bag de matterede ruder. Det viser sig, at Griffin skal kigge på fotografier. Han spørger om de (politiet) har gjort fremskridt i opklaringen og konstaterer selv, at de billeder han skal se på må være personer der tidligere er straffede eller mistænkte for den samme type mord. "Now Mr. Mill have you been going to Detective School?", spørger detektiv Avery og Griffin svarer "No, actually we're making a film called The Lonely Room where Scott Glenn plays a detective much like yourself!". "Oh a black woman!", replicerer Avery. Dette er et centralt replikskifte, fordi der både tages fat i Griffins referenceramme, som er filmens verden, og en udpegning af fiktionens (Hollywoods) repræsentation af kvinder i almindelighed og sorte kvinder i særdeleshed. De ses sjældent som den ansvarlige i opklaringen af en mordsag og endnu mere sjældent som detektiver i den traditionelle Hollywoodfilm, og hvis de endelig optræder, ser de ikke ud som detektiv Avery. Hun er nemlig ikke specielt kvindelig hverken i påklædning eller opførsel i øvrigt, men er en atypisk kvinde i en Hollywoodfilm. Da hun sidder og svinger med en tampon (som med en nøglering), fremstår hun også som et satirisk hint til de mandlige detektiver, der som oftest får tillagt et særkende, f.eks. detektiven Kojak med sin slikkepind o.s.v. Sekvensen placerer således sig selv både i opposition til og i forlængelse af den traditionelle forhørsscene på politistationen, og markerer samtidig sin forskellighed fra denne og en kritik af den stereotype og virkelighedsfjerne konstruktion vi kender fra filmen.

Men sekvensen bliver også sat i relation til en anden film som ikke hører til krimigenren, nemlig *Freaks* (Tod Browning, 32), som bliver inddraget i en verbal intertekstuel reference. Det er i begyndelsen af sekvensen at Avery spørger Griffin, om han kender den film hvor de "change the woman into a chicken"! Det gør Griffin, og det viser sig at det er Averys kollega DeLongpre, der har set *Freaks* aftenen før og som for de andre har reciteret: "One of us, one of us, one of us". I *Freaks* vil den kvindelige trapezkunstner ikke være en del af cirkus' almindelige freaks, men ender med at blive forvandlet til 'en af dem'. Griffin vil heller ikke være en af dem, vil ikke deltage i politiets måske lidt for virkelige virkelighed. At de på politistationen befinder sig i tættere tilknytning til virkeligheden vidner også den verbale reference til Rodney King-sagen, hvor anholdelsen af Rodney King og politiets bankning af ham blev filmet på video, hvorefter de tre politibetjente i første omgang blev frikendt. Averys kommentar bliver, at politiet i L.A. arresterede den forkerte mand, og det bliver ikke tilfældet her i Pasadena.



Tim Robbins i The Player. I baggrunden kan de gamle filmplakater skimtes.

Forhøret bliver, i mikroudgave, med sin flerhed af tilgange et eksempel på, hvorledes en enkelt sekvens kan skabe en plads for sig selv. Scenen bliver en nyfortolkning af stereotypen 'forhør på politistationen', fordi den både etablerer situationen så den er genkendelig, og på samme tid viser, at sådan som vi kender den, har den ingen relation til virkeligheden. I mere overordnet forstand er *The Player* en tæt befolket intertekstuel arena, der i kraft af sin iscenesatte og tematiserede intertekstualitet hele tiden så at sige spiller på flere heste. Samtidig viser det også hvorledes intertekstualiteten er afgørende for en præcis forståelse af en specifik sekvens. Her tænker jeg på det specifikke citat af filmen *Freaks* som både nævnes i sekvensens indledning nævnes og som i dens slutning følges op på lydsiden.

The Players dobbelte happy end

The happy end i *The Player* har flere lag: først i epilogens begyndelse med screeningen af slutningen på filmen i filmen, 'Habeas Corpus'. Der ser man Julia Roberts siddende i dødscellen, hvorfra hun hentes til gaskammeret. Hun kommer derind og bliver spændt fast i stolen. Der tændes for gassen, men Bruce Willis når i sidste øjeblik at redde hende. Han bærer hende ud derfra i sine arme og hun spørger med et smil: "What took you so long?" og han svarer: "Traffic was a bitch", hvorefter filmen i filmen slutter. Undervejs klippes der til kollegaen og konkurrenten Larry Levy, Bonnie (story editor og på dette tidspunkt Griffins ekskæreste) og manuskriptforfatteren, der sidder og ser filmen. De er alle, med undtagelse af Bonnie, meget begejstrede ("It's Oscar-time, Larry", hvisker Bonnies assistent til Larry Levy). Bonnie er den eneste, der gør opmærksom på, at manuskriptforfatteren ikke har været tro mod sit oprindelige manuskript, der havde et budskab og ikke endte lykkeligt. Men som manuskriptforfatteren selv siger: Publikummet i testbiografen kunne ikke lide den oprindelige udgave, der blev lavet nye optagelser og alle kan lide den nuværende slutning - "That's reality!". Den realitet som man må forholde sig til er ikke et krav om kunstnerisk kvalitet eller en realistisk historie, men Hollywood-industriens økonomiske realisme med krav om salgbarhed.

Efter forevisningen af 'Habeas Corpus', filmen i filmen med en happy end, kommer så *The Player*'s egen happy end: Griffin ses kørende hjem i sin nye Rolls Royce, han har nu overtaget sin tidligere chef Levisons position i firmaet og taler i mobiltelefonen med kollegaen Larry Levy, der har en manuskriptforfatter med et interessant oplæg til drejebog. Det viser sig at være manden, der sendte trusselpostkort til Griffin, og hans historie er... den film vi lige har set: Studiechef dræber en manuskriptforfatter som han tror truer ham på livet. Pointen er at studiechefen frikendes, han får ikke sin straf! Griffin sikrer sig med en pæn betaling for manuskriptet, at historien får en happy ending. Og samtidig med at man på lydsiden hører manuskriptforfatteren garantere en Hollywood ending, ser man i glade

technicolor-farver bag en rosenhæk June vinke til Griffin. Hun står på en altan og bagved vajer det amerikanske flag mod en klar blå himmel. Og manuskriptforfatteren fortsætter, "he marries the dead writers girl and they live happily ever after".

Mens man i fiktionen nærmer sig en happy ending, diskuteres samme film på manuskriptstadiet. Selv titlen er den samme og som Griffin siger: "The Player... I like that". Fiktionen omtaler sig selv som fiktion på handlingsplanet, men beskrivelsen af slutningen samtidig med filmens slutning bliver en yderligere understregning af, at dette er fiktion, en konstruktion, der ikke har noget med virkeligheden at gøre. En understregning af slutningens utroværdighed er Junes og Griffins gentagelse af replikkerne: "What took you so long?" og "Traffic was a bitch!". Endnu en markering af at denne slutning er ligeså konstrueret og urealistisk, som den i 'Habeas Corpus', men samtidig er det dén publikum godt kan lide: the happy end. Men i og med filmen overholder en veletableret filmisk kulturel kode om den lykkelige slutning, overskrider eller negligerer den en anden, nemlig en moralsk kulturel kode. Griffin får jo ikke sin straf, sådan som forbrydere ellers altid får det i traditionelle Hollywoodfilm, og man får heller ikke indtryk af, at han lider af moralske skrupler. I denne moderne Hollywood-film kan man ikke både fange forbryderen tilsidst og få en happy end, især ikke når skurken selv har godkendt filmens slutning.

The Player - en krydsning

The Player's selvrefleksive strategi er altså en kritisk forholden sig til film, filmhistorien og hvilke fremstillingsvilkår film som tekster er underlagt. Det er den filmiske repræsentation af virkeligheden, som kommer under satirisk behandling som f.eks. i forhørssekvensen. Filmen giver ikke udtryk for en nostalgisk længsel tilbage efter den 'gode gamle Hollywood-film', men er en kritik af den og samtidig en hyldest til den og dens stereotyper. På den måde bliver *The Player* også en film, der ikke tager entydigt stilling. Den anerkender med sine referencer og citater, at den er en del af den Hollywood tradition som den kritiserer, men tager også afstand fra at det er publikum smag der er afgørende og ikke den kunstneriske integritet. *The Player* formår altså at opretholde begge positioner på en gang: en krydsning 'between high and low art, and it does so through the ironizing of both', kunne den passende karak-teriseres med Linda Hutcheons ord (Hutcheon, 88). Hvis man vil, kan man kan betegne *The Player* som en postmoderne film, men her er pointen at fremhæve den som et tydeligt eksempel på intertekstualiteten som kunstnerisk strategi. Samtidig markerer den sig som en krydsning mellem de to tendenser indenfor det postmoderne, og den formår at opretholde begge positioner på en gang: både en tematisering af intertekstualiteten og en reaktion på et tekstligt vilkår. Dette sker i etableringen af en intertekstuel arena, hvor der f.eks spilles op til den filmiske repræsentation og dens gyldighed (eller mangel på samme) som erfaring.

Intertekstualiteten, strategi, vilkår og analytisk metode ?

Intertekstualiteten står centralt som æstetisk karakteristika i nyere filmkunst hvadenten man vælger at definere det som postmoderne eller ej. Det er nødvendigt at skelne mellem de konkret tilstedeværende tekster og de mere abstrakte. Spillet mellem tekster finder sted på forskellige niveau'er og ofte på forskellige vilkår, her er differentieringen (uden nødvendigvis at valorisere) væsentlig så begreberne (f.eks. citattyperne) også kan bruges analytisk.

Der er stor forskel på de intertekstuelle niveauer og citattyper: F.eks. brugen af malerier i *The Age of Innocence* (Martin Scorsese, 93), de forskellige visuelle stilistiske niveauer i *Bram Stokers Dracula* (Francis Ford Coppola, 92) eller billede-niveauernes sammen- og modspil i *Europa* (Lars von Trier, 91). De benytter så forskellige former for intertekstualitet og på så forskellige betydningsniveauer, at det også indenfor den enkelte film er nødvendigt med en differentiering af, hvordan de intertekstuelle niveauer er relateret til hinanden.

De forskellige former for henvisninger der 'går ud af' teksten, de intertekstuelle relationer, har vist sig som et karakteristisk filmæstetisk træk: Den første tendens (vilkåret) repræsenterer, at det kan være enkeltstående autenticitetsskabende elementer. Og den anden tendens (strategien) viser, at der ikke er ét mønster men mange, fordi den enkelte film etablerer sin egen strategi, sin egen måde at forholde sig til intertekstualiteten på. Men intertekstualiteten forpligter, og det var nok derfor at Rivette brugte begrebet 'intertekstuel terrorist' om Godard; det kræver aktivitet og opmærksomhed af tilskueren i almindelighed og filmanalytikeren i særdeleshed. Ligesom tilskueren må filmanalytikeren vænne sig til, at det som Rivette kalder terrorisme er et tekstligt vilkår, hvor f.eks. begrebet om den intertekstuelle arena er et konstruktivt bud til analytisk at fastholde dette. Det der forestår, er at få etableret en intertekstuel filmanalytiske tilgang (6), som kan gribe og differentiere de forskellige former og udtryk som intertekstualiteten antager i nyere filmkunst.

NOTER:

(1) Festival med fortid / Festival i Cannes af Morten Piil, Information d. 13.5.1994.
(2) (Vogel Andersen 1988, p.29).
(3) Et citat af Peter Greenaway ved European Media Art Festival taget fra artiklen G er for Greenaway (Dorph Stjernfelt 1991).
(4) Citeret fra artiklen Mod fuldmånen er selv hvide fugle sorte (Fabricius 1990).
(5) Som Arild Andrésen citerer Peter Greenaway for at sige: 'man finder det normalt at læse en roman og høre et musikstykke flere gange (...). Hvorfor skal en film være udtømt efter bare en enkelt forevisning? (...) mit ønske er at lave film, som tilskueren kunne have lyst til at se og gense med glæde' fra artiklen Afstandens æstetik (Andrésen 1989).
(6) Se Intertekstualitetsteori som filmanalytisk metode. Helle Haastrup, Københavns Universitet, 1994 (upubliceret).

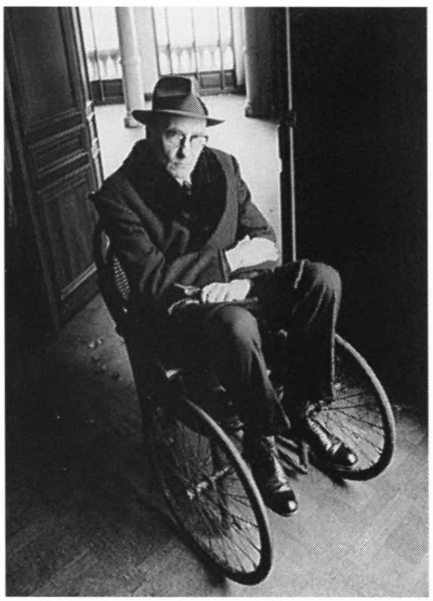
LITTERATUR:

Andrésen, Arild: (1989) Afstandens æstetik, KOSMORAMA, 35. årg., nr.189. Andrésen, Arild: (1992) Gentagelse, genkendelse og erkendelse, KOSMORAMA 38. årg., nr.199. Barthes, Roland (1990): S/Z, Blackwell, London, opr. udg.1974. Collins, Jim (1989): Uncommon Cultures - Popular Culture and Post-Modernism, Routledge, London & New York. Dorph Stjernfelt, Agnete (1991): G er for Greenaway in Erritzø, Lone (ed.) (1992): Stil på strimler. Om moderne film, Amanda, København. Eco, Umberto (1990): Fornyelse i det serielle in Eco, Umberto Om spejle og andre forunderlige fænomener, Gyldendal, København. Fabricius, Anne (1990) Mod fuldmånen er selv hvide fugle sorte, KOSMORAMA, 36. årg., nr.194. Hutcheon, Linda (1988): A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction, Routledge, London. Thau, Carsten (1989) Mysterierne i haven til Anstey, KOSMORAMA 35. årg., nr. 189. Vogel Andersen, Vibeke Gunilla (1988): Kosmophani - om tidens billeder, upubliceret prisopgave, Institut for Film, TV og Kommunikation.

The Beat Generation på film

Gå ikke glip af de to vigtigste beatnikfilm nogensinde:





William S. Burroughs spiller sin egen romanfigur 'Opium Jones' i Chappaqua.

Pull My Daisy

Begrebet 'The Beat Generation' bruges i reglen om en lille uhomogen litterær gruppering, hvis oprindelige kerne bestod af vennerne og forfatterne Allen Ginsberg, Gregory Corso, Jack Kerouac og mentoren William S. Burroughs, der traf hinanden i New York først i 40'erne. Deres værker (navnlig Ginsbergs 'Howl', Kerouacs 'On the Road' og Burroughs 'Naked Lunch') fik slået sprækker i 50'ernes hyperkonforme amerikanske livsstil, og sammen med beslægtede ånder var de op igennem 50'erne hovedansvarlige for formuleringen af den gryende modkultur. Disse såkaldte beatniks blev genstand for både dokumentar- og spillefilm, men kom altid bedst til orde i deres egne eller vennernes semibiografiske værker. Således eksemplificerer *Pull My Daisy* beat generationen på godt og ondt. Den sort-hvide film foregår hos en togkonduktør bosiddende i Greenwich Village. Han sender konen afsted om morgenen, og snart fyldes hjemmet med beatniks (bl.a. Allen Ginsberg, Peter Orlovsky og Gregory Corso, der alle spiller sig selv), som lytter til jazz, drikker og bliver høje. En te-drikkende biskop arriverer med sin mor og søster, og bliver udspurgt om alt mellem himmel og jord. 'Er buddhismen hellig? Er baseball?' Altimens holder kvinderne deres kæft og gør sig nyttige. Vi hører aldrig samtalerne, men får dem refereret af Jack Kerouac, der fortæller løs i en både vittig og poetisk speak, der ledsager Robert Franks fint registrerende, håndholdte kamera.

Chappaqua

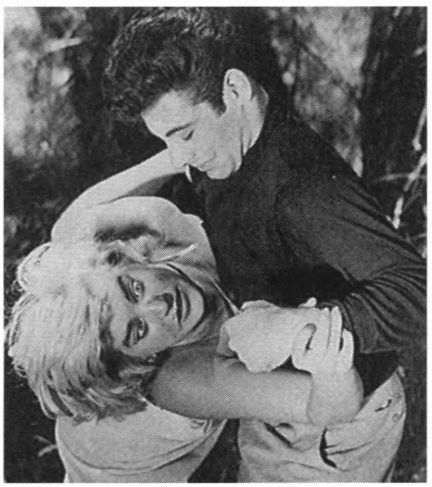
Robert Frank har ligeledes stået bag kameraet i Conrad Rooks selvfinansierede *Chappaqua*, der på fornem vis blander sort-hvide- og farveoptagelser. Filmen er en selvbiografisk beretning om Rooks rejse til Paris for at gennemgå en afvænningskur for sin heroinafhængighed. Undervejs hallucinerer han sig igennem USA, Frankrig, Mexico, England, Indien, Ceylon og Jamaica i noget, der i sin ophobning af billeder og locations leder tankerne hen på Wim Wenders rejselystne og fragmentariske. *Til verdens ende*. Hovedpersonen selv er nærmest en metafor for et samfund, der er lader sig forgifte af sin egen narkotika. Han kommer på sin færd under behandling af en læge (spillet af Jean-Louis Barrault), der undervejs forvandler sig til selve personificeringen af heroin: Opium Jones (William S. Burroughs i rollen som en af sine egne romanfigurer). I det hele taget er filmens casting et kapitel for sig, og ikke uden humor. Allen Ginsberg spiller Messias, mens vi på lyd- og billedsiden kan nyde Ravi Shankar (som Solgud), Ornette Coleman (som peyotespiser) og The Fugs med Ed Sanders som dem selv, d.v.s. anarkistiske, antiautoritære beatniks. *Chappaqua* er lavet udfra nogenlunde samme devise som *Pull My Daisy*, hvilket indebærer at der ikke er arbejdet med professionelle skuespillere, optagelserne er improviserede og klipningen associativ. *Chappaqua* vakte stor debat ved sin fremkomst, og blev hos svenskerne udsat for hele fire læger med speciale i psykiatri og stofmisbrug, der betegnede filmen som yderst farlig, og mente at offentlig visning ville foranledige publikum til at blive narkomaner. Et enkelt medlem af dette såkaldte Filmgranskningsråd mente, at man skulle behandle filmens udsendelse i Sverige ligesom en havnefoged ville tage imod et pestbefængt skib, og udtrykte samtidig sin bekymring for den nye bølge af film med motiver fra de perverse, abnorme og sindssyges verden. Der lød nu også mere forsonende toner fra andre kanter, hvor Rooks beskrivelse af intentionerne med *Chappaqua* blev taget for sin pålydende værdi. Her rostes den religiøst søgende film for sin rituelle tilgang til filmmediet, og ikke mindst den helt igennem flotte fotografering og klipning.

Kim Foss

Filmmuseet fredag d. 28. oktober kl. 20.00.

Pull My Daisy (...) USA 1959. I: Robert Frank & Alfred Leslie. M: Jack Kerouac. F: Robert Frank. Medv: Allen Ginsberg, Gregory Corso, Peter Orlovsky. 28 min.

Chappaqua (...) USA 1966. I & M: Conrad Rooks. F: Robert Frank. Mu: Ravi Shankar. Medv: Conrad Rooks, William S. Burroughs, Jean-Louis Barrault, Allen Ginsberg, Ravi Shankar, Ornette Coleman. 82 min.



Kultfilm af verdens værste instruktør

Til oktober får Tim Burtons film om alle tiders største kultinstruktør, Ed Wood, premiere i USA. Johnny Depp spiller Wood, og alle kult-fans venter spændt på at se, om Burton/ Depp har fanget den rigtige stemning. KOSMORAMA-NIGHT kan tilbyde den ægte vare: Ed Woods mesterlige makværk Sinister Urge! Og som EKSTRA gevinst: Ed Wood trailer show med bl. a. Bride of the Monster!!!

Ed Woods berømmelse er først og fremmest et resultat af Harry og Michael Medveds bog 'The Golden Turkey Awards', der ikke alene kanoniserede Wood som alle tiders dårligste instruktør, men også kårede hans *Plan 9 from Outer Space* som den værste film nogensinde. I virkeligheden er der lavet masser af dårligere film, men få kan prale af samme underholdningsværdi som Ed Woods film, der aldrig bliver kedelige – til trods for deres stive og dialogtyngede skuespil, hjemmestrikkede kulisser og håbløse fotografering. Filmene lever måske mest i kraft af den overstadige energi Ed Wood lagde i dem. Han ikke alene skrev, instruerede og klippede, men medvirkede også som skuespiller. Desværre var han ikke istand til at udfylde bare én af disse funktioner på nogenlunde tilfredstillende vis, men netop heri ligger kimen til filmenes befriende uforudsigelighed. Ed Wood satte ikke alene nye standarder for hvor hvor billigt low-budget film kunne optages, men nåede også (ufrivillige) surrealistiske højder med sine anti-mesterværker. Filmenes popularitet over de sidste 10-15 år afspejler mest af alt publikums behov for andre og farligere oplevelser end de renskurede og overproducerede produkter drømmefabrikken i Hollywood almindeligvis disker op med. Da surrealisten André Breton i 1920'erne valfartede til biograferne for dér at finde det sublime, startede han altid midt i en forestilling, og hastede videre til næste film lige så snart at handlingstrådene havde afsløret sig. Denne bevidste desorientering (nogen ville kalde det dekonstruktion) skulle frigøre filmenes latente drømmelag på bekostning af plot og narration. En praksis der fuldstændig overflødiggøres af Ed Woods irrationelle film.

Ed Wood debuterede i 1952 med lettere selvbiografiske *Glen or Glenda?*, der som titlen antyder handler om transvestitter og transsexuelle. Filmen er på én gang et meget personligt indlæg om et tabuemne, og en sensationalistisk exploitationfilm, der aldrig slog an, til trods for talrige re-releases med nye titler som *I Changed My Sex, I Led Two Lives, He or She og The Transvestite.* Wood var berygtet for sin svaghed for angora-sweaters, og påstod at have deltaget i en landgang under anden verdenskrig iklædt trusser og BH under uniformen. Han spillede selv filmens transvestit under pseudonymet Daniel Davis, og gjorde også brug af den totalt fallerede Bela Lugosi, der nåede at spille adskillige påklistrede og uforståelige roller i Woods film inden sin død midt i optagelserne til *Plan 9 from Outer Space* i 1956. Af andre trash-klassikere instruerede Wood op igennem 50'erne *Jail Bait* (54), *Bride of the Monster* (55) og *Night of the Ghouls* (59). Succesen var ikke just overvældende, og under dække af et på overfladen sundt budskab søgte Wood at exploitere pornobranchen med *The Sinister Urge* (61). Dino Fantini går amok efter at have set en sex-film, og myrder derefter filmens kvindelige model i en park. To ikke videre begavede politifolk får både færten af morderen og de skumle folk fra pornobranchen, der ifølge filmens hykleriske morale bærer skylden for alle myrderierne (en af betjentenes one-liners lyder: 'show me a crime and I'll show you a picture that could have caused it'). Når det kommer til stykket leverer *The Sinister Urge* kun en meget kort nøgenscene, en enkelt civilbetjent i drag og en masse sensationelle avisoverskrifter (Another Sex Maniac Murder! Smut Picture Racket Blamed!). Derudover kan man se Ed Wood i et slagsmål, og plakater fra hans tidligere film besmykker pornoinstruktørens kontor. Ellers ligner det mest af alt en frejdig Juvenile Delinqency Film (en aflægger af Film Noir'en specielt rettet mod det amerikanske teenage-publikum). Der er – udover de obligate teenagere på afveje – masser af hvinende bildæk, hylende sirener og et tidstypisk soundtrack med alt fra tidlig rock'n'roll til cool jazz. Efter denne film forsøgte Ed Wood sig med et par sexploitation-film (bl.a. klassikeren *Orgy of the Dead* fra 66), men han fik alt sværere ved at skaffe finanser til spillefilm, og gav sig istedet af med at skrive pornografiske bøger og instruere sexfilm. Han døde glemt og alkoholiseret i Hollywood i 1978, uden nogensinde at opleve den interesse, der er blevet hans film til del efter at de sidst i 70'erne blev ophøjet til kult-status.

Kim Foss

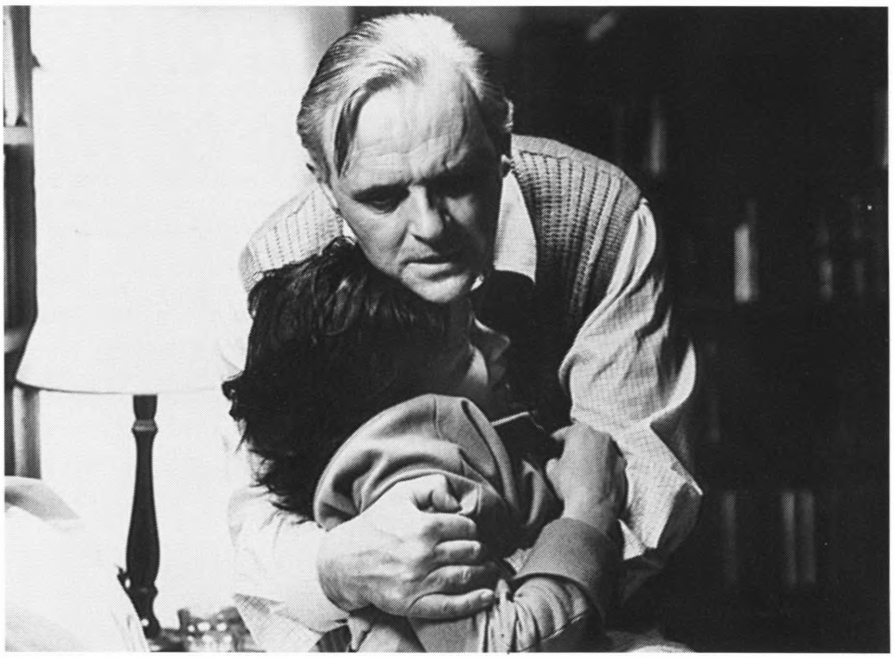
Filmmuseet fredag d. 25. november kl. 20.00.

Sinister Urge (...) USA 1961. I: Ed Wood. Medv: Jean Fontaine, Carl Anthony, Jeanne Willardson, Toni Costello. 75 min.

Ed Wood Trailer Show ved Jack Stevenson.

UD AF SKYGGELANDET

Shadowlands. England 1993. I: Richard Attenborough. M: Attenborough og Brian Eastman efter William Nicholsons TV-spil og teaterstykke. F: Roger Pratt. P-Design: Stuart Craig. Med Anthony Hopkins, Debra Winger.



Efter det stivbenede og ucharmerende flop med *Chaplin* tager *Shadowlands* sig ud som et velkomment come back for Attenborough, der dog stadig har en umiskendelig hang til store personer og historier. Personer som den unge Churchill (*den unge eventyrer,* 72), *Gandhi* (82) og *Chaplin* (92), store historier som apartheid og Sydafrika (*Et råb om frihed,* 87) og 2. verdenskrig (*Broen ved Arnhem,* 77) er blandt de foretrukne, og nu er turen så kommet til den engelske Oxford professor, litterat, kristne moralfilosof og børnebogsforfatter C.S. Lewis, eller rettere til den tilknappede og følelsesfortrængende intellektuelles korte og tragiske kærlighed til en kvinde, der både var hans ligemand og modsætning. Så udover at være 'en sand historie', der også giver tidens biorafihunger sit, er den også en romantisk *Love Story.*

Forlægget er en TV-film og et teaterstykke af William Nicholson, der således er ansvarlig for den litterære intelligens og klare tematisering, der giver historien en vis mættet fylde. Kan filmen i Attenboroughs hånd indimellem blive svulmende patetisk og opleves som kynisk følelsesmanipulerende, kan den også være ægte bevægende, omend nok ikke primært dér, hvor filmen selv lægger op til at være det. At den bevæger hænger både sammen med Anthony Hopkins præstation som figuren, der kunne være en intellektualiseret og lærd forlængelse af hans butler i *Resten af dagen,* og med den konkret sanselige og detaljemættede udfyldelse af miljø og personer.

C.S. Lewis, der formentlig i dag herhjemme bedst er kendt for børnebøgerne om eventyrlandet Narnia som man kommer til gennem et klædeskab, lever i filmens begyndelse et trygt og stilfærdigt liv som professor i Oxford, forfatter og flittig foredragsholder om den kristne etik og moral, som er hans eget livsfundament. Han bor sammen med sin bror, færdes i øvrigt blandt Oxfords verdensfjerne og sprænglærde mænd og unge håbefulde studerende. Det er en tryg verden, som han bemestrer. For de retoriske spørgsmål han stiller sine studerende har han selvfølgelig altid svar på, ligesom han i hele sin livsindretning har baseret sig på ikke at blive udsat for følelser og forhold han ikke kan give svar på. Indtil han en dag får et brev fra en amerikansk beundrer, Joy Gresham, der viser sig som en intellektuel ligemand og samtidig et modstykke, der med sin spontane direkthed er alt det han ikke er. Det udvikler sig naturligvis til kærlighed, omend han først indser den efter hun rammes af kræft. Og mens filmen lægger op til at tårerne skal strømme da hun dør, så er dog filmens mest bevægende øjeblik, da han overfor dekanen indser, at han hele sit liv har fortrængt de følelser, der kunne kræve personlig involvering, at han har pansret sig i en intellektuel verden og kun kender livet fra bøgerne.

Nøglen er hans smertefulde barndomsoplevelse af moderens død. Svigtet og ladt alene undgår han ubevidst et følelsesmæssigt engagement, der kan ende i samme bundløse smerte. Og da han involverer sig for alvor i forhold til Joy må han også lære at indse, at den lykke han opnår nu hænger sammen med den fremtidige smerte han vil opleve når hun dør. Det bliver en anfægtelse for hans kristne tro, for har han tidligere intellektuelt kunnet forklare lidelsen som Guds megafon overfor en døv verden, føler han ved Joys død kun tomheden, føler døden ikke som Guds prøvelse, men som tilfældets urimelige, ubønhørlige og nådesløse spil. Hans skæbne spejler sig i Joys søn, der har samme alder da hun dør som han havde ved sin moders død. De finder sammen i den fælles ulægelige smerte, mens hans nye semester med unge studerende foregår i et nyt lys, hvor levede erfaringer og ikke kun litterær indsigt kaster lys over litteraturen og livet.

Det er i høj grad Anthony Hopkins' film. I små gestiske bevægelser, en drejning af hovedet og blot blikkets skiftende intensitet og følelsesmæssige klang, rummes en verden af små signaler. Og da han i den svagere sidste fjerdedel, hvor kærlighedens lykke realiseres, bliver blødere og mere personligt følelsesmæssigt reflekteret, er man ikke i tvivl om den bundne passion, der har ligget i den tilknappede person.

Attenborough er ikke uden bastant og banal visuel retorik, men spil og tekst holder ham for det meste i ave. Og så må han og fotografen Roger Pratt krediteres for den fine brug af scope-formatet, der selvfølgelig er optimalt når traditionens pomp og pragt og det engelske landskab skal rulles ud, men også fungerer i den store del af filmen, hvor der arbejdes med én eller få personer i velkomponerede billedafskæringer.

Dan Nissen

Kika (...) Spanien 1993. I: Pedro Almodóvar. Medv: Veronica Forques, Alex Casanova, Peter Coyote og Victoria Abril.
Sarkastisk erotisk lystspil om Kika (Forques), en køn, lidt naiv livsnydende sminkør, der først har en affære med en amerikansk forfatter (Coyote), og dernæst gifter sig med hans stedsøn (Casanova) som ikke kan komme sig over sin mors selvmord. Kika har stadig et godt øje til svigerfaderen, der dog også ligger i med en række andre, tiltrækkende kvinder, mens den forsmåede Andrea Snitsår (Abril) kører rundt med et videokamera på toppen af sin motorcykelhjelm for at samle billedmateriale til sit tabloid-tv-show. Almodovar blander forskellige genrer og samler sine kendte elementer – de kraftigt farvede kulisser, et aparte persongalleri omgivet af kitschobjekter, samt den store fotostat af Madrids huse uden for altanen – til en moderne, satirisk helhed, som i sin absurditet giver ganske god mening opfattet som tegneserie for voksne.

Ole Steen Nilsson

Maverick (...) USA 1994. I. Richard Donner. Medv: Mel Gibson, Jodie Foster, James Garner, Graham Greene, James Coburn.
Maverick er god underholdning. Den er tilpas afslappet og fræk i sin metabevidsthed, som den klædeligt heller ikke krukker med. Mel Gibson i titelrollen fylder kompetent underspillet biografens cinemascopelærred, mens TV-seriens James Garner er rykket til seniorgruppen og James Coburn til oldingene. Et alle-snyder-alle gamblerplot, som har alle mulige chancer for at virke 'lidt brugt', afvikles med overskud – måske for længe – og med nærmest parodisk skønfoto af Vilmos Zsigmond. Donner og Zsigmond leger med alle genrens klicheer med afstikkere helt til Sergio Leone. Filmen har selvstændigt liv og tynges hverken af TV-serien eller *The Sting*. Jodie Foster får sågar en hel del ud af en rolle, der faktisk ikke er meget kød på. Musikken ved Randy Newman lever til gengæld ikke helt op til filmens øvrige standard.

Richard Donner er i øjeblikket faktisk Amerikas bedste underholdningsinstruktør, ham skal vi sætte pris på, mens vi har ham.

Carl Nørrested

Tommelise (Thumbelina), USA 1994. I: Don Bluth, Gary Goldman. Dansk synkronisering: Lars Thiesgaard.
Tommelise lægger al for megen vægt på menneskelig illuderende apparation, et vedvarende problem for traditionelle, lange tegnefilm.

Tommelise skal være storøjet sød, kluntet og lidt sexet, hvilket medfører at hun får beherskede bryster og markante lår. Der er gået mange svare overvejelser gennem Tommelises sømmelige kjole. Hendes fremtræden sættes i relief ved insekters stankelben og hyggepadders ranglethed. De udgør allesammen et stort nostalgisk 30'er-komparseri med rullende øjne, festskrud og mange 'individuelle' bevægelser. På den vis tager *Tommelise* afstand fra computeralderen. Filmen knytter an til en lidt uheldig og fantasiløs arv fra Disneys *Pinocchio/Askepot*-tradition med unoder fra både Max Fleischer og Van Beuren (Rainbow Parade). Der drives ikke rovdrift på H. C. Andersen. Det hele er flyttet til det ubestemmeligt tidløse Paris med klichealferiget lige om hjørnet.

Carl Nørrested

Speed (...) USA 1994. I: Jan de Bont. Medv: Keanu Reeves, Dennis Hopper, Sandra Bullock, Jeff Daniels.
Hollænderen Jan de Bont debuterer med denne katastrofe-film med stort K, der ligesom sine forgængere i 70'erne er leveringsdygtig i masser af nervepirrende (og velfotograferede) stunts. Jack Traven (spillet af Keanu Reeves – enhver svigermors drøm) kommer som politimand i Los Angeles i karambolage med sociopaten Howard Payne (spillet af – rigtigt gættet – Dennis Hopper). Helten og skurken mødes første gang i en fyldt elevator, der skal sprænges i stumper og stykker – i fald Hopper ikke får udbetalt sin ønskede løsesum. Efter meget larm og spektakel lykkes det Reeves at forpurre projektet. Hopper går til modangreb, og monterer en række bomber på en almindelig bybus, der detoneres hvis bussens hastighed kommer under 50 miles i timen, og så går den vilde jagt som filmens titel så diskret lægger op til. Efter mange strabadser og livsfarlige redningsaktioner reddes passagererne faktisk, men filmen slutter ikke før vi har har været igennem et ligeså halsbrækkende showdown i Los Angeles' subway. De tre historier (elevatoren, bussen og toget) virker mest af alt som løst strukturerede episoder, der ikke har meget andet end skuespillerne og de mange sprængstoffer til fælles. Filmens eksistensberettigelse er tydeligvis de mange eksplosive stunts, og det tynde manuskript og den mangelfulde instruktion lader ikke alene skuespillerne, men også publikum i stikken. Havde filmen bare haft en eksistentiel eller metaforisk vinkel (som til ex. den på tegnebordet beslægtede *Runaway Train* af Konchalovsky) havde det måske været til at bære. Nu må man forsone sig med, at man om fyrre år vil nyde *Speed* som en vaskeægte trashfilm-klassiker fra en fjern og fjollet fortid.

Kim Foss

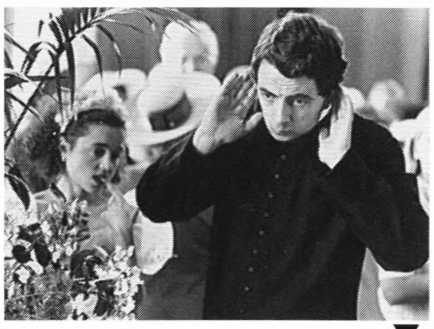
Arizona Dream (...) Frankrig 1991. I: Emir Kusturica. Medv: Johnny Depp, Faye Dunaway, Jerry Lewis, Vincent Callo, Lili Taylor.
Emil Kusturica er bosnisk instruktør, uddannet på filmskolen i Prag (FAMU) 1979 under Jiří Menzel. Menzels indflydelse har altid været sporbar i Kusturicas film, der alle – næsten alle – har et stærkt *oplevet* præg. Dagligdagsskildringer fra Kusturicas barndom i 50'erne og 60'erne var alle sansede, men også med mange farefulde poetiske visioner.
Kusturica har det ikke godt i USA. De poetiske visioner, der udløses af et spindelvævstyndt plot om den fraværende koordination af drøm og virkelighed, mangler simpelthen Spielbergske productionvalues. Der er al for megen svømmende eskimoisk hellefisk i Arizonas ørken og fimserød drømmeballon mellem Alaska og New York. De fritsvævende drømme fra hhv. Jerry Lewis, Faye Dunaway og Johnny Depp virker som 'poetic poison' og Gallos mange filmcitater af fortrinsvis italianamerican observans er anstrengte metalag, skønt en udgave af *North by Northwest* til talentkonkurrence i oplægget er lovende. Italianamerican aspektet er efterhånden en uidelig kliche, hidført af manuskriptforfatteren David Atkins. Videotilegnelse på hurtigspol kan anbefales.

Carl Nørrested

Jeg ta'r hvad som helst (I'll do Anything) USA 1994. I+M: James L. Brooks. Medv: Nick Nolte, Albert Brooks, Julie Kavner, Joely Richardson.
Den amerikanske titel *I'll do anything* er præcist udtrykt den nødvendige attitude for at overleve som skuespiller/instruktør/skaber i dagens TV-dominerede Hollywood. Den åndelige horisont domineres allegorisk af Popcorn Pictures, der ejes af superproducentegoisten Burke Adler (Albert Brooks), som udtværer enhver instruktørs ego.

Komedieaspektet er ikke uintelligent, men sigtet er for uafklaret. *I'll do anything* giver selv for meget til nogle unoder, som den ikke selv vil sætte over styr. Brooks har øjensynlig konstateret at 'Burke' råder over hele Hollywood – skønt han selv endnu en stakket tid kan benævne sig excecutive. Filmen tangerer populisme uden at turde tage skridtet tilbage til Capra/Riskin, skønt den så gerne vil. Gid den havde gjort det.

Carl Nørrested



Fire bryllupper og en begravelse (Four Weddings And A Funeral), UK 1994. I: Mike Newell. M: Richard Curtis. Medv: Hugh Grant, Andie MacDowell, Kristin Scott Thomas, Rowan Atkinson.
Foregår i overklassens England og kunne egentlig være komediegenrens svar på Peter Greenaway, idet den som titlen også antyder er formet omkring konceptet 'bryllup'. Den vækker mindelser om Greenaways badeværelsesfilm på den måde, at historien er fortalt ved primært at vise hovedpersonernes bryllupsfester – vis mig dit bryllup, og jeg skal fortælle dig, hvem du er... Filmen fungerer udmærket som komedie, den er ganske sjov; og så appellerer den naturligvis til nogle af vore mest basale tabu-behov: vi får stribevis af 'happy endings' og iørefaldende popmusik. Man kan dårligt undgå at tænke på de mere prosaiske versioner af samme ide, der for godt et år siden tog det amerikanske marked med storm, det var simpelt hen købevideoen med alle bryllupsscenerne fra nogle af de mest populære sæbeoperaer. Når denne film også har gjort sig så fantastisk godt på det amerikanske marked, så skyldes det først og fremmest amerikanernes næsegruse beundring for alt, hvad der har med britiske traditioner at gøre – det' bare KLASSE, mand! Filmen er simpelt hen hyggelig, den har et hyggeligt glimt i øjet at humor og ægte menneskeligt engagement. Men et hjertesuk skal lyde: Hvorfor skal stakkels Rowan Atkinson absolut køre sit Mr. Bean trick af i en film, hvis kvalitet ellers netop består i, at den er morsom på et relativt realistisk niveau? Atkinsons figur giver filmen et ultrakort glimt af 'fald-på-røven' komik – et tåbeligt stilbrud.

Maren Pust



ISSN 0023-4222