KOSMORAMA

210 * VINTER 1994 * 40. ÅRGANG * KR. 50

KEN LOACH * GENERATION X
ED WOOD * TIM BURTON
PULP FICTION
ATOM EGOYAN * VEIT HARLAN

I N D H O L D

KOSMORAMA NIGHTS:

Læs på side 19-21 om forårets shows. Vi byder bl.a. på gammeldavs gys af William Castle, dansk/amerikansk trash af 'Reptilicus'-instruktøren Sidney Pink og et garanteret politisk ukorrekt program af antikommunistisk fiktion.

DET DANSKE FILMMUSEUM
Biblioteket

Klip side 4

Debat side 5

Ken Loach
Chr. Braad Thomsen om instruktøren og hans 'Ladybird, Ladybird' side 6

Reality Bites
Henrik Uth Jensen om de nye ungdomsfilm side 9

Ed Wood
Johannes Schönherr om verdens dårligste instruktør side 12

Tim Burton
Maren Pust med et portræt side 16

Kosmorama Nights side 19

Pulp Fiction
Dan Nissen om Quentin Tarantinos elegante grovheder side 22

Atom Egoyan
Lars Bo Kimergård om den canadiske instruktørs film om familie og fremmedgørelse side 27

Videokunst
Troels Degn Johansson oplever 'Voodoo Europa' side 33

Nazismens melodramaer
Kim Foss om Veit Harlans brogede karriere side 36

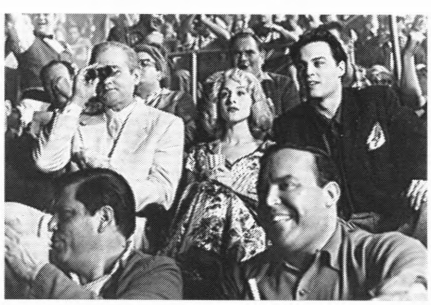
Stjernetydning
Helle Kannik Haastrup kigger gennem teoretiske briller side 45

Museumshjørnet
Carl Nørrested og Casper Tybjerg har været i Pordenone til stumfilmfestival side 48

Bøger
Susanne Fabricius og Kim Foss anmelder side 49

Værd at se side 50

Tjek side 55



Forsiden: *Dukkerne Jack Skellington og Sally i Tim 'Burton's The Nightmare Before Christmas'. Til venstre den mexicansk/amerikanske stjerne Dolores del Rio (1905-83).* Denne side – øverst: *Fra Sidney Pinks 'Journey to The 7. Planet' (62), filmen vises ved Kosmorama Night den 24.02.95.* Herover – venstre: *Kristina Söderbaum og Kurt Meisel i Veit Harlans 'Der grosse König'.* Midten: *Johnny Depp, Sarah Jessica Parker og Bill Murray nyder udsigten i Tim Burtons 'Ed Wood'.* Højre: *En scene fra Kevin Reynolds' 'Rapa Nui', der omtales side 55.*

KOSMORAMA
210 * Vinter 1994 * 40. Årgang

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

DENEUVE

Catherine Deneuve er blevet udnævnt til goodwill-ambassadør og præsident for UNESCO's nye fond til sikring af verdens filmarv. UNESCO (FN's organisation for undervisning, videnskab og kultur) regner med, at over 75% af alle film fra før 1950 vil være gået tabt i 100-året for filmen, hvis ikke der kommer mere skub i restaurerings- og kopiarbejde. Samtidig regner man med at 10% af de film, som bliver opbevaret i arkiver verden over trænger til øjeblikkelig istandsættelse. Fonden med hovedsæde i Cannes skal drives i fællesskab af UNESCO og den internationale sammenslutning af filmarkiver, FIAF. Deneuve er i øvrigt valgt som hovedstjerne til Natfilmfestivalen i '95.

Ole Steen Nilsson

WENDERS

Tidligere på året annoncerede vi i disse spalter, at Michelangelo Antonioni skulle igang med en ny film, samarbejde med Tonino Guerra (manus) og Wim Wenders (instruktørass.) Projektet var ved at lide en økonomisk død, da det statslige selskab Istituto Luce trak sig ud, men i stedet har producenten Vittorio Cecchi Gori skudt de manglende to mio. dollars i den ialt otte mio. dollars dyre film kaldet *Løgne*, meddeler Variety. Marcello Mastroianni og Fanny Ardant er på rollelisten, og premieren beregnet til efteråret 95.

Ole Steen Nilsson

FILM PÅ VEJ

Pulp fiction forfatteren Robert E. Howard begik selvmord som 30-årig engang i 1930'erne. I løbet af sit korte liv nåede han at skrive en række fortællinger om 'Conan the Barbarian', og disse er som bekendt sidenhen blevet ganske berømte. Howard fik opmuntring til at skrive af sin nære ven, horror-forfatteren H.P. Lovecraft, og allerede i 60'erne blev 'Conan' visualiseret som succesfuld tegneserie, og i begyndelsen af 80'erne kom filmatiseringerne med Arnold Schwarzenegger i hovedrollen – *Conan the Barbarian* (82) og *Conan the Destroyer* (84). Nu kommer filmen om Robert E. Howards liv, filmen baserer sig på bogen 'One Who Walked Alone' af Novelyne Allis, der primært har beskrevet sit og Howards forhold de sidste to år af hans liv. Instruktøren, Dan Ireland, får med denne film sin debut som instruktør, han har imidlertid tidligere produceret low-budget horrorfilm. En af stjernerne fra hans tid som producer, Marion Eaton, spiller også med i filmen om Robert E. Howard. Eaton kendes bl.a. fra *Paint It Black* (88) og *Sundown* (89). Optagelserne starter i begyndelsen af det nye år i Cross Plains, Texas. Filmens titel bliver *The Whole Wide World.*

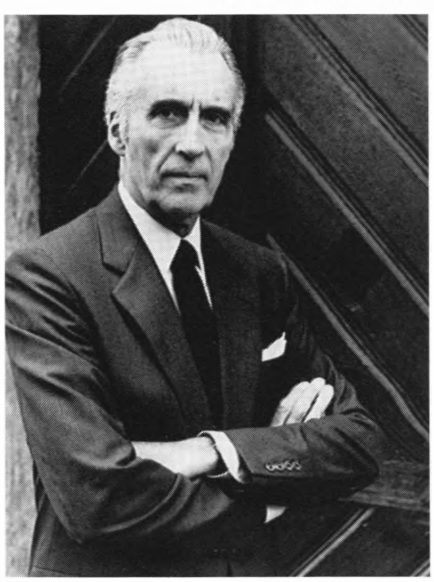
Maren Pust

Herover: Marion Eaton har arbejdet en del sammen med Kucharbrødrene. Her er det (fra venstre) Jerry Teranova, Marion Eaton og George Kuchar i en scene fra 'Sparkles Tavern'.

LEE VS. DE UNGE

Af en eller anden grund vil der altid blive lavet filmversioner over h.h.v. Frankenstein-temaet og vampyrmotivet. I disse dage er der både en Frankenstein og en vampyr på banen – her tænkes på Kenneth Branaghs *Mary Shelley's Frankenstein* med instruktøren selv i hovedrollen og på Neil Jordans *Interview With The Vampire* med Brad Pitt og Tom Cruise som de to vampyrvenner.
En af vampyrbranchens 'grand old men' er naturligvis Christopher Lee, som vi mødte ved efterårets Umeå Film Festival i Sverige. Vi spurgte Lee, hvorfor de samme forslidte temaer stadig gøres til genstand for nyindspilninger: "Alle mennesker i hele verden er fascinerede af det mystiske, det underlige... ting, som man ikke forstår og det, der er ukendt for een er enormt tiltrækkende." – sagde Lee, og da vi spurgte ham, hvad han synes om de nye skuespillere i hans egne 'gamle' roller fortsatte han: "Man kan ikke som ældre rådgive yngre skuespillere, de er skolede efter andre metoder og traditioner. De unge spiller op til folks sandhedstrang, vi spillede mere op til deres fantasi. I de gamle film var antydningens kunst en dyd, men nu bliver *alt* vist, og det er efter min mening lidt kedeligt." Lee fortalte i øvrigt, at han glæder sig meget til at se Robert De Niro som Frankensteins skabning: "Han må være helt fantastisk!" – sluttede han af.

Maren Pust



Der er ikke meget nyt under solen. Længst til venstre: Fordums store vampyr, Christopher Lee, anno 1994 – og til højre: En moderne vampyr, Tom Cruise.

Og hvad så næste år?

Copenhagen Filmfestival '94 havde slået et stort brød op, og hvis man har tænkt at gøre det samme til næste år, bør kræfter fra de øvrige festivaler engageres og udenlandske interesseorganisationer motiveres...

af Carl Nørrested

Hvordan kommer Copenhagen Filmfestival 1995 til at se ud. I år fik Copenhagen Filmfestival i september sin egen markante profil. Det var ikke længere blot forkørsler af sæsonens film, men blev så bredt formuleret, at den var nærmest altopslugende. Forbilledet var utvivlsomt foregående Natfilmfestival – og kører man linien helt ud fra Filminstituttets side, overflødiggøres faktisk både Natfilmfestivalen og i mindre grad Det danske Filmværksteds festival hvert andet år; det var næppe meningen. Copenhagen – har basis i Filminstitut – plus bryggeripenge, Natfilmfestivalen i bryggeripenge og Filmværkstedets er baseret på Filminstituttets nåde. Det kraftige potentiale af beslutningstagende interesseorganisationer er nu samlet, men ingenlunde koordineret omkring Copenhagen Filmfestival.

Copenhagen har hidtil levet højt på, at nogen kunne sige, at de havde set high rated amerikansk film, før en anden fik nusset sig sammen til at se den til de almindelige forestillinger. Ingen tvivl om, at de store udlejningsselskaber og biografer kan tjene penge på, at nogle er in og med på noderne – og det var så det, indtil sidste år.

1994s festivals spekter var virkelig stort: Gay og Lesbian-festivalen var sluset ind og dets smarteste film og festskrud tager sig nu bedre ud i Imperial end i Husets Biograf. Men der var ikke afgivet plads for nok film lige netop dér og flere af G.L.s titler havde bestemt tålt de rammer. Der var indlemmet en åbenlys opgave for Filmmuseet – en retrospektiv Knut Hamsun-serie – værs'go' glittet bogprogram fra norske filmhistorikere hyret af FI, men så en mere end katastrofal svigten på forevisningssiden: Biffen ved Rådhuspladsen kunne kun vise stumfilmene (*Pan, Hårda viljor*) i widescreen, 24 billeder pr. sekund og uden musikledsagelse. Institutionintroduktionen var så lemfældig i Festivalavisen, at de færreste bemærkede den og da slet ikke den halvhjertede appel til pædagoger, der traditionelt skal have en lang linie. Det rette forum havde været et velfortjent samarbejde med litteratur, tysk og filmvidenskab på universitetet. Sidste og vigtigste gruppe var særrækker af franske, italienske, portugisiske, nordiske samt Manga film (udlejningsselskabet for de japanske splattertegnefilm, som huede mange ved Natfilmfestivalen). De fleste fra denne gruppe vil aldrig blive vist ved normale forestillinger. De eneste særrækker, der overlevede, var dem, der blev ordentligt orienteret om, bortset fra Manga, der havde et basispublikum af splatterfans. Det var ikke via introduktionerne i festivalavisen, der var overvældende og OK, men de pæne glittede småhefter, som Filminstituttet producerede (til Hamsun – der af andre grunde glippede – og Italien) samt via opmærksom orientering i dagspressen, at særpublikummet dukkede op. Indholdet i de glittede småbøger var heldigvis skrevet af engagerede skribenter og udgik netop ikke fra Filminstituttets egen pressetjeneste. Den tradition skulle Filminstituttet tage ad notam. Det betød faktisk, at de italienske film blev virkelig godt besøgt i Posthusteatret, fordi de var udvalgt af en italiensk ekspertgruppe *Made in Italy,* der også stod for en glimrende pressekonference, som Filminstituttets repræsentant kun virkede desorienterende i. Den burde udelukkende være kørt af Carsten Brandt og italienerne og FI som en anonym administrator. De portugisiske film blev ladt fuldstændig i stikken både af ophavsland og FI. Introduktionsmaterialet skal være i orden, så er der også interesse. FI skal kun være administrativ ramme og holde snuden fra introduktioner. Her kan instituttet ligeledes lære, at det herefterdags helt bør holde sig fra introduktioner til filmuger og overlade det til kompetente engagerede forskere/skribenter, eller overlade introduktionen til specialister fra værtslandet og udelukkende bruge egen pressetjeneste til det udmærkede tidsskrift, Dansk Film.

Vil FI markere sig kulturpolitisk – og det var der åbenlyse tendenser til ved denne festival, må det presse på de store biografer, for at vise 'mindre' film til festivalen. Det kan kun ske med økonomi. Der må nødvendigvis skabes større skævhed i udbuddet på centrumsteatrene. Det kan ikke nytte noget, at de amerikanske film får snigpremierer på luksusbiograferne, at de distributionsløse latinske kommer på Posthusteatret, Vester Vov Vov – skønt Posthusteatret nok er den hyggeligste ramme omkring dem, at eksperimenter og splatterfilm er overladt til Husets Biograf og så de næsten hjemløse nordiske film havner kasteløst i Biffen.

Hvis brødet skal slås så stort op til næste år (og det så jeg faktisk gerne) bør kræfter fra de øvrige festivaler engageres og udenlandske interesseorganisationer motiveres.

Kryptikeraspektet ved Natfilmfestivalen er langt bedre tjent ved event-lancering under Kosmorama Nights.

Særrækkerne er bedre tjent med Copenhagen Filmfestival, men de må afvejes bedre og opnå en fast norm. Det kommer til at kræve takt og finfølelse i FIs administration, der skal kombinere de stærke udlejere og centrumbiografer med de udmarvede art cinemas. Men *skridtet er* jo i og for sig *taget* her i 1994. Nu skal *der gåes* og det buldrende tomme kulturår skal være en glimrende anledning. FI skal til at være tendentiøst kulturpolitisk motiveret. Hovedfjenden *er* amerikansk filmindustri.

Family life:

Fængsel eller oase?

Ken Loach oplever i disse år en ny kulmination på sit kunstneriske talent. Ungdommens vrede har han endnu i behold, men med alderen er kommet en større generøsitet.

af Christian Braad Thomsen.

Der er ingen tvivl om, at det er i Storbritannien, disse års bedste europæiske film laves. Britiske instruktører som Mike Leigh, Jim Sheridan, Terence Davies og frem for alt Ken Loach viderefører og uddyber fortsat den samfundskritiske socialrealisme, der fra slutningen af 50'erne udsprang af Free Cinema-bevægelsen omkring folk som Lindsay Anderson, Karel Reisz og Tony Richardson.

Genrens tidlige mesterværk er Andersons *This Sporting Life* (1963), som han vel ikke helt kunne leve op til siden, skønt han aldrig mistede sit engagement. Derimod blev både Reisz og Richardson efter nogle stærke og kompromisløse ungdomsfilm mere eller mindre opslugt af den filmindustri, de fra starten ville skabe et alternativ til.

I stedet blev det den i dag 58-årige Ken Loach, som kom til at videreføre, hvad genrens pionerer påbegyndte. Han fulgte i den første generations fodspor, men hvor de uddannede sig selv ved at lave dokumentarfilm, lærte Loach filmsproget via tv. Som person er Ken Loach beskeden til det næsten selvudslettende, som filmkunstner rager han i disse år op som en klippe i europæisk film – og politisk er han ikke bange for at påpege, at den humanistiske socialisme fortsat er den mest menneskeværdige samfundsform.

Ken Loach havde sammen med sin første producent Tony Garnett rødder i det eksperimenterende og socialkritiske miljø på BBC i midten af 60'erne. Han fornyede og aktualiserede tv-dramaet ved at lade det indgå en frugtbar forbindelse med dokumentarismen, først og fremmest i *Cathy Come Home* (1966) om en ung mors kamp mod bolignøden. Efter en noget svagere spillefilmdebut med *Poor Cow* (1967) skabte Loach to film, som i dag er klassikere, nemlig *Kes* (1968) om en dreng, der kompenserer for manglende voksenkontakt ved at knytte sig til en falk, og den anti-psykiatriske *Family Life* (1971) om en pige, der af sin bornerte og småborgerlige familie og et inkompetent behandlingssystem drives ud i en psykose. Loach lavede desuden den fremragende tv-serie *Days of Hope* (1975) om strejkende kulminearbejdere omkring 1. verdenskrig.

En hemmelig tv-serie

Spillefilmene er tilgængelige, i det mindste på video, men tv-serien er som så mange andre tv-klassikere en velbevaret hemmelighed, herhjemme et offer for DR/TVs mærkeligt irrationelle kunsthad. På tv mener man, at når en tv-serie har været vist for 20 år siden, har man opfyldt sin kulturelle forpligtelse, og så kan man roligt lade den ligge på en hylde. Tv er besat af et nyhedsjag, som gør, at man glemmer, at selv et døgnmedie kan have sine klassikere. Den forståelige automatholdning, at det meste tv er bedst tjent med glemsel, fører til, at de programansvarlige overser, at der i de lykkelige undtagelsestilfælde kan skabes tv-kunst, som det er skandaløst, at yngre generationer ikke kan stifte bekendtskab med og vi andre ikke genopleve. På den måde er ikke blot *Days of Hope*, men også en lige så relevant og samtidig klassiker som R.W.Fassbinders *Otte timer er ikke hele dagen* tvunget til glemsel. I det kommunistiske Østeuropa lagde man af politiske grunde de uønskede film på hylden, i Danmark kalder man det programpolitik, men resultatet er det samme – og den bagvedliggende holdning sikkert også: tv producerer en historieløshed, som er en forudsætning for, at vi til daglig lader os fylde med junk. Vi får ingen mulighed for at opleve, at også tv

kan være kunst på et højt niveau – og endda uden at miste de seertal, som er programlæggernes eneste kvalitetskriterium. Hvad der netop udmærker Loachs og Fassbinders tv-serier er, at de på én gang er politisk historieskrivning, tv-kunst og bred folkelige underholdning.

Det andet gennembrud

Trods sit store kunstneriske gennembrud omkring 1970 forblev Ken Loach en outsider i britisk film. Hans anseelse var større i udlandet end i Storbritannien, og de næste 15 år var der relativt stille omkring ham. Han trivedes ikke som kunstner i Thatchers England. *Looks and Smiles* (1981) om ungdomsarbejdsløshed var mere anonym, og *Fatherland* (1986) om en DDR-flygtning, der har svært ved at klare sig i vesten, var en klar fiasko. Ingen af dem blev vist herhjemme, og man var så småt ved at indstille sig på, at Loach havde sine bedste film bag sig.

Men så fik Ken Loach et formidabelt andet gennembrud i 1990 med *Hidden Agenda*, hvor hans socialrealisme smelter logisk sammen med thrillerformen i en sviende udstilling af den skandaløse engelske fremfærd i Nord-Irland med tortur og politiske drab. Filmen vakte opstandelse, og Loach blev beskyldt for at have skabt en propagandafilm for IRA, hvad han afviste. Men det politiske klima var så betændt, at kritiserede man de engelske overgreb, blev man automatisk regnet for IRA-sympatisør – og *Hidden Agenda* havde svært ved at blive vist i engelske biografer. De færreste turde programsætte den af frygt for repressalier.

Heller ikke herhjemme har filmen været vist: dens meget konservative engelske udlejer forlangte et så urealistisk højt beløb i licens, at den var umulig at markedsføre. Og det var måske også hans dybeste hensigt!

Derefter fulgte i hastigt tempo *Riff-Raff* (1992), *Raining Stones* (1993) og *Ladybird, Ladybird* (1994), hvormed Ken Loach igen var fremme i europæisk films forreste række. Hans uvant hurtige og meget frugtbare produktionstempo skyldtes, at han fik kontakt med producenten Sally Hibbin, som i samarbejde med tv-stationen Channel Four for første gang var i stand til at give Loach rolige og stabile arbejdsvilkår. Samtidig med at man kan glæde sig over denne nye kulmination på Loachs talent, kan man ikke lade være et ærgre sig over, hvad man er gået glip af på grund af Loachs fravær fra biografilmen i Thatchers ufrugtbare regeringsperiode.

Loach har ikke mistet sit sociale engagement og sin vrede over de forhold, man byder mennesker at leve under, men ny hos ham er en kåd humor, som ikke i mindste måde udglatter vreden, men skaber mere rum omkring hans personer og viser, at de er andet og mere end et produkt af deres omgivelser. De har en ukuelighed, en optismisme, en overlevelsestrang, der trodser alle forhold.

Også på et andet afgørende punkt er der sket en udvikling med Ken Loach. I sine første film var han en skarp kritiker af den småborgerlige familie. Den oplevedes som et fængsel af de unge, der måtte gå i indre eller ydre eksil for at undslippe familiens følelseskulde. Loach skildrede familien som samfundets mindste kerne og som bærer af nogle krampagtigt perverterede værdinormer, der projiceres ud i forældede samfundsinstitutioner. I den nye fase af sin produktion er Loach snarere tilbøjelig til at se familien som et fristed, et værn mod den samfundsmæssige undertrykkelse. Familien er en sidste oase af menneskelighed og samfundet en ørken, der breder brede sig foruroligende.

Raining Stones

Det gælder f.eks. *Raining Stones*, som et langt stykke af vejen er forbavsende solidarisk med de mest småborgerlige, religiøse værdier. I centrum står en katolsk familie, og plottet udspringer af det problem, at datteren skal til sin første altergang, men ikke har en standsmæssig kjole. Faderen insisterer på, at kjolen ved den lejlighed skal være så fin og dyr som de fineste – og så begynder det ellers at regne med sten, hvilket synes at være en lokal talemåde for, at alt, hvad der kan gå galt, går galt: i forsøget på at skaffe penge kommer faderen hele tiden på kant med loven og står på et vist tidspunkt bogstavelig talt i lort til halsen, nemlig da han skal rense præstens kloak.

Loach bruger det beskedne plot til at komme godt rundt i et lille provinsbymiljø, og da fælden til sidst klapper, og vor hovedperson overfalder en ågerkarl og bliver skyld i hans død, er det af alle mennesker den katolske præst, der forhindrer ham i at gå til politiet og bringe ulykke over sig selv og sin familie. Præsten har kun lort i kloaken; i sit hjerte viser han sig at være en sand anarkist: hvad politiet ikke ved, har de ikke ondt af, og præsten er ukristeligt tilfreds med ågerkarlens død, fordi mange fattige familier vil ånde lettet op. Med denne morale går den lille familie da til alters og indoptager Jesu Kristi blod og legeme som belønning for de trængsler, datterens nye kjole kostede.

Raining Stones blev Loachs hidtil største publikumssucces, og den er da også hans bedste film siden *Family Life*. Den lever og ånder af det, som altid har været Ken Loachs adelsmærke som instruktør, nemlig hans uhørt fine og nænsomme samarbejde med sine skuespillere. Og så er de fleste af 'skuespillerne' jo endda amatører. Det er et stående princip hos Loach, at hans skuespillere skal om ikke spille sig selv, så i hvert fald have erfaringer og holdninger fælles med deres figur i en grad, så den ikke mere opleves som en rolle. Den kvinde, der spillede moderen i *Family Life*, formulerede f.eks. sine egne skræmmende synspunkter i forhold til sin gravide datter. Men det er samtidig Loachs kunst, at han i sin måde at filme hende på kan udstille hendes synspunkter uden at udstille hende selv. Hun gør ikke blot sin datter til offer, men er også selv et offer for, hvad hun gør og siger.

I *Riff-Raff* brugte Loach overvejende folk, som selv var eller havde været byggearbejdere, og i *Raining Stones* kommer den kvindelige hovedperson fra den egn, hvor filmen foregår og har haft erfaringer, der svarer til dem, hun gennemlever i filmen.

Ken Loach skriver aldrig selv sine manuskripter, men har gennem årene udviklet et tilsyneladende perfekt samarbejde med manuskriptforfatteren Jim Allen. Loach er desuden meget åben over for improvisationer, og ofte præsenterer han ikke skuespillerne for et fuldt gennemskrevet manuskript, men giver dem rum til selv at fylde på med egne ideer og erfaringer. For ikke at begrænse deres udfoldelser lader han dem aldrig læse det færdige manuskript, men lægger optagelserne kronologisk til rette og sætter kun spillerne nødtørftigt ind i dagens scene, så de ikke er hæmmet af præcist at vide, hvor scenen måske skal lede hen. På den måde er Loach åben for

at lade sig lede andre steder hen end planlagt, men kan samtidig med diskret autoritet overtage styringen, hvis han skulle blive ledt på afveje.

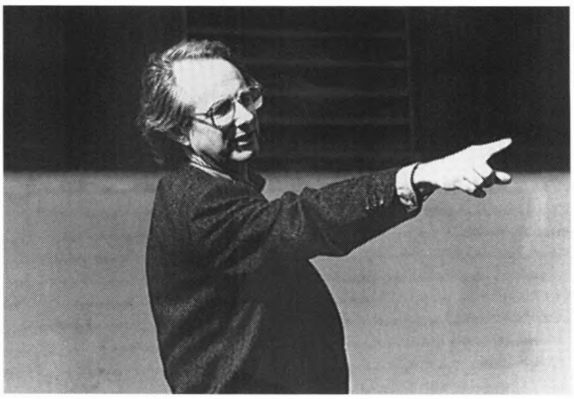
Det er en arbejdsform, som fører til et stort råfilmforbrug. Ken Loach filmer ofte op til 25 gange filmens længde. Men i hans tilfælde er det en arbejdsform, der lønner sig i rigt mål. Og endda har han hidtil kunnet holde sine film på det low budget-niveau, som er en forudsætning for, at han overhovedet har kunnet få lov at fortsætte som filmskaber.

Ladybird, Ladybird

Til hovedrollen i sin sidste film *Ladybird, Ladybird* har Ken Loach fundet en hjemmegående husmor fra Liverpool, Crissy Rock, der havde optrådt lidt som stand-up comedian på amatørbasis, men var uden erfaring med dramatiske roller. På Berlin-festivalen i år hædredes hun med en Sølvbjørn for sin gribende og fuldstændigt naturtro præstation som Maggie, en kvinde, der har fået fire børn med fire forskellige mænd. Den sidste af dem tæver hende for et godt ord, og da hun endelig er sluppet af med ham, sker katastrofen. En aften, hvor hun er i byen og har ladt børnene være alene hjemme, udbryder der brand i lejligheden og børnene reddes med nød og næppe – hvorefter de fjernes af politi og socialarbejdere. Filmens titel er taget fra et børnerim, der lyder: 'Ladybird, Ladybird, fly away home. Your house is on fire, and your children have gone.'

Maggie kæmper som en løvinde for at få sine børn tilbage, specielt fordi hun nu er flyttet sammen med en politisk flygtning fra Paraguay og derfor mener at have de bedste muligheder for at skabe en rigtig familie. Hun løber imidlertid ind i en mur af køligt velmenende, men menneskeligt uerfarne socialarbejdere, som ikke finder hende egnet som mor. Og jo mindre egnet hun med urette skønnes at være, jo mere hysterisk bliver hun, så de nu med rette kan kalde hende uligevægtig: en ond cirkel er sat i gang.

Maggie beslutter at få et barn med sin nye kæreste, men socialarbejderne lurer på hende – og på et tidspunkt finder de også anledning til at fjerne dette barn. Da den ukuelige Maggie vælger at blive gravid endnu engang, står socialarbejderne sammen med politiet på fødegangen og tager barnet fra hende, så snart det er kommet til verden.



Side 6: De stolte forældre, Maggie og Jorge, i 'Ladybird, Ladybird'. Denne side (øverst til venstre): Ken Loach under optagelserne til 'Ladybird, Ladybird'. Øverst til højre: Robert Carlyle som Steve i 'Riff Raff'. Nederst til venstre: Crissy Rock som Maggie i 'Ladybird…' Til højre: Father Barry og Bob snakker over en kop te i 'Raining Stones'.

Ladybird, Ladybird havde verdenspremiere samtidig med Jim Sheridans *In the Name of the Father* – og tilsammen tegner de et rystende billede af retstilstande, der minder om østeuropæiske forhold: Sheridan fortæller en autentisk historie om uskyldige irlændinge, som af politi og domstole bures inde på livstid efter 'tilståelser' fremtvunget under tortur mens beviser for deres uskyld tilbageholdes. Loach fortæller om børn, der fjernes fra deres mor på et lige så lemfældigt grundlag, og det er intet enkeltstående fænomen. For få år siden var Storbritannien besat af en incestpsykose, der resulterede i, at behandlere fjernede flere hundrede børn fra deres forældre som følge af falske incestformodninger.

Loachs film er baseret på en autentisk begivenhed, som han bad Rona Munro omforme til et filmmanuskript. Hun var blevet hædret med Evening Standards førstepris som mest lovende dramatiker for stykket 'Bold Girls', men havde ikke tidligere skrevet for film. Manuskriptet er ikke fri for en noget tung og skematisk struktur, som man imidlertid er tilbøjelig til at overse takket være Loachs musikalske, lydhøre personinstruktion – og altså specielt hans fornemme samarbejde med Crissy Rock.

På en lakonisk eftertekst oplyses det, at Maggie efter det sidste barns dramatiske fjernelse fødte yderligere tre børn, som hun fik lov at beholde, hvorimod hun aldrig mere så de seks børn, som var blevet taget fra hende. Oplysningen er lidt utilfredsstillende: hvorfor skiftede systemets folk pludselig holdning – og hvorfor var holdningsskiftet ikke så konsekvent, at Maggie fik lov at få sine uretmæssigt fjernede børn tilbage?

Filmkritikeren i The Times, Geoff Brown, undrede sig (22.2.1994) over noget andet, nemlig at Ken Loach tog det for givet, at Maggie bare skulle have ret til at føde den ene unge efter den anden. Han konkluderede:

'Har ingen mon hørt om overbefolkning – eller kondomer?'

Også filmkritikere kan lide af den afstumpethed, som *Ladybird, Ladybird* er et så gribende indlæg imod.

Ladybird, Ladybird
Ladybird, Ladybird. England 1994. I: Ken Loach. M: Rona Munro. F: Barry Ackroyd. kl: Jonathan Morris. Mu: George Fenton. Art-D: Fergus Clegg. Medv: Crissy Rock (Maggie), Vladimir Vega (Jorge). Prem: Januar 1995, længde 101 min. BV film.

Fra Slacker til Reality Bites

Når man glemmer svaret

Reality Bites af Ben Stiller er endnu en film i rækken af ungdomskomedier, men da dette er halvfemserne og Douglas Coupland har skrevet en bog, så …

af Henrik Uth Jensen

Lelaina Pierce holder den store afskedstale på universitetet. Alle lytter tavst, mens hun ridser generationens problemer op: "Spørgsmålet forbliver: Hvordan skal vi udbedre de skader, vi har arvet. Svaret er enkelt. Det er … Det er …" Lelaina bladrer fortvivlet i sit manuskript. "Det ved jeg ikke." Selvafbrydelserne er ikke bare et retorisk fif, for Lelaina er kvik nok til at kende løsningen til generationens problemer, hun kan bare ikke finde den for øjeblikket.

Mens Lelaina arbejder som researcher på et typrogram, filmer hun sine bofæller og skolekammerater og forsøger at fange deres drømme ind. Bofællen Vickie Miner, arbejder i en tøjbutik og har lige haft sin 66. elsker. Hun tør ikke binde sig og frygter mest for sin hivtest. Sammy Gray og Troy Dyer hænger rundt i deres lejlighed. Sammy er en lidt veg fyr, der ikke rigtig kan finde ud af sig selv. Han vil bare have en karriere. Troy kan ikke tage sig sammen til at afslutte sit filosofistudium, men spiller guitar og flakker fra job til job. Da han bliver fyret for tolvte gang flytter han ind hos Lelaina og Vickie.

Lelaina begynder at gå ud med Michael Grates, en yuppie i mediebranchen. Han er typen, der også bruger mobiltelefonen i telefonboxen. De finder sammen fra hvert deres udgangspunkt. Han tager hendes generationsportræt med til sine arbejdsgivere, som straks antager det. Alt tegner godt, men de får videoen klippet om til ungdommens tempo og smag. I mellemtiden er Troy blevet forelsket i Lelaina, men de må gå omveje før de endeligt finder sammen. Løsningen på generationens problemer er som altid kærligheden og parforholdet. Intet nyt under solen, selv ikke at kærligheden er svær at formulere og endnu sværere at tro på.

Filmen starter som et portræt af Lelaina og hendes generation, men skifter langsomt fokus og ender med at handle om Lelaina og Troy. Det er også det skift i fokus som Lelaina foretager fra en optagethed af generationen og dens problemer og til hendes forhold til Troy. At se sit liv først som noget alment, og siden som noget unikt.

X, X og atter X

Umiddelbart er det lidt svært at se hvad filmen selv vil. Den markedsføres som 'en komedie om kærlighed i 90'erne'. Komedier om kærlighed er der jo ikke noget nyt og originalt over, heller ikke det, at lade den foregå i nutiden, men når man alligevel understreger 90'erne, må det være fordi, man mener, at betingelserne for en kærlighedskomedie er forskellig fra betingelserne i 80'erne og før. Det bliver altså en beskrivelse af en ny ungdomskultur, og her ringer klokkerne så hos samtlige anmeldere og hos publikum: aha, Generation X. Det lykkes kun i to af en halv snes anmeldere, at undgå at nævne begrebet, og Politikens Bent Mohn lader med vanlig sans for forenkling simpelthen overskriften være Generation X.

Selvom personerne har alle de x-genererede symptomer, må det påpeges, at ifølge Douglas Couplands egen definition er personerne slet ikke en del af generation X. De er født for sent og er først lige rendt ind i deres midtwenties breakdown. De er m.a.o. generationen efter, og det viser også, at mange af de ting, som Coupland har set som karakteriske for X-generationen, er universelle.

Det giver naturligvis god mening at beskrive filmen i forhold til Couplands beskrivelser, men det er dog mere relevant at spørge, hvordan filmen beskriver 90'er-generationen end hvordan den forholder til Couplands beskrivelse af samme.

Ungdomsfilmen

Gennemgående træk ved 90'er-generationen er: rodløshed, retningsløshed, modstand mod forældrenes værdier, angst for at blive voksen og etableret, sprogligt en gennemgående brug af ironi og indirekte tale, men måske først og fremmest en søgning mod nuet, hvilket kan være sværere end det umiddelbart synes.

Disse træk er upiverselle ungdomstræk, der er forsøgt hæftet på unge siden midten af 50'erne. I film fra *Blackboard Jungle* ('55) og *Rebel Without a Cause* ('55) over *Who's that Knocking* ('68), *Easy Rider* ('69) og *American Graffiti* ('73) til så forskellige film som *Rumble Fish* ('83), *Breakfast Club* ('85) og *Wild at Heart* ('90).

Selvom filmene valoriserer ungdommen forskelligt, har teenagerens situation, trods en udvikling i såvel brugen af forbudte substanser som den seksuelle adfærd, ikke ændret sig overvældende meget, men hvad adskiller så 90'erne fra 50'erne? Mit svar er mediebevidstheden.

Den kulturramte generation

Vor tids kendetegn er ikke bare en historisk, men også kulturel, overdosering. Troy citerer *Cool Hand Luke* og Vickie og Lelaina synger uden problemer med på det 13 år gamle Squeeze-nummer Tempted. Hvis man ikke har en date, kan aftenerne bruges på at quizze med vennerne omkring tv-showet The Brady Bunch. Men sammen med en konsumholdning til kultur har den kulturramte generation også fået et ønske om selv at udtrykke sig i den gennem hi-8-kameraer og el-guitarer. De forsøger at definere sig selv gennem kulturen og har dermed svært ved at komme ind på livet af virkeligheden. Hermed starter i parentes bemærket et kredsløb, hvor kulturen selv ikke længere forholder sig til virkeligheden. Inautenciteten bliver hjørnestenen i et kredsløb, hvor kultur er synonym med medie.

Den kulturelle overdosering får også betydning i forhold til andre mennesker. Det kan være svært at nærme sig andre mennesker uden at se sig selv som en kliche eller et citat, når man har set situationen beskrevet i utallige film og de fleste sange, man har hørt. Her er tale om – en delvist medieskabt – bevidsthed om spillets regler. Kærligheden ligner en fiktion, og trods den kun lader sig indfange med uforbeholden ærlighed, kan man kun nærme sig den med ironi og citationstegn.

Da Troy lærer, at lykken ikke længere er rækken af unge piger, som han kan tilbringe natten sammen med for næste dag at være ude af stand til at føre en samtale med dem, opdager han samtidig, at han ikke kan skjule sig bag vage hentydninger, tvetydige budskaber og en tilsyneladende ligegyldighed overfor alt. Hvis han overhovedet ønsker at komme ind på livet af Lelaina og virkeligheden, må han ud af sin trygge kapsel af ironi og spydighed og erklære sin kærlighed tre gange. Første gang som en ond og sarkastisk joke. Anden gang reelt. Og tredje gang som en forsikring om oprigtigheden i sin anden erklæring. I kærligheden er der ikke plads til tvetydighed. Han må meget mod sin vilje opføre sig som en kliche.

Det er her, hvor *Reality Bites* adskiller sig fra Gus van Sants *Drugstore Cowboy* og *My Own Private Idaho* og tidlig Scorsese, og Troy har intet til fælles med Jarmusch' rastløse personager i *Stranger Than Paradise og Permanent Vacation.* Ferien er ikke permanent. Rodløsheden, den manglende identitet og manglen på fremdrift rækker, når alt kommer til alt, ikke længere end til parforholdet. Ungdommen søger trods det ydre oprør mod tryghed og parforhold.

Vis mig dine referencer

Mediebevidstheden og inautenciteten gør sig også gældende i tidens øvrige ungdomsfilm, selvom den i film som *Heathers, Singles* og *Wayne's World I&II* mere ligger i instruktørens beskrivelse af ungdommen end hos selve ungdommen.

Alle filmene forsøger hver deres måde at indfange en generations opgiven af værdier, men ender uden at give et alternativ. For at undgå moraliseren ender filmene i nihilisme eller ironiseren over sin egen morale. I Heathers renoncerer Veronica (Winona Ryder igen) oprøret (jvnf. If) i form af den anarkistiske James Dean-klon, JD. Hun opdager, at selv rollen som rebel er en kliche. Musikken er i *Singles* det, der danner den kulturelle referenceramme og en god måde at undersøge om en potentiel partner er 'compatible', er at gennemse hans pladesamling. Filmen ender med tre par og en næsten melodramatisk happy ending. Med de mediekritiske teenagere Wayne og Garth når mediebevidstheden sit yderste udtryk, der er ikke andet end referencerne tilbage (selv plottet er stjålet), og både hovedpersonerne og publikum ved det. Dermed ender de alle som underholdningsfilm, der end ikke vil tage sig selv alvorligt.

Linklater

Det vil derimod Richard Linklaters debutfilm *Slacker* (1990), der er blevet indbegrebet af generation X på film. I bl.a. Sight and Sound (Juli 1994) fremhæves den på bekostning af *Reality Bites.* Derfor vil jeg referere lidt nærmere til den, selvom den ikke har været i biografdistribution. Den er som Linklaters anden film gået direkte ind på videomarkedet.

I *Slackers* første scene fabulerer en ung fyr (instruktøren selv) over sine drømme og om hvordan verden måske i virkeligheden har en stribe sideløbende paralleller, hvor han havde handlet anderledes. Hvis han

ikke havde taget en taxi og istedet blevet på stationen havde han måske mødt en kvinde, der havde givet ham et lift. Hvis han ... osv. osv. Han er fanget ind af sine valg og overvejer hele tiden, hvad han kunne have gjort anderledes og fantaserer over hvad der så var sket. Det er i princippet det samme som Resnais' *Smoking* og *No Smoking* handler om.

Det er som om kameraet hvirvles ind i de tilfældige valg og resten af filmen, følger det forskellige personer uden på noget tidspunkt at finde en historie eller et samlende punkt modsat eksempelvis Ophuls' *La Ronde*. Det samlende punkt må være den tematiske titel Slacker, der betyder drivert. De mange mennesker, den møder, er aldrig i gang med noget vigtigt, noget målrettet eller noget så corny som et arbejde. Fritiden er et vilkår, der benyttes til at samle damer op med, spille musik, begå forbrydelser eller småsnakke. Og snakke gør de. Snak som tidsfordriv og identitetsskaber. Undertiden små filosofiske udredninger, men ikke udtryk for noget presserende, der bliver bare tænkt højt. Der bliver således ikke sagt noget væsentligt om generationen, som ikke i forvejen ligger i titlen. Filmen er en vellykket stiløvelse, men bestemt ikke original. Hvor Couplands bog giver ny forståelse af det begreb han kredser om, bliver Linklaters film til formalistisk realisme, som slutteksten også antyder: "This story was based on fact. Any similarity with fictional event or characters is entirely coincidental".

Siden tager han konsekvensen med *Dazed and Confused* (1993) (med den tåbelige danske titel *Den sidste vilde nat med klassen),* der igen er et panoramisk vue over den amerikanske ungdom, men denne gang flyttet til en sorgløs og uforpligtende fortid præcis som *American Graffitti* (1973) er henlagt til et sagnomspundent 1962. Der ligger så en pointe i, at den sorgløse fortid nu er 1976, et par år efter George Lucas' klassiker. Hvor *Slacker* forsøger noget nyt, falder *Dazed and Confused* fint i forlængelse af traditionerne for amerikanske ungdomsfilm, for selvfølgelig er det i ungdommen, man lægger grunden til identiteten, og selvfølgelig består den af forskellige overgangsriter, men vi har en tendens til, jo ældre vi bliver, først og fremmest at huske ungdommen som ét langt frikvarter.

Frihed eller tomhed

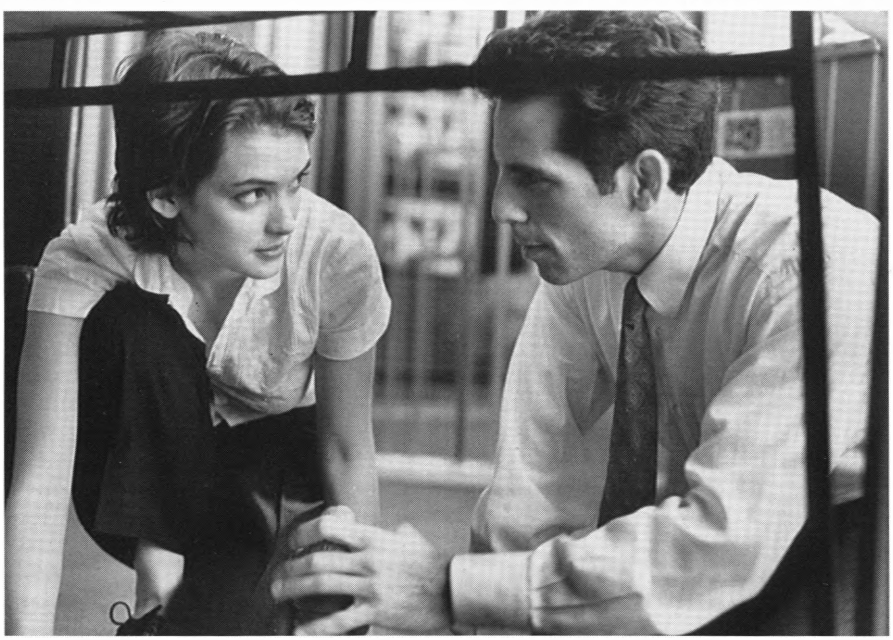
For Lelaina og hendes venner er ungdommen bestemt intet frikvarter. De er lige blevet færdiguddannet og aner ikke hvad de skal stille op med deres nyvundne frihed. Der venter ingen drømmejob, og der er intet virkeligt alternativ til karrieren. Troys poserer som oprører og intellektuel i opposition, men det er ligesom det. Overfor de fire kammerater står den lidt ældre Michael med nogle helt andre værdier. Han har succes som executive på det MTV-agtige In Your Face og har de rigtige kontakter i medieverden. Han er venlig, overfladisk og totalt uden forståelse for 90'ernes livsstil.

Michaels selvopfattelse støder sammen med de andres. De ser den dyre bil og det italienske tøj, men han mener selv, han kan opgive det altsammen, hvis det altså bare var nødvendigt. Når han siger "Jeg ville da også arbejde uden at få løn for det" viser det, at han ikke har forstået en disse. Således er det svært at se om Lelaina bliver endnu en nyerhvervelse eller om han faktisk virkelig elsker hende. Da han kommer til at sige de tre famøse og forpligtende ord, tilføjer han straks et "whoops". Han har fortalt sig, og efter credits ser man, at han ikke har fortjent hende. Hans lille generationsportræt på In Your Face bliver en gengivelse af Troy og Lelaina i værste soap-stil. Enten er hans virkelighedsbillede helt forskruet eller også sælger han virkeligheden for en lettilgængelig fiktion. Enten er han naiv eller uærlig.

Det er dog kun i denne sidste scene, filmen direkte udleverer ham. Ellers står han nemlig slet ikke svagt i sine konfrontationer med Troy, der kun får den verbale og ikke den moralske sejr i deres sammenstød. Og det giver en ekstra dimension til forståelsen af figuren, at han bliver spillet af Ben Stiller selv, der faktisk arbejdede for MTV, inden han fik sit eget show på FOX Networks.

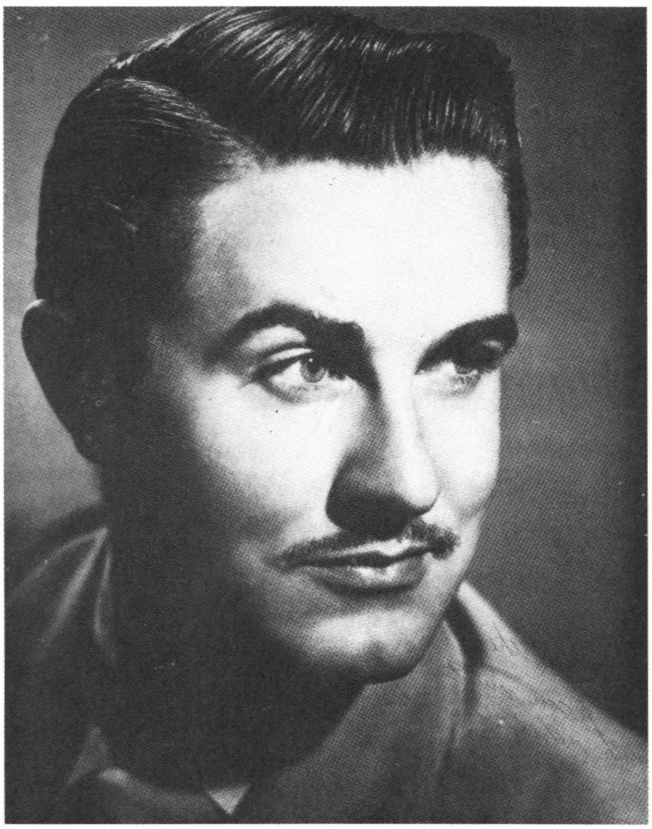
Svaret

Ben Stillers generationsportræt er slet ikke så forskruet. Det virker ærligt og bevidst naivt. Filmens åbning er på sin vis meget realistisk. Lelaina er enormt velformuleret uden egentlig at sige spor. Ligesom Douglas Coupland nøjes hun med at diagnosticere. Når hun alligevel finder en statement (pudsigt der ikke findes en dækkende dansk oversættelse) i "Det ved jeg ikke", kan man være tilbøjelig til at mene, det er lidt letkøbt, men det er vigtigt at holde fast i, at, selvom hun har glemt det, kender hun svaret. Filmen ønsker bare ikke, at give noget svar, og dermed tager den sig selv alvorligt som en underholdningsfilm. Det er måske ikke ligefrem slices of life, men så dog reality bites, og lidt har også ret.



Side 9: Lelaina og Troy. Denne side: Lelaina og Michael.

Reality Bites (...), USA 1993. I: Ben Stiller. P. Danny DeVito. M: Helen Childress. F: Emmanuel Lubezki. P-design: Sharon Seymour. Kl.: Lisa Churgin. Mu.: Karl Wallinger. Medv.: Winona Ryder, Ethan Hawke, Janeane Garofalo, Steve Zahn, Ben Stiller, m.fl. Længde: 99 min. Udl.: UIP. DK-prem: 14.10.94.



Ed Wood: Verdens Værste Instruktør

Kan en film være så dårlig, at den faktisk bliver god? - Ja, det kan den sagtens. Hvor mange nederlag skal man have, før man giver op? - Ed Wood gav aldrig op, hans liv var en lind strøm af fiaskoer. Kosmorama har set Tim Burtons film om instruktøren i New York - her kommer historien om manden, der posthumt fik papir på sin inkompetence…

af Johannes Schönherr

Som bekendt er Hollywoods historie en blandet landhandel, der ikke blot handler om store selskabers glamourøse produktioner, Academy Awards og sladder om stjernernes skandaler. Den handler også om de fattigrøvs-skæbner, der i storindustriens skyggeland fandt deres helt egne nicher, i hvilke de uafhængigt af mogulerne stædigt producerede og distribuerede film til alternative markeder.

I 50'erne og 60'erne havde disse småproducenter deres absolutte guldalder – de store drenge var stadig på familieunderholdning med høj moral, så det stadig ekspanderende ungdomsmarked, der allerede da var befolket af en generation, som havde mere end forspist sig på TV-underholdningen, udgjorde en betydelig indtægtskilde, når blot produkterne lovede lidt til gården, gaden og ikke mindst nerverne. Folk som Roger Corman, David Friedman og selskabet American International Pictures tjente styrtende på at afsætte billige produktioner med sensationsprægede plakater til drive-in biografer og andre billige visningssteder for unge.

Det var netop indenfor disse rammer instruktør/producer/manuskriptforfatter Edward D.Wood forsøgte at gøre sig gældende, det lykkedes bare aldrig! Hans plakater lovede 'Shocking' – 'Revealing' – 'Horrifying', og det var filmene også, når det gjaldt kvaliteten: dekorationerne stod og blafrede, lyset skiftede fra dag til nat midt i en sekvens, monstrene var ubevægelige klodser i snoretræk og hver anden indstilling be-

stod af gammelt, ridset arkivmateriale uden relevans i sammenhængen. Selv grådige teenagere kunne ikke acceptere sådan noget bras, og lidet hjalp det, at Bela 'Dracula' Lugosi optrådte på slap line midt i forvirringen.

Smag og behag skifter jo imidlertid, og Tim Burtons film *Ed Wood* var en af hovedbegivenhederne ved New York Film Festival i oktober i år. Pludselig er Ed Wood og hans historie altså blevet mere end in – et stort navn bøjet i neon og med Tim Burton og Johnny Depp som garanter.

Woods liv

Men hvordan kunne det nu gå til? – Ja, historien om Ed Woods vej til forsinket berømmelse som kultfilmmester er ligeså så besynderlig som hans aldrig svigtende anstrengelser for at komme til at lave film.

Oprindeligt var han fra Poughkeepsie, New York. Under 2. verdenskrig gjorde han som marinesoldat tjeneste i Stillehavsområdet, hvor han kom på tværs af en japansk geværkolbe og fik slået alle fortænderne ud; og så var han i øvrigt korpsets hurtigste på en skrivemaskine. Med krigen vel overstået ankom han i Hollywood i 1947, og han kastede sig straks over filmbranchen. Således instruerede han i samarbejde med Orson Welles' kameramand, Ray Flint, sin første film *The Streets of Laredo* – en kort western – i 1948. Senere samme år iscenesatte han efter eget manuskript teaterstykket 'The Casual Company'. Begge forehavender var totalt mislykkede: filmen blev p.g.a. pengemangel aldrig helt færdig, og stykket fik de værst mulige anmeldelser.

Dette afholdt nu ikke Wood fra at satse på en karriere indenfor filmens verden. Selvom han dårligt kunne overleve ved det, fortsatte han med at skrive et enkelt filmmanuskript i ny og næ, indtil han i 1953 fornemmede, at *nu var hans tid* ved at nærme sig: Historien om George/Christine Jorgensens kønsskifteoperation fyldte alle amerikanske aviser, og exploitation produceren George Weiss – kendt fra værker som f.eks. *Test Tube Babies* (53) – var på udkig efter en instruktør, der kunne filmatisere nyhedshistorien. Wood anså sig selv for at være lidt af en ekspert i forhold til det dér med kønsskifte, han var nemlig transvestit og vidste ikke noget bedre end at spankulere rundt i hjemmet iført sin kærestes

Side 12: Til venstre den ægte Ed Wood – til højre Johnny Depps version. Herover: Wood i en af sine elskede angorabluser.

angorabluser. En af de mange historier, han fortalte igen og igen, var beretningen om, hvorledes han deltog i invasionen af Tarawa iklædt lyserøde trusser og BH inde under uniformen.

Wood kunne desuden diske op med endnu et godt argument for, at han skulle have tjansen: han havde netop mødt den noget udbrændte Bela Lugosi – 30'ernes horror star par exellence – der i al sin sølle, morfinafhængige elendighed havde brug for hver en øre, han kunne skrabe til sig.

Weiss gik med på projektet. Men den film, som Wood lavede, *Glen or Glenda?*, blev mildest talt anderledes end det oprindelige koncept. Den fortæller to forskellige historier – dels Christine Jorgensens og dels en temmelig selvbiografisk betonet appel til verden om at stille sig forstående overfor transvestitter. Han spillede selv figuren Daniel Davis, der er vild med at gå i dametøj, og som i forbindelse med sit frieri må tilstå denne uskyldige lyst for sin kommende hustru. Den forlovede stiller sig fuldt forstående og accepterer uden videre Daniels lille afvigelse fra normen. Hun blev i øvrigt spillet af Woods faktiske kæreste, Dolores Fuller, der under ingen omstændigheder kunne affinde sig med hans transvestitisme, og sidenhen droppede hun ham af præcis samme grund.

Filmens to historier bindes sammen af Bela Lugosi, der i filmens indledning sidder iført vampyrkostume i et laboratorium fuldt af dødningehoveder og andet guf. Han fabulerer tåget om sexualitetens forunderlige verden, alt imens gammelt og i øvrigt fuldkommen irrelevant arkivmateriale klippes ind i korte glimt. Bortset fra Lugosis 1000 dollars til stoffer fik ingen af filmens involverede noget ud af den. Amerika var ikke helt rede til den slags emner – og da slet ikke i en Ed Wood præsentation.

The outcasts

Wood blev ufortrødent ved med at lave film – i 54 kom således en plastic kirurgisk horrorberetning med titlen *Jail Bait*, og det følgende år satte han Bela Lugosi til at kreere atomare superskabninger i *Bride of the Monster*. Det er vel næppe nødvendigt at nævne, at ingen af disse tjente penge endsige blev anmeldersucces'er. Til gengæld fik Wood samlet en fast stab af ægte udskud omkring sig: Som sagt tog han sig af Lugosi, hvem ingen i Hollywood længere havde noget tilovers for, og sørgede bl.a. for at han fik en smule løn. Dernæst var det lykkedes ham at overtale en svensk forhenværende bryder ved navn Tor Johnson til at medvirke i filmene; og endnu en gevinst var erhvervelsen skuespillerinden, Maila Nurmi, der var blevet fyret fra det ellers så berømte TV-show 'Vampira'; dertil kom den ligeledes fra TV kendte spåmand, Criswell, samt den håbefulde kønsskiftekandidat, Bunny Beckinridge – alle havde de det til fælles, at de var forhenværende semiberømtheder med et stort 'down-and-out' skrevet på ryggen. Og Wood selv var efterhånden svært alkoholiseret. Desværre døde Lugosi i 55, men den absolut sidste optagelse med ham havde Wood lavet få dage inden, og året efter skulle han finde anvendelse for den lille stump film, der viser Lugosi forlade et hus med en have foran. Det var meget passende i forbindelse med det særeste plattenslagernummer, den utrættelige instruktør nogensinde fik held til at gennemføre: Pastor J. Edward Reynolds fra den lokale afdeling af det baptistiske trossamfund havde et ønske om at iværksætte en produktion af religiøse film, og Wood fik overbevist ham om, at den helt rigtige fremgangsmåde ville være først at producere en film i en populær genre. Science fiction var sagen, forklarede

Herover: Loretta King, Bela Lugosi og Tor Johnson i 'Bride of the Monster'.

Til venstre: Criswell leverer en monolog i 'Night of the Ghouls'. Herover: Den ægte Vampira i den ægte 'Plan 9 From Outer Space'.

Wood den ærværdige pastor – og med sådan en film kunne man så tjene penge til produktionen af en masse religiøse værker. Wood påtog sig naturligvis storsindet at instruere en sådan science fiction film – og sandelig om ikke pastoren hoppede på limpinden, han havde dog een betingelse: Wood og hans bande skulle lade sig døbe, inden de gik igang med optagelserne. No problem! – de ofrede sig alle for kunsten.

Filmen, som Reynolds således kom til at financiere, skulle siden blive den, der forårsagede Woods forsinkede gennembrud. Den hedder *Graverobbers From Outer Space* (eller også kaldet) *Plan 9 From Outer Space* og handler om en UFO, der lander i Hollywood med det formål at aktivere 'Plan 9', der er et led i en invasion fra rummet. Selve planen går ud på at bringe kirkegårdenes døde op fra gravene og gøre dem til en slags zombier, der lydigt modtager ordrer fra rumvæsnerne og dermed udgør en grum invasionshær. Filmen starter med, at man ser Lugosi forlade sit hjem for angiveligt at besøge sin afdøde hustru på kirkegården – og så rakte de sidste optagelser af ham ganske vist ikke til mere, men Wood overtalte sin kones kiropraktiker til at være stand-in i resten af filmen. Der var temmelig mange scener med Tom Mason – som konens kiropraktiker tilfældigvis hed – og staklen var nødt til at spille dem alle med hovedet dækket til, for han lignede overhovedet ikke Lugosi. UFO'erne bestod af vragrester fra gamle Cadillac'er, og de var åbenlyst hængt op i nogle snore foran et fotografi af Hollywood. Det indvendige af UFO'erne og kirkegården var ligeledes ultra primitive studiedekorationer.

Plan 9 From Outer Space blev ikke nogen umiddelbar kassesucces, og ingen har nogensinde hørt, at der skulle være lavet en eneste religiøs film med udgangspunkt i Beverly Hills afdelingen af baptistkirken.

Wood kastede sig over nye projekter, og næste film var *Night of the Ghouls* (58) og *Sinister Urge* (61) – sidstnævnte er en af hans mindst kendte men absolut 'bedste' film, hvis man da ellers kan tale om en sådan. Den handler om nogle gangstere, der tvinger unge piger til at medvirke i smudsfilm, og samtidig er en massemorder på banen netop for at gøre det af med den type piger. Ironisk nok blev de sidste år af Woods egen 'karriere' præget af helt samme type smudsfilm, i 65 producerede han *Orgy of the Dead* og siden fulgte produktioner af stadig tiltagende pervers karakter – *Take It Out In Trade* (70), *Necromania* (71). Han døde fattig og alkoholiseret af et hjertetilfælde i 1978, da var han 54 år gammel.

Golden Turkey

Der gik ikke så forfærdeligt længe efter Woods død, før han blev 'opdaget' af det amerikanske publikum. Det skete i 80 i forbindelse med udgivelsen af Harry og Michael Medveds bog 'The Golden Turkey Awards'. Bogen er en registrant over de værste film, der nogensinde er lavet, og heri har Wood æren af at blive udnævnt til 'Worst Director of All Time', og som prikken over i'et bliver *Plan 9 From Outer Space* udnævnt til 'Worst Film of All Time'. Bogen blev fulgt op af 'World's Worst Film Festival' i New York, og her blev de centrale værker for første gang vist efter denne noget specielle formålsparagraf. Festivalen inspirerede den kendte filmkritiker, Jim Hoberman, til en artikel, hvori han seriøst tiljubler de dårlige film: "Den objektivt dårlige film forsøger at reproducere udtrykkets institutionelle form, men dens manglende evne hertil deformerer selv den simpleste formula og kliché i en sådan grad, at man dårligt genkender dem; og de må således aktivt dechifreres (...) En god dårlig film er som de vises sten, den omdanner det naive bundfalds inkompetente pladder til modernistisk guld. Disse film er ustabile objekter. De hopper frem og tilbage mellem diegetisk intention og profilmisk hændelse (eller deres egen vakkelvorne konstruktion) – på samme måde som Cezanne kan udtrykke sig med noget, der både repræsenterer et landskab og samtidig blot er en samling malingklatter på et lærred." (Vulgar Modernism: Writing on Movies and Other Media. Temple University Press, 1991). Hobermans påskønnelse var nu ikke af helt den samme art, som den det almindelige, dødelige publikum lagde for dagen i forhold til Woods film. I begyndelsen af 80'erne blev det ganske simpelt moderne at gå til midnatsvisninger af *Plan 9 From Outer Space* med det ene formål: at grine sig selv halvt ihjel.

Nightmare of Ecstasy

I løbet af 80'erne blev der nu også gjort mere behjertede forsøg på at trænge ind i det mysterium, som Wood også udgjorde: hans aldrig svigtende entusiasme, hans besynderlige medarbejdere og hans tragi-

ske skæbne. Det mest ihærdige blev gjort af new yorkeren Rudolph Grey, der efter 10 års research udgav bogen 'Nightmare of Ecstasy: The Life And Art of Edward D. Wood, Jr.' i 92. Og hans bog ændrede fuldstændig den almindelige holdning til instruktøren. Her får man indsigtsfulde beskrivelser af Woods venskab med Bela Lugosi, hans transvestitisme, alkoholisme og hans sidste uværdige og forsumpede leveår. Desuden har bogen interview med folkene omkring Wood samt bibliografi og filmografi over alle hans arbejder – både dem han udsendte under eget navn, og dem han udsendte under pseudonym. John Waters skrev begejstret om den, og det samme gjorde New York Daily News, der kaldte den "The Literary event of the year!". Der gik heller ikke længe, før det rygtedes, at der i Hollywood var tanker om at filmatisere 'The Ed Wood Story'; og Grey bekræftede i 93 rygtet i et interview af George Kuchar. Han kunne endvidere fortælle, at Tim Burton skulle instruere filmatiseringen – af interviewet fremgik det, at Grey dårligt selv kunne forstå den udvikling historien havde taget.

Men udviklingen var faktisk ikke så mærkelig, som Grey først måtte synes. Wood praktiserede nemlig – som en anden avantgardistisk lovløs – det som nutidens generation X sætter højest på 'in-listen': han var 'cross-dresser' – han elskede tegneserier, gamle horrorfilm, pulpfiction – han og hans slæng var totalt bizarre og havde et ditto syn på lov og orden – sidst men ikke mindst kunne intet standse ham i at forfølge sin drøm til den bitre ende. Omend sidstnævnte er knap så typisk for MTV-rødderne af i dag, er det netop denne kvalitet, Burton har fremhævet i sin tolkning af Wood-historien.

Burtons Wood

Burton begynder historien på det tidspunkt, hvor Ed Wood (spillet af Johnny Depp) er igang med at instruere 'The Casual Company', og følger ham, da han læser de tilintetgørende anmeldelser af stykket. Den dårlige kritik har ingen effekt på Wood, han bider sig fast i een bestemt sætning: '...selvom marinesoldaternes kostumer ser ganske realistiske ud...' – og gennem hele resten af filmen hører vi ham tage tråden fra denne episode op, idet han igen og igen fortæller, at en berømt anmelder engang roste hans realisme.

Herover – til venstre: Burtons Vampira (spillet af Lisa Marie). Øverst til højre: Depp i instruktørrollen, han er omgivet af (fra venstre) George Steele, Juliet Landau og Martin Landau. Nederst: Johnny Depp som Ed Wood og Sarah Jessica Parker som Dolores Fuller.

På det sted i filmen, hvor Wood møder Lugosi (spillet af Martin Landau), sker der et markant stemningsskift fra uheldsvanger optimisme til sørgmodig tragedie. Venskabet mellem de to bliver det centrale punkt: Lugosi er uretfærdigt gjort til offer for Hollywoods ligegyldighed overfor sin egen fortid, og Wood er den gode ven, der kæmper til sidste blodsdråbe for at afhjælpe elendigheden.

Burton har benyttet de bedste historier fra Greys bog, vi følger ham fra det første teaterstykke, gennem produktionen af *Glen or Glenda?* og *Bride of The Monster*, frem til Lugosis død, for til sidst at slutte af med den glorværdige premiere på *Plan 9 From Outer Space* i det berømte Pantages Theater i Hollywood. Den slutning er selvfølgelig ren fiktion, men Woods sidste ord i filmen falder ikke langt ved siden af virkeligheden: "This is the work we will be remembered for." Replikken er ganske vist en noget forkortet version, men filmen viser i det hele taget en forkortet version af alt 'det grimme' – alkoholisme, sexploitation og fornedrelse. Rudolph Grey nægtede at kommentere filmen, da han havde set den. Burtons intention er imidlertid at fortælle en sørgelig men inspirerende historie, og det er lykkedes. Han kommer tættere på en sandsynlig virkelighed, end man kunne forvente af en Hollywood instruktør. Filmens relativt lille budget på 19 mill. dollars er usædvanligt for en Burton, der 'plejer' at fyre 70 mill. af på sådan noget som *Batman*. Han kan sit håndværk, de sort/hvide billeder og tarvelige dekorationer tilføjer en prisværdig portion autenticitet. Men i modsætning til Ed Wood kan han lave film – det kan et 'lille' budget ikke ændre.

Oversættelse: Maren Pust

Ed Wood (...), USA 1994. I: Tim Burton. P.: Denise Di Novi. M: Scott Alexander & Larry Karaszewski efter forlæg af Rudolph Grey. F: Stefan Czapsky. Kl.: Chris Lebenzon. P-design: Tom Duffield. Mu.: Howard Shore. Medv.: Johnny Depp, Martin Landau, Sarah Jessica Parker, Patricia Arquette, Jeffrey Jones, Bill Murray m.fl. Filmen får dansk premiere i løbet af foråret 1995. Distr.: Buena Vista. Længde: 126 min.

Disney-dreng med drøn på

Efter 10 år på egne ben vender Tim Burton tilbage til Disney. Det var her han trådte sine karrieremæssige barnesko, og nu vender han hjem i folden – lokket af midler til sine drømmeprojekter: 'The Nightmare Before Christmas' og 'Ed Wood'. Vi har kigget lidt på den unge instruktørs udvikling.

af Maren Pust

Tim Burton – født i Burbank, Californien 1960 – er et strålende eksempel på, at mange timers dagligt TV-kiggeri i barndomsårene overhovedet ikke er skadeligt. Som dreng var han nemlig overladt temmelig meget til sig selv og tante TV, hvor han så masser af tegne- og horrorfilm. Disse inspirerede den lille Tim til selv at forsøge sig med at tegne, og han blev så god til det, at han vandt et Disney fellowship, så han kunne komme ind og studere ved det navnkundige California Institute of the Arts. Som 20-årig kom han i lære som animator hos Disney. Ingen tvivl om at der var krummer i Tim Burton, hans første selvstændige tegnefilm – den 6 min. lange *Vincent* (82) – blev en stor succes. Den var modelleret efter barndomshelten Vincent Price, der i øvrigt lagde fortællerstemme til. Den lille film var skåret over en tysk ekspressionistisk læst og handlede om, hvor grum verden kan være, når den opleves af et stakkels, lille barn fra en helt almindelig forstadsfamilie. Filmen vandt adskillige priser og stadfæstede et unikt talent.

Nu gik han igang med at instruere levende skuespillere, den følgende film, som han lavede for Disney, var en ny version af 'Hans og Grethe' udelukkende med asiatiske skuespillere.

Næste projekt var en 29 min. lang film – *Frankenweenie* – også denne gang med levende skuespillere. Og som den ægte horrorfan Burton er, måtte Frankenstein-temaet naturligvis stå for tur: Drengen, Victor, mister sin elskede hund, men han beslutter at bringe den til live igen, og således bliver hunden nu et monster. Filmen blev anset for at være alt for uhyggelig for sin målgruppe, børnene, så den kom aldrig i distribution. Til gengæld sikrede den ham en kontrakt med Warner Bros. Burton skulle i en alder af 25 instruere sin første lange spillefilm: *Pee-Wee's Big Adventure* (85) – en skør komedie om figuren Pee-Wee, der styrter rundt for at finde sin røde cykel og i den forbindelse kommer ud for de mærkeligste oplevelser, så mærkelige at Hollywood finder på at filmatisere dem. Der opstår således en 'film i filmen', hvilket ganske vist ikke er noget helt ukendt fænomen, men dog alligevel symptomatisk for den yngre instruktørgenerations mediebevidsthed. Burton viste med denne film, at han kunne lave en flippet historie og alligevel få main stream publikummet i tale, *Pee-Wee..* blev en kassesucces, og tilliden til instruktøren var stadig stigende.

Burtons følgende film – *Beetlejuice* (88) – blev det største uventede biografhit i 88. Megastjerner som Alec Baldwin, Michael Keaton, Geena Davis og den siden så feterede Winona Ryder befandt sig tydeligvis

Side 16: Tim Burton fotograferet under optagelserne til 'Batman'. Herunder: Johnny Depp og Winona Ryder i 'Edward Scissorhands'.

godt i Burtons selskab, de skabte i fællesskab en uprætentiøs stemning, der fik filmen til at virke ligeså legende let og fjollet, som den komiske historie lagde op til. *Beetlejuice* handler om det søde ægtepar, der forulykker med deres gule volvo og snart efter finder ud af, at de ikke overlevede. Omdrejningspunktet i filmen går på, at de to døde forsøger at skræmme en hæslig familie, der overtager deres højt elskede hus, langt væk. Det er nemlig ingen spøg at være død, og det er en ganske utaknemmelig tjans at være spøgelse i sit eget hus, når en hypermoderne 80'er kunstner og hendes ulyksalige familiemedlemmer nægter at lade sig skræmme.

I *Beetlejuice* går Burton nærmest amok med special effects, så selvom filmen tilsyneladende var børns leg i sandet for de medvirkende, kan opgaven ikke have været helt let endda. Det var måske lidt modigt men bestemt ikke spor uforståeligt, at man herefter satsede på Tim Burton som instruktør på den store Batman film.

Batman blev som bekendt en af 80'ernes største økonomiske succes'er – kun overgået af *E.T. The Extra-terrestrial* (82) og *Return of the Jedi* (83). Men hvor *Beetlejuice* havde været den rene 'fald-på-røven' komedie, da begyndte der at snige sig en bittersød smag af ensomhed og følelser i citationstegn ind i det batmanske univers. Den enorme produktion, der formentlig tjente ligeså meget på merchandising som på biografbilletter, havde noget, som ikke havde været at finde i hverken det tegnede forlæg eller i de gamle og yderst camp'ede TV-shows fra 60'erne, nemlig en sær tristhed hos selveste helten, Batman. Han blev så at sige antihelt – især i forhold til den meget potente skurk, Jokeren. En del filmanmeldere samt mange af de små børn, der havde købt Batmankostume til fastelavn blev tilsyneladende forvirrede over denne udvikling, og den store indtjening skyldtes snarere det formidable PR-arbejde, der var gået forud for premieren, og som dermed havde gjort filmen til et kulturelt 'must', end den skyldtes filmen i sig selv. Forventningerne til *Batman* var så store, at de nærmest var umulige at indfri, og Burton havde på en måde gjort det *for* godt: Han havde lavet det perfekte tegneserieunivers, og som ekstra bonus havde han drysset lidt ekspressionisme og lidt tristesse ud over kagen.

Edward Scissorhands

Burtons næste film – *Edward Scissorhands* (90) – blev knap så stor en økonomisk succes som *Batman*. Men til gengæld var det som om, han kunne hvile sig lidt i skyggen af den forgående mastodont-produktion. Han havde lige siden læretiden hos Disney drømt om at realisere en historie om et væsen, der havde sakse i stedet for hænder. Igen og igen havde han tegnet sin figur, og i samarbejde med Caroline Thompson – medskribent på *The Addams Family Movie* (91) – som han i øvrigt betalte af egen lomme, blev et egentligt manuskript langsomt men sikkert gjort færdigt. *Edward Scissorhands* var meget vigtig for Burton personligt, fordi den betød et opgør med de værdier, man fra Disneys side havde tvunget ham til at formidle: "I wanted to make a movie that expressed my affection for fairy tales and the feelings I get out of them. I love fairy tales, but they've lost their meaning thanks to a guilty Disney sanitizing them." – forklarer Burton i et interview omkring filmen og dens produktion.

Edward, der er så flink, og som så gerne vil udveksle ømhed, er påfaldende nok sat sammen af de to vigtigste komponenter i Burtons egen TV-dominerede opvækst: horror- og tegnefilm. Det er ingen ringere end Vincent Price, der skaber figurens krop i bedste horrorstil, indholdet kan for en stor del tilskrives kærligheden til pigen Kim, spillet af Winona Ryder, der af udseende ligner et konglomerat af tegnefilmhistoriens sødeste aktører lige fra Bambi til Snehvide. *Edward Scissorhands* kan udmærket ses som en slags selvbiografi sat i citationstegn – den TV-opflaskede generation udtrykker sig primært indirekte og må hele tiden iscenesætte et produkt, der refererer til et andet, når den vil i kontakt med omverdenen. På samme måde må stakkels Edward nøjes med at erklære sin kærlighed ved hjælp af sit ufrivillige værn/fængsel mod verden: saksene. Burton selv lægger da heller ikke skjul på, at Edward står hans hjerte meget nær: "Edward's painful story emcompasses what I feel about life, and how I cope on a daily basis. It's a mix of the good, the dark, the light, the funny and the sad."

Filmen handler selvfølgelig ikke blot om Edward, der er også en god portion americana at finde i det pastelfarvede forstadskvarter, hvor stør-

stedelen af filmen finder sted. Det, som Burton selv kalder 'have a nice day'-mentaliteten, får et ordentligt gok i nødden. Han oplevede i forbindelse med *Batman* en helt anden kultur, nemlig den engelske, og følte sig bekræftet i en mistanke, han længe havde næret m.h.t. de tilsyneladende venlige omgangsformer i USA – påtagne og falske alle til hobe, og så virker de distancerende og fremmedgørende – Burton havde også brug for at udtrykke den slags følelser, inden han susede videre til det næste store projekt: *Batman Returns* (92)

Den anden Batman film scorede også kassen, og denne gang var der mere fis og ballade, end der var tristesse. Burton havde kridtet sin egen bane op, og han lod ikke til at have problemer med at lade *Batman Returns* være et orgie af påfund og tempofyldt action.

Hjem til Disney

Det er ikke just behagesyge, der præger Burtons forhold til Disney imperiet – om sine læreår i selskabet siger han: "It was like being trapped in that TV show *The Prisoner* (engelsk serie af Patrick McGoohan, red.), where everybody's really nice and they smile...but it's like you can't leave. I was going carzy." Disneys daværende profil var temmelig tandløs, og man havde en attitude, hvor spørgsmålet 'hvad ville gamle Walt have gjort?' hvilede tungt over alle de skabende kræfter. Burton har oveni købet engang været med til en mislykket seance, der skulle mane Mesteren frem, så denne selv kunne få lov at svare. Helt galt på den kan de nu ikke have været, folkene på Disney, for de lod for det meste Burton sidde i et hjørne og arbejde i fred og ro med sine egne ting. Og nu til dags er tonen jo en helt anden. Disney fik faktisk 'lokket' Burton tilbage i folden ved at love ham, at han kunne få lov at lave henholdsvis *Tim Burtons: The Nightmare Before Christmas* (93) og *Ed Wood* (94). Begge disse produktioner er – på hver sin måde – fuldkommen anti-Disney, men måske netop derfor vil de vise sig at være sande gevinster for selskabet. Efter mange års dvale under en dyne af nuttethed er der for alvor ved at komme bid i Disney-drengene – det var jo trods alt dem, der lavede *Snehvide og de 7 dværge* (37), hvor ondskaben ikke er for pattebørn, og de var heller ikke blege for eksperimenter som filmen *Fantasia* (40), hvor alverdens spændende animationsmetoder blev prøvet af.

Tim Burton har ikke instrueret *The Nightmare Before Christmas* – det har Henry Selick – men til gengæld er filmens historie og figurer et ægte Burton-produkt, og han har også produceret. Filmens screenplay er atter et samarbejde med Caroline Thompson. Det er nok en af de særeste julefilm, der nogensinde er lavet, og den har en ægte Burton-atmosfære.

The Nightmare Before Christmas er en dukkefilm, der i korte træk går ud på, at verden deles op i diverse 'højtidslande' – påskeland, juleland og Halloweenland – og et år er julen lige ved at gå i fisk, fordi Halloweenland forsøger at møve sig ind på julelands ansvarsområde, bl.a. ved at kidnappe julemanden og erstatte ham med deres egen underernærede superhelt.

Det er en grum og blodig beretning, men selvfølgelig ender det hele godt, det er trods alt en børnefilm. Dog en børnefilm af den slags voksne af flere grunde vil elske: For det første er musikken genial i sin Kurt Weill'ske understregning af det makabre indhold. For det andet er dekorationer og dukker holdt i den tysk-ekspressionistiske stil, som Burton tydeligvis holder så meget af – dødsriget i *Beetlejuice*, der i sig selv har en del *Caligari* over sig, har rimeligvis været een af inspirationskilderne. Både dukkerne og baggrundene i Halloweenland er så at sige lavet med den store saks, der er brugt materialer som bølgepap og sejlgarn og andre relativt primitive effekter, til gengæld er animationen alt andet end primitiv. Kombinationen af de letgenkendelige, grove materialer, der danner abstrakte former på et højt, kunstnerisk niveau, og den moderne animationsteknik danner en uventet og positiv æstetisk oplevelse, der når meget længere i dybden end den gængse, polerede animationsfilm formår. Den voksne tilskuer er således også tilgodeset rent billedkunstnerisk. Desuden er der en atypisk pædagogisk dimension, der for en gangs skyld ikke er videre udtalt i forhold til indholdets budskab, men snarere i forhold til et implicit *kreativt* budskab: ethvert børnehavebarn kan principielt fremstille sit eget Halloweenland ved hjælp af pap og piberensere – eller sagt på en anden måde: kløften mellem det professionelle produkt og barnets egne udfoldelsesmuligheder er ikke nær så afgrundsdyb som i de fleste tilsvarende produkter. Det er altid enormt skuffende for barnet at opdage, at dets egne efterfølgende forsøg på at føre legen videre i form af tegninger, modeller o.l. aldrig blot tilnærmelsesvis kommer til at ligne forbilledet.

Herover: Jack Skellington som Julemanden i 'The Nightmare Before Christmas'. Herunder: Fra samme film.

Ed Wood på vej

Der er altså al mulig grund til at anbefale *The Nightmare Before Christmas* til både store og små. Og der er også al mulig grund til at se frem til Burtons seneste projekt: Ed Wood filmen. Som så mange af os andre skøre kugler har Tim Burton ikke blot et blødt punkt i forhold Woods hjælpeløst dårlige film, han går også rundt med en 'lille Wood' inde i sig selv. Det er den daglige kamp for at opfylde sine drømme, det er stædigheden og den barnlige entusiasme, der 99% af tiden driver værket. For overhovedet at få lov at lave filmen om den tragikomiske personlighed måtte Burton selv kæmpe lidt af en 'ed-wood kamp': "I really felt like Ed Wood myself trying to get this film made (...) It's all bizarre. I don't quite understand it. The least expensive movie was the hardest to get going. So what does that mean? I don't know. It's symbolic of a certain kind of perverse situation."

Tim Burton's The Nightmare Before Christmas. USA 1993. I: Henry Selick. P: Tim Burton & Denise Di Novi. Musik og tekst: Danny Elfman. Stemmer: Chris Sarandon, Catherine O'Hara, William Hickey, Glenn Shadix, Paul Reubens, Danny Elfman, Ken Page, Ed Ivory. DK.Prem: 02.12.94 . Længde: 76 min. Udl. Buena Vista.

Go' gammeldavs uhygge

Denne Kosmorama Night byder på ægte uhygge og spænding. Vi tilbyder en unik lejlighed til at gense eller stifte bekendtskab med Hitchcocks vigtigste konkurrent: William Castle – instruktøren, der altid gik et skridt længere… Vi har fornøjelsen af at kunne vise vore læsere hans to bedste film. Gå ikke glip af en yderst velspillende Joan Crawford i 'I Saw What You Did' – eller den Hitchcock-inspirerede 'Homicidal', der af TIME MAGAZINE blev vurderet til at være bedre end 'Psycho'!

I Saw What You Did

En yderst effektiv spændingsfilm af William Castle. Castle blev født i New York City i 1914 og døde i 1977. Han startede sin karriere i showbiz som 15-årig, idet det lykkedes ham – ved ganske usandfærdigt at præsentere sig som en nevø af Samuel Goldwyn – at få en lille rolle i et Broadway stykke. I 37 ankom han til Hollywood, hvor han først startede som skuespiller, men pø om pø fik etableret sig som instruktør. Sin første selvstændigt instruerede spillefilm lavede han i 43, og derpå udsendte han stødt og roligt den ene low-budget krimi efter den anden. Gennem den største del af sin karriere var han lidt af en plattenslager, der ikke gik af vejen for at styrke PR-arbejdet på sine produktioner ved at iscenesætte nogle temmelig grove practical jokes: "I have modeled my career on P.T. Barnum" – sagde han engang, men der var nu ægte kvalitet at finde bag de brovtende reklamestunts. Hans talent var anerkendt blandt filmfolk generelt, og i de senere år arbejdede han sammen med folk som John Schlesinger og Roman Polanski – han var fx producer på *Rosemary's Baby* (68).

I Saw What You Did er fra 65, og heri ser vi et meget kompetent arbejde med skuespillerinstruktion og en formidabel udnyttelse af de relativt begrænsede økonomiske ressourcer i nogle minimalistiske og dog virkningsfulde dekorationer. Filmen er baseret på en roman af Ursula Curtiss, og den handler om to teenagepiger, der roder sig ud i et uhyggeligt eventyr ved at komme til at lave telefonfis med en morder. De ringer op til et tilfældigt nummer og siger: "I saw what you did, and I know who you are." – det skulle de ikke have gjort…

Filmen havde en lidt uheldig følgevirkning, i og med at det blev en yndet beskæftigelse blandt teenagere at lave en masse telefongas, hvilket i flere tilfælde overbelastede telefonnettet så meget, at telefonselskaberne blev alvorligt sure på Castle.

Homicidal

Mange anser denne film for Castles 'klassiker', den fik strålende anmeldelser, og Castle benævnte den selv som sin mest originale film. Original er måske så meget sagt, for den er tydeligt inspireret af Hitchcocks *Psycho* (60). Også *Homicidal* (61) glimrer ved sine flotte skuespillerpræstationer, og for danskere har den en ekstra dimension, idet handlingen inkluderer en lille smuttur Danmark. Hvor *Psycho* havde en relativt simpel berøring med transvestittemaet, tager *Homicidal* det op i en meget mere kompliceret form, der indebærer nogle af filmhistoriens mest imponerende kønstransformationer. Filmen skulle efter sigende være baseret på en sand historie, hvilket ikke gør den mindre uhyggelig.

Jack Stevenson

I Saw What You Did, USA 1965. I&P: William Castle. Medv.: Sara Lane, Andi Garrett, John Ireland, Joan Crawford, Leif Erickson, Patricia Breslin. 82 min.

Homicidal, USA 1961. I&P: William Castle. Medv.: Patricia Breslin, Glenn Corbett, Eugenie Leontovitch, Alan Bunce, Richard Rust. 87 min.

Filmmuseet fredag d. 27/1 kl. 20.00.

Ove Sprogøe i dansk-amerikansk science fiction-film!

Kosmorama-Night præsenterer en munter aften med to corny og hysterisk morsomme film. Til trods for at Journey to the 7th Planet *er optaget i Danmark med overvejende danske skuespillere, har filmen aldrig tidligere været vist i herhjemme. Det samme gælder actionfilmen Infra-Man fra Hong Kong.*

Herover: Væbnet til tænderne forsøger mandskabet i rumskibet at forsvare sig mod det grusomme monster. Ove Sprogøe, der står til venstre i billedet, medvirkede sammen med en række andre kendte danskere i denne totalt camp'ede science fiction film fra 62.

Til 50'ernes driftige slæng, amerikanske film-entreprenører som Roger Corman, William Castle og Samuel Arkoff, hører også Sid Pink, der var manden bag kultklassikeren *Reptilicus* (61) om et gigantisk søuhyre, der angriber København. Sid Pink fulgte den trashede monsterfilm op med science fiction-filmen *Journey to the 7th Planet* (62), der blev optaget i de danske Saga-studier for beskedne 74.686 $. Den internationale besætning bestod bl.a. af den amerikanske, kraftigt alkoholiserede B-filmskuespiller John Agar, tyskeren Peter Mönch og udødelige danske navne som Carl Ottosen, Ove Sprogøe og Louis Miehe-Renard. Filmen blev optaget på gebrokkent engelsk og siden dubbet af folk fra den amerikanske ambassade. Ib Melchior skrev, ligesom i tilfældet *Angry Red Planet* (59) og *Reptilicus,* med på manuskriptet. Sid Pinks erindringer *So You Want to Make Movies* flyder over med ros til Bent Barfod, der stod for filmens bizarre special effects, hvor han bl.a. gjorde brug af et klassisk avantgardetrick, og ridsede skudsalver direkte ned i filmens negativ. Derimod anklager Sid Pink folkene bag *Star Trek* for at have stjålet hans geniale oplæg. Var instruktøren ikke nogen Fritz Lang, så lykkedes det alligevel at færdiggøre en interplanetarisk rumfilm i et studie på størrelse med en dagligstue. *Journey to the 7th Planet* fik følgende ord med på vejen af Michael Weldon (Psychotronic Encyclopedia of Film): 'Mind-bending science fiction. It's 2001. Five astronauts on Uranus have their brains picked by a giant eye creature. Their fears, desires, and memories appear as hallucinations. One of the weird monsters is a cyclops-dinosaur-rat animated by Jim Danforth. One of the dream women found lounging is Greta Thyssen, seen in many of the final Three Stooges shorts. One of the astronauts is John Agar! What a movie!' *Journey to the 7th Planet* fik aldrig dansk premiere, men at se Ove Sprogøe og venner i amerikansk synkronisering er i virkeligheden kun en ekstra gevinst.

Infra-Man

Den kinesiske superhelt og kung-fu-ekspert Infra-Man redder jorden fra den diabolske prinsesse Dragon Mom og hendes modbydelige monstre. Michael Weldon skrev: 'Almost nonstop laughs and excitement with some great special effects'. 'Great Fun' skrev Leonard Maltin i sin kræsne Movie & Video Guide og gav filmen hele tre stjerner.

Kim Foss

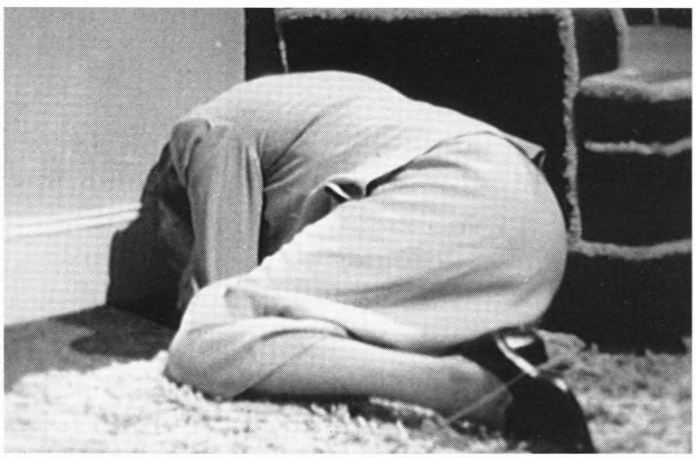
Journey to the 7th Planet (...) Danmark/USA 1962. I: Sidney Pink.
Medv:John Agar, Carl Ottosen, Ove Sprogøe, Louis Miehe-Renard, Greta Thyssen m.fl. 73 min.

Infra-Man (...) Hong Kong 1976. I: Hua-Shan. Medv: Li Hsiu-Hsien, Terry Liu m.fl. 92 min.

Filmmuseet fredag d. 24 februar kl. 20.00.

Krig er godt, men kold krig er bedre...

Amerikanerne gav ved midtvejsvalget i begyndelsen af november primært deres stemmer til Republikanerne. Det er drømmen om at vende tilbage til 50'ernes USA, der nu præsenterer sig stærkere end nogensinde. Man savner den tid, hvor kristne fundamentalister, lov og orden og en fælles udefrakommende fjende – de røde – udgjorde samfundets grundvold. Man ønsker sig tilbage til dengang, da minoriteter og langhårede flippere ingen magt havde... man ønsker at slette de seneste 30 års verdenshistorie. Kosmorama Night opfylder mareridtet: Vi har fornøjelsen af at invitere vore læsere med på en tur til 'Red Planet Mars'...



Red Planet Mars

I løbet af 50'erne udsendte Hollywood intet mindre en 86 koldkrigsfilm – i 52 alene, hvor hysteriet stod på sit højeste, kom således hele 18 stk., heriblandt den utrolige *My Son John*. Dog kan ingen film fra 52 – endsige hele årtiet – sammenlignes med *Red Planet Mars* (52), der i sin fantasifulde blanding af kristne og ideologiske standpunkter udgør et besynderligt – men delvis sandt – profeti. Handlingen går ud på, at nogle forskere har fundet en måde at kommunikere med Mars på. Det viser sig, at marsboerne har skabt det ideelle samfund med mad og helse til alle. Da man i den vestlige verden hører om de teknologiske fortrin, der gør et sådant samfund muligt, er hele den økonomiske struktur ved at bryde sammen – men ind i billedet kommer en sovjetisk agent og Jesus, så begivenhederne tager en uventet drejning...

Manuskriptet er baseret på teaterstykket 'Red Planet' af John Hoare og John Balderson, hvis stykker allerede tidligere havde dannet grundlaget for bl.a. *Dracula* (30) og *Frankenstein* (31). Den tidligere krigskorrespondent Balderson slog pjalterne sammen med produceren, Anthony Veiller, for at lave screenplay til filmen, der dernæst blev instrueret af Harry Horner.

Filmens religiøse tema er ikke usædvanligt for koldkrigsfilmene, det findes fx også i en film som *The Day The Earth Stood Still* (51). Men alligevel er *Red Planet Mars* ganske enestående blandt koldkrigsfilm, idet den faktisk går ind i et dybt alvorligt ment angreb på *kapitalismen*. Filmen er på een gang camp, kitsch og kompleks – omend langt mindre paranoid end arketypen *Invasion of The Body Snatchers* (56). *Red Planet Mars* er formodentlig verdens eneste kristne fundamentalistiske, antikommunistiske science fiction film, og Kosmorama Nights visning af den er med al sandsynliged den eneste mulighed, der nogensinde vil byde sig – så gå ikke glip af en både afsindig og lærerig oplevelse.

Be prepared!

Hvad stiller man op med et atombombeangreb? Hvordan klarer man sig overfor dagligdagens snigende kommunistiske påvirkninger? Disse spørgsmål og mange flere vil blive besvarede under denne Kosmorama Nights ekstra show: De to relativt korte Civil Defense film *How To Survive an Atomic Attack* (51) og *Red Nightmare* (62) vækker normalt morskab blandt et moderne publikum, men da de kom frem, blev de taget alvorligt, og det er nok væsentligt at holde sig in mente.

Jack Stevenson

Red Planet Mars. USA 1952. I: Harry Horner. Medv.: Peter Graves, Andrea King, Marvin Miller, Herbert Berghof, House Peters, Vince Barnett. 87 min.

Filmmuseet fredag den 24. marts kl.20.00.

GANGSTERE OG

SLADDERTANTER

af Dan Nissen

Det er ganske præcist at Quentin Tarantinos film hedder *Pulp Fiction* og som indledning har en encyklopædisk definition af begrebet. Ikke fordi den er pulp fiction – der er den, men det er der så mange film der er – men fordi instruktøren ved at navngive den med begrebet præcist angiver, at filmen ikke bare er pulp fiction, men særdeles selvbevidst tematiserer denne type kiosklitteratur og dermed bliver en ægte postmodernistisk metafilm. Resultatet er en forrygende underholdende og overraskende morsom, stilsikker, blodig og voldsom genrefilm, der er filtreret gennem art filmens univers og lader de gamle klichéer genopstå med nyt liv. I et filmhistorisk perspektiv er det den amerikanske genrefilm, filtreret gennem f.eks. en ny bølge-instruktør som Godards vokabularium og af Tarantino ført tilbage til USA og tilsat en popikonografi i 2. potens. Samtidig med at filmen underholder originalt og overraskende, demonstrerer den, at instruktøren stadig er den drivende og formende kraft, den der giver filmen sin personlighed og karakter. Man kan f.eks. blot sammenligne med Tony Scotts *True Romance* baseret på manuskript af Tarantino og med Oliver Stones *Natural Born Killers.*

Quentin Tarantino er ikke en mand af få ord. Der snakkes som i en anden kaffeklub i 'Pulp Fiction'.

Fra cinematequet til videoforretningen

Det er noget af en eksplosiv karriere Quentin Tarantino har fået søsat. Debutfilmen *Håndlangerne* (92) blev et internationalt kulthit og gjorde ham til et eftertragtet navn i filmens metropol, Hollywood. Hans karriere er på sæt og vis en ny Askepot-historie, endnu en sten til cementeringen af den amerikansk drøm om at enhver er sin egen lykkes smed og at

alle kan blive noget stort i Guds eget land, hvor fødsel og baggrund ikke skal ligge en til last. Men den er mere end det, den kan også ses som udtryk for hvad der måske vil vise sig at være en typisk baggrund for en ny generation af filmkunstnere.

De store gamle i Hollywoods guldalder kom alle steder fra og arbejdede sig ofte op fra postomdelingen (som i *Det store spring*) og endte som stjerneinstruktører, der ofte skabte filmkunsten fra grunden, fordi de ikke havde, ikke kunne have, forbilleder for den nye kunstart som de selv var med til at skabe. Men da filmkunsten nåede skelsår og -alder, dukkede der i Frankrig en gruppe op som elskede filmkunsten og dyrkede Hollywoodfilmen og de store genrer. De begyndte som kritikere, lærte filmens historie at kende på cinematequet hos Langlois og skrev begejstrede analyser af den slags film, der indtil da havde været betragtet som solide genrefilm, film af bl.a. John Ford, Howard Hawks, Hitchcock. De hed Godard, Truffaut, Chabrol, Rohmer og blev selv instruktører og var med i det måske vigtigste nybrud i filmens historie. Med deres opfattelse af instruktøren som auteur satte de en ny dagsorden, gjorde instruktøren til kunstner.

Filmskoler og universitære filmstudier blev dannet verden over og derfra kom den næste generation af filmfolk med navne som Coppola, Spielberg, George Lucas, Scorsese, Brian De Palma, Paul Schrader m.fl. Som de franske ny bølge-folk havde de naturligvis deres filmhistoriske viden og spillede bevidst på genrer og tidligere film med intertekstuelle referencer, altmens de bedste ganske klart bærer deres egne historier og tematikker igennem.

Det er ganske indlysende, at en ny generation af filmfolk ikke har deres uddannelse gennem daglange seancer på filmmuseer, men har TV og videoen som deres filmskole. Her kan man med lidt ihærdighed og entusiasme relativt hurtigt gennemtrawle filmhistorien og skabe sig en filmhistorisk viden og en uvurderlig oversigt. Og hvad mere er: TV og video betyder at også publikum har en potentiel stor filmviden omend det ikke altid er sig bevidst, at det har det. Tarantino tilhører denne generation. Han har deltaget i Sundance Institutes Director's Workshop, begyndte at optræde på film og arbejdede sideløbende i en videoforretning altmens han begyndte at skrive manuskripter.

Her kom inspirationen fra fortiden, fra den pulp fiction, den kiosklitteratur, der i 30'erne og 40'erne fik betegnelsen den hårdkogte krimi, forfattet af så banebrydende krimiforfattere som Dashiel Hammett og Raymond Chandler, men også af mindre lysende og mere kiosklitterære navne som James M. Cain, David Goodis og Jim Thompson. Især de sidste har i de senere år været brugt flittigt og lidt længere tilbage bl.a. af Truffaut, hvis *Skyd på pianisten* (60) David Goodis have leveret romanforlægget til, ligesom han havde gjort det til Jean-Jacques Beineix' *Månen i rendestenen* (83), mens en anden forfatter fra samme boldgade, Cornell Woolrich, leverede materialet til *Bruden var i sort* (68). Også Godard og Chabrol lod sig inspirere af denne type litteratur, mens f.eks. Tarantinos manuskript til *True Romance* omvendt også har været en tur igennem Godards *Manden i månen*(??). Er der noget fællestræk for denne litteratur er det den desperate, misantropiske stemning, de fatale kvinder, mennesker på flugt, fra loven eller sig selv, i hvert fald på farten i en romantisk søgen efter mening og kærlighed. Der er et godt mål af eksistentiel desperation i disse romaner og film om enspændere og outsidere, mennesker på randen af samfundet, der lever i regnvåde nattegader i byer i forfald og opløsning, mennesker fjernt fra de friserede forstæder og den velordnede middelklasses dagligliv.

Ikke sært at de har fascineret franske filmfolk, der i de år levede i en kulturel sammenhæng hvor bl.a. Sartre og Camus satte en tilsvarende eksistentiel debat på programmet. Den karakteristiske, arketypisk forskel på europæisk og amerikansk kultur, er at den franske eksistensdebat var begrebslig og intellektuel, mens den amerikanske kiosklitteratur skildrede mennesker, der levede og gennemlevede desperationen og handlede ud fra den.

Tarantino begyndte altså sin karriere som manuskriptforfatter inspireret af denne tradition, men behandler den med en postmoderne tunge i kinden. For hans personer er eksistensens tomhed en simpel kendsgerning som kan behandles med distanceret humor og som en simpel fortællemæssig konvention. Han skrev et par historier, hvoraf den første blev til *True Romance*, der dog først kunne søsættes, da Tarantino selv havde scoret en succes med den anden historie, der handler om et mislykket juvelkup og blev til *Reservoir Dogs*. Hvor går man hen derfra? Man kan f.eks. bruge samme inspiration, skrive tre historier og koble dem sammen så en hovedperson i den ene historie bliver en bifigur i en anden, så historierne krydses og bliver til et billedvæveri som f.eks. Robert Altman netop har gjort det i sit mesterværk *Short Cuts*. Og man kan samtidig potensere referencen til hvor inpirationen kommer fra ved ikke blot at lade historierne være inspireret af den hårdkogte kiosklitteratur fra fortiden, men samtidig i selve titlen markere inspirationen. Ikke alene en historie, der postmoderne er inspireret af og bruger en stor tradition og genre, men en historie, der helt ud i titlen signalerer at være en metafilm om genren. 'Ideen bag *Pulp Fiction* har været at tage de mest kendte situationer, dem man har set en million gange – bokseren, der er betalt for at tabe en kamp, men ikke gør det, den om gangsteren, der skal ud med chefens kone en aften. Den tredie historie The Wolf, er grundlæggende de første fem minutter af enhver Joel Silver-film, to *hit men* kommer og dræber disse fyre og så klippes der til

Side 22 (fra venstre): John Travolta, Bruce Willis og Uma Thurman i 'Pulp Fiction'. Herover: De evigt snakkende ganstere i 'Håndlangerne'.

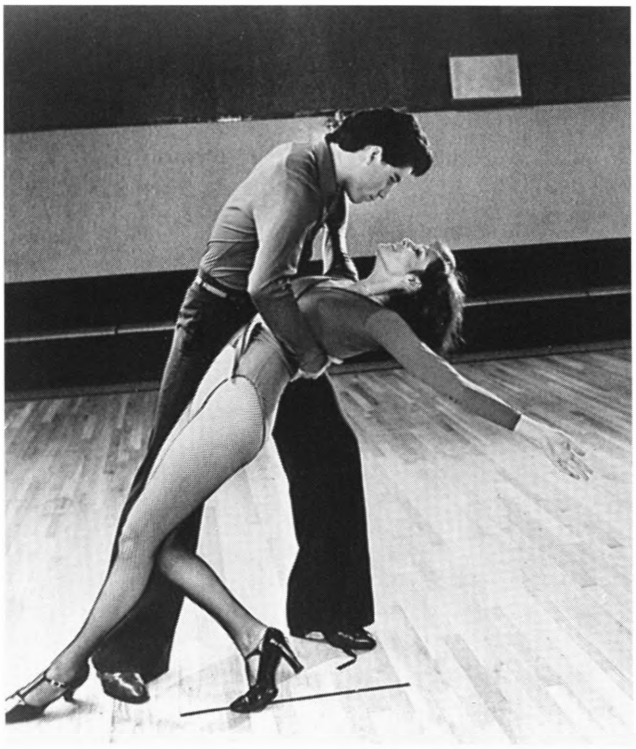
Arnold Schwarzenegger 100 km derfra og efterhånden glider de to historier sammen. Hvad jeg ville gøre med f.eks. den tredie historie, var at blive hos Vincent og Jules efter de har ordnet hvad de skulle og så se hvad der skete med dem resten af formiddagen.' Omtalte Joel Silver har været producent på bl.a. *Die Hard*-filmene og *Dødbringende våben 1-3* og andre af samme action-støbning og har sin store andel af ansvaret for den type film fra 80'erne, der gjorde tegneserieagtig humoristisk vold *trendy*.

Gangstere og sladdertanter

Quentin Tarantino er ikke en mand af få ord. Han kan snakke og udlægge. Og det skægge ved hans film, noget af det der gør dem anderledes end ikke blot andre, men også end hvad man kunne forvente af en film med titlen *Pulp Fiction* er, at den i modsætning til de hårdkogte forbilleder er særdeles snakkesalig. F.eks. er Hammetts figurer mænd af få ord. Selv i en roman som Red Harvest med en jeg-fortæller, er der ikke mange ord der bruges til hvad en jeg-fortæller ellers ofte bruges til, nemlig at reflektere, analysere, tænke og overveje. Hammetts jeg-fortæller handler og beretter så helt kontant og lapidarisk om konkrete ting: Han tager en taxi, betaler, drikker en kop kaffe, går i seng, står op, barberer sig og beskriver andre personer udefra, uden megen tolkning og motivtillæggelse ovs. Hvad der har med sagen at gøre må man udlede af handlingen, af hvad fortælleren gør.

Tarantinos personer er i *Pulp Fiction* ganske anderledes. Samuel L. Jacksons gangsterhåndlanger Jules myrder i filmens begyndelse 2-3 personer og undgår selv mirakuløst en kugle. Guds indgriben mener han, og beslutter sig for at indlevere sin opsigelse til bossen Marsellus – som var der tale om en ganske ordinær kontraktlig ansættelse han kunne løses fra. Han citerer Biblen inden myrderierne og diskuterer på livet løs med John Travoltas Vincent om hvorvidt det var Gud eller det skinbarlige tilfælde der reddede dem. Men mest bruger de deres tid til sladrende small talk af den slags enhver arbejdsplads er fuld af. Vincent udbreder sig om hvad en quarterpounder hedder i Paris og livligt diskuterer de fodmassage og dens

Til venstre: En veltrimmet Travolta i 'Saturday Night Fever'.



sexuelle overtoner. Det starter i bilen, fortsætter mens de henter deres våben i bagagerummet, fortsætter op ad trappen, foran hoveddøren hvor tre andre gangstere uafvidende venter på deres dødsdom som Jules og Vincent skal eksekvere. Og da de er lidt for lidligt på den, fortsætter de foran døren, indtil de beslutter sig for at *go into character*. Hvorefter de optræder som de professionelle håndlangere og lejemordere de er. Uma Thurmans Mia, som Vincent skal underholde en aften i byen, siger meget præcist, at disse gangstere er mere sladderagtige end gamle tanter i en syklub.

Den form for dialog optræder filmen igennem, og filmen er konsekvent komponeret over par der involveres i lange small talkdialoger spundet over alt lige fra dagligdags sladder til tolkninger af skriftsteder i Ezekiels bog. Mønstret var der også i *Håndlangerne*, der blev indledt med lange diskussioner inden kuppet blev sat i værk. Her blev alt endevendt, fra tolkninger af Madonnas Like a Virgin til de moralske implikationer af at give drikkepenge når nu de var inkluderet i prisen. Det er dialoger skrevet af en stor historiefortæller der elsker den slags snak og som elsker at fortælle, og de leveres i en ganske særegen blandingsform, hvor sladderen hæves op som en litterær form, der også bliver filmisk. Det er også snakken der giver filmen den utroligt sprudlende humoristiske tone, der næsten fremfor noget andet er dens særkende.

Modellen er for så vidt ganske enkel, men er her udført med verve og i en anden kontekst end normalt. Man tager noget så filmsprogligt stereotypt som gangstere og lader dem sludre løst om stort og småt, filosofisk og almindeligt ævlende – hvorefter deres blodige dåd bliver en slags håndværksmæssig affære der skal overståes for at de kan komme videre med deres snak. I dette brændpunkt mellem genreklichéer og overraskelse dukker humoren frem, ligesom den dukker op i skildringen af Wolf, der organiserer fjernelsen af makkeren som bliver skudt ved et komisk uheld, der i øvrigt resulterer i endnu en lang diskussion om årsag, men ikke rummer blot antydningen af beklagelse over andet end det besvær det medfører. Fjernelsen af det uheldige lig og den blodtilsprøjtede bil skildres som en mellemting mellem en militær operation og en småborgerlig husmoderlig tepperensning der skal effektueres. Hans højtidelige petitesserytteri omkring personnavne, incl. stavning, opridsning af situationen og tidshorisont bliver en inskrænket småborgerlig pernittengrynethed, der står i grel men komisk kontrast til hvad det hele egentlig drejer sig om.

Den bratte død og det nye liv

Og ringere bliver det bestemt ikke af at Tarantino åbenbart kan få skuespillere til at række udover sig selv og deres image, skabe nye dimensioner i deres persona gennem de lange dialoger og off beat-handlingen. John Travolta, der selvom han har leveret fremragende præstationer i andre film, mest har været synonym

med glatte musik- og dansefilm som *Grease* og *Saturday Night Fever,* optræder her med langt hår, kvabsede træk og griseøjne, men leverer en overdådig præstation i karakteristikken af den snakkesalige gangster. Sammen med Samuel L. Jackson er der nærmest tale om en genoplivning af fortidens legendariske komiske duoer. Og Bruce Willis, der ellers har skabt sig en karriere ved at være tough selvironisk actionhelt med en kvik replik, er her lidt at et hjernedødt ringvrag, hvis undrende øjne signalerer, at han prøver at finde ud af om han har været udsat for en fornærmelse. Han kører ud af historien, ikke på motorcykel, men på en chopper, som det er ham meget om at præcisere. Men først har han fået ekspederet Travoltas gangsterhåndlanger, der – som så ofte i filmen – var på lokum i et fatalt øjeblik. Det er en integreret del af filmens tone, at en af hovedpersonerne bringes af vejen på denne tilfældige *off hand* måde, uden stor dramatik, uden at der lægges op til et *final show down.* For her er der ikke tale om, at den gode og den onde mødes til den endelige konfrontation, den endelige prøve, men om to mærkeligt sammenskruede figurer, der begge både er gode og onde og samtidig både er genremæssige stereotyper og ret så kverdagslige mennesker med almindelige drømme, ønsker og længsler, både er figurer og individer. I deres verden er døden en pludselig chokerende realitet, et eksistentielt vilkår, for nu at tale fint om en film der ikke lægger op til det.

Den bratte død er karakteristisk for Tarantino, der måske ikke for ingenting er et barn af Los Angeles' South Central. Men sin rationelle fornuft i behold kan man ikke kalde Travoltas gangster en sympatisk figur. Med det siger noget om Tarantinos talent for at skabe sympati om sine ellers efter alle normale moralske normer usympatiske personer, at man ikke bare overraskes over Travoltas pludselige død to trediedele inde filmen, men føler et stik af ærgrelse over at han nu er ude af historien. Man vil savne ham. Hos Tarantino dør også hovedpersonerne uventet pludseligt og voldsomt, og som Travolta muligvis efter ved et komisk (?) uheld at have blæst en makkers hjernemasse ud i bilen og dermed selv have forårsaget en pludselig død, ligesom Jacksons Jules, der skødesløst indleder massakren på hotelværelset med en deraf følgende endnu mere chokerende effekt. Der er ingen morale i Tarantinos historier, kun eksistens, liv og brat død. Eller måske rettere: der er den eller de moraler den enkelte tilskuer selv læser ind i dem.

Som f.eks. omkring slutningen. For Tarantino har endnu en overraskelse i ærmet efter Travoltas død, og filmen, hvis tre historier udspiller sig i løbet af et døgn, undslår sig ikke for at springe tilbage i kronologien og genoptage personer og situationer, der ellers er blevet forladt. Således genopstår Travolta fra de døde. Efter at Bruce Willis' bokser forlader byen med sin kæreste, vender filmen tilbage til en af udgangssituationerne, nemlig hit men-duoen Travolta og Jacksons nedskydning af tre mænd på et hotelværelse. Derfra fortælles historien om hvad der videre skete med dem den morgen. Det opleves ikke bare som en overraskelse, men også som et utilfredsstillende brud på handlingsstruktur og narrative konventioner. Og alligevel glæder det. For det første fordi Travolta igen er med i historien, men også fordi filmen dermed peger på sin egen uhøjtidelige spilkarakter, hvor liv og død ikke er noget i virkeligheden, men i manuskriptet. I spiral køres historien tilbage til udgangspunktet for det hele: den Diner, hvor Tim Roth og Amanda Plummer beslutter sig for grundlæggende af skifte karriere og begynde på en frisk. Fra nu af skal det være slut med at røve sprutbutikker og døgnkiosker, fremover gælder det Diners. Som sagt så gjort – hvorefter de straks går i aktion, lidet anende at blandt kunderne befinder sig to professionelle lejemordere som Travolta og Jackson.

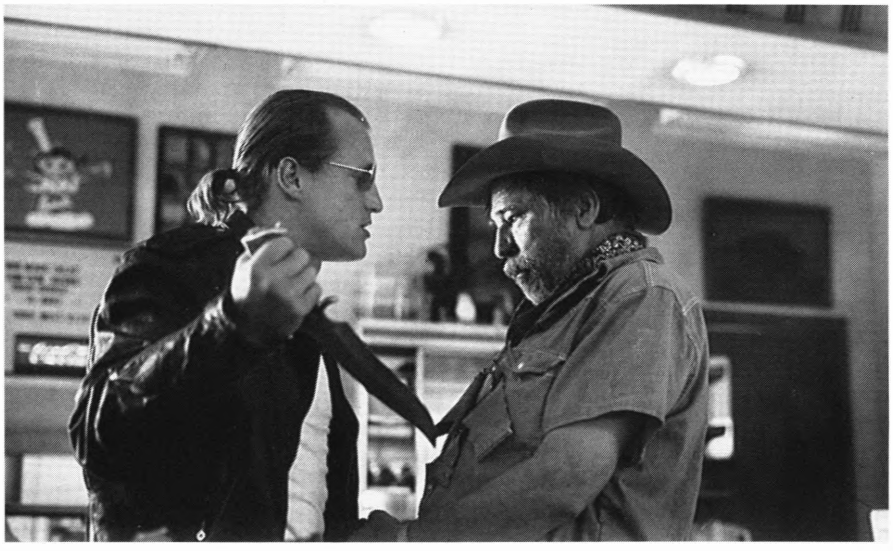
Det kommer til at fungere som mere end et smart fif, for ved at skrue historien og tiden tilbage og genoptage en forladt handling med en Jackson, der netop har set lyset og vil droppe sin lejemorderkarriere, får den voldsomme film, der rummer rigelig med kaos og pludselig død, mulighed for at ende i en anspændt hold up-situation, der med den omvendte Jackson i en hovedrolle får en lykkelig udgang. Med sin ordrige velformulerethed stopper Jackson hold up'et i opløbet uden at der løsnes et skud, uden at nogen kommer til skade. Således toner den blodige historie ud på en optimistisk tone.

Og det er jo en markant forskel i forhold til *Hådlangerne.* I dens univers, hvor enhver er alene mod alle andre, ender alle med at dø døden, mens *Pulp Fiction,* der er bygget op omkring dialoger mellem fortrolige, ender i en udfrielse fra volden.

Vold, humor og filmhistorisk bevidsthed

Volden er der blevet talt meget om i forbindelse med Taratinos film. Cappucino vold eller designer vold har været nævnt. Det er ikke uden grund, for de er voldsomme og blodige. Men det der måske har chokeret mest, er formentlig netop, at volden er pludselig og tilfældig. For går man hans to egne film efter i sømmene, så ser man i dem faktisk mindre vold end i en gennemsnitlig amerikansk main stream film af Schwarzenegger-slagsen hvor fjender

Herunder: Megen vold og kun lidt snak i Oliver Stones 'Natural Borne Killers'.



bliver mejet ned på stribe, tilsat en orkan af eksplosioner, for ikke at tale om en mester som Sam Peckinppah, der excellerede i slow motion-vold i repeterende indstillinger, med nærbilleder af kugler gennem kroppe. Eller man kan simpelthen sammenligne med de to film Tarantino har leveret manuskripter til og som har samme basishistorie, der også repeteres i indledningen til *Pulp Fiction* med Roth og Plummer.

Tony Scotts *True Romance* handler om to unge elskende lystmordere der har fundet vej ind i en road movie og efterlader sig stribevis af lig og mondæne filmcitater. De er, som Tarantinos figurer, børn af filmhistorien og kunne ikke eksistere uden David Lynchs *Vilde hjerter.* Men hvor Lynch er en spændende stilist, er Scott barn af reklamefilmen, der gør volden lækkert stilfuld med hyppig brug af hastige klip, markante billedvinkler og æstetiserende farvelægning. Hans film bliver en ubehagelig, men banal bagatel, en moderigtig actionfilm der blot bliver endnu en brik i bølgen af æstetiserende voldsfilm.

Oliver Stone vil noget ganske andet med *Natural Born Killers,* hvis orgiastiske voldsudladninger formes som en moralsk opsang til et samfund der gør lystmordere til mediecelebriteter. Det rigtige ord er dobbeltmoralsk, for mens opsangen er budskabet, er formen hentet fra den kvalmende hybrid af musikvideoæstetik med håndholdt, konstant bevægeligt kamera og ultrahurtige klip blandet med bombastisk dæmagogisk retorik, der igen og igen kommer med det samme udsagn, men ikke formår at uddybe og nuancere, at grave dybere i hvad der skaber medieheltene og hvorfor. Det kunne ellers nok have været en messe værd. Men manden for den er ikke Stone. Det ville være et projekt, der gik langt over hans enstrengede talent, der ikke plages af subtilitetens gave. Det ville heller ikke være Tarantino, der er lige så langt fra Oliver Stones banale moraliseren som fra den adrenalinpumpende hidsigt klippede form.

Tarantino er også, men i langt højere grad, et barn af filmhistorien og citerer lystigt og langt mere indforstået fra filmhistoriens store reservoir af store film og instruktører. Er historien hentet fra 40'ernes film noir krimier, er den filtreret gennem den senere filmiske modernisme, hvor Hollywoods traditionelle usynlige narrative tradition bliver gjort synlig. Som Jarmusch går han gerne i sort mellem scenerne og bruger mellemtekster. Og når Marsellus fortæller Butch hvorfor han skal tabe kampen, ser man ikke den talende, kun den lyttende. Når folk skydes ned, ser man ofte den skydende mere end den der skydes. Tænk hvad en splatterfilm kunne have fået af billeder fra uheldsdrabet i bilen. Det vises Tarantino ikke, kun ser vi oprydningen. Det er helt karakteristisk, at *Håndlangerne* nok handler om et stort juvelkup, men at filmen ikke skildrer kuppet, men hvad der sker før og efter.

I samme film var gangsterne uniformerede i sorte habitter og hvide skjorter med karakteristiske tynde slips. Den uniform bærer Travolta og Jackson i *Pulp Fiction* og uniformen har bl.a. sine rødder i Jean-Pierre Melvilles mytiske franske gangsterfilm, der igen har sine habitter og cottencoats fra Bogart et al. Hos Bogart skjuler den lyse cottoncoat den skrammede, sårbare sjæl, mens den hos Melville bliver et citat, et ikonografisk signal. Men hvor Delon og Ventura hos Melville bar deres uniformer uden at den blev det mindste krøllet for ikke at tale om plettet fordi vi her bevægede os i myternes verden, der vender Tarantino myterne om og er ganske konsekvent når har næsten scene for scene lader uniformerne blive mere og mere blodige og opløste, for at ende med gangsternes komiske afspuling med haveslange, hvorefter den iklædes shorts og slatne T-shirts, der er det nærmeste antitesen til gangsteruniversets ikonografi vi kan komme.

Så det er ganske præcist når Gavin Smith i Film Comment i et interview med instruktøren konstaterer, at hans film på én måde er fiktioner, men på en anden måde også, ligesom Godards film, er filmkritik. Tarantino tilslutter sig næsten jublende, men fortsætter men en interessant konstatering af, at der nok altid har være filmbuffs der forstod film og filmkonventioner, men at forskellen til nu er, at med videoen fremkomst, så er enhver blevet filmekspert, også selvom de ikke selv ved det. 'Omkring publikum, så er det min fornemmelse, at især efter firserne, hvor film er blevet så ritualiseret, at man har fornemmelsen af at man ser den samme film om og om igen, så er publikum ikke mere klar over, at de ved så meget som de

gør. I løbet af de første 10 minutter af 9 ud af 10 film, fortæller filmen os hvilken slags film det vil blive. Det gælder også en lang række independent film som er blevet udsendt, men ikke dem der ikke kan finde en distributør. Filmen fortæller os alt hvad vi grundlæggende behøver at vide. Og derefter er det bare sådan, at hvis filmen drejer mod venstre, så begynder publikum at dreje mod venstre og hvis den er på vej til at dreje mod højre, så bevæger publikum sig mod højre...man ved bare hvad der skal ske. Publikum er ikke klar over at de ved det, med de ved det.'

'Jeg indrømmer, at det er meget morsomt at spille op mod dette, at fuppe det spor af brødkrummer som vi ikke engang ved at vi følger, at bruge et publikums egne ubevidst forudfattede meninger mod publikum selv, sådan at det faktisk får en oplevelse, bliver involveret i filmen. Ja, jeg er som storyteller meget interesseret i at lave den slags.'

Det kan godt være der ikke er så meget på bunden af Tarantinos film, men han er en overdådig fortæller. Ikke blot i de mange skævt underholdende og meget morsomme dialoger, men også i de herligt uforudsigelige forløb, hvor man som tilskuer konstant venter frydefuldt på hvad der mon dukker op af underfulde drejninger af historien omkring det næste hjørne. Alt for få film appellerer til denne helt elementære glæde. Det kan Tarantino, der er en særegen blanding af genrepuristisk uskyld med afgrundsdyb tro på filmen og en særdeles velbevandret cineast, levere i rigt mål.

Pulp Fiction. USA 1994. I+M: Quentin Tarantino. P: Lawrence Bender. F: Andrzej Sekula. P-design: David Wasco. Kl: Sally Menke. Med John Travolta (Vincent), Bruce Willis (Butch), Uma Thurman (Mia), Samuel L. Jackson (Jules), Harvey Keitel (Mr. Wolf). Længde: 150 min. Prem: 28. oktober 1994. Udl: Constantin ApS.

Familie, fremmedgørelse og elektronisk opløsning

Hvis man skraber al formen væk, handler alle filmene i bund og grund om familie. Om familieidentitet eller mangel på samme…

af Lars Bo Kimergård

Sklvumph… Der er noget i vandet, der rør på sig. Ved første øjekast synes de grumsede akvarier tomme. Francis sidder i bagbutikken til en dyrehandler. Han er revisor og er i gang med at bekræfte at indehaveren Thomas, driver smuglervirksomhed med sjældne exotiske dyr. Det er svært at danne sig et overblik over det rodede kontor, for slet ikke at tale om de mange fakturaer der befinder sig i stakke rundt omkring. Sklvumph – en gang til. Noget der ligner en fiskehale viser sig, men er lige så hurtigt væk igen. Der er noget mystisk i det grønne uigennemsigtige akvarievand.

Scenen er fra *Exotica,* en af den canadiske instruktør Atom Egoyans to efterårspremierer. I filmen har Egoyan perfektioneret sin fortællestil. Et kompliceret fletværk af personer og historier der lægges op som et puslespil. Det specielle ved dette puslespil er, at først da den sidste brik lægges, opdager man hvad det hele forestiller. Det eneste man aldrig får noget at vide om, er hvad der egentlig er i det grønne grumsede vand.

Filmen udfolder sig i og omkring stripteaseklubben Exotica. En speciel form for klub, hvor man for 5 dollars kan få pigerne til at danse ved sit eget bord. Der er bare den regel, at man ikke må røre pigerne. Det er lige i Atom Egoyans ånd. De stakkels mænd sidder og kikker og kikker, og bliver mere og mere frustrerede over ikke at måtte røre.

Francis er en af gæsterne. Hveranden dag kommer han ind, sætter sig

ved sit sædvanlige bord, får sin sædvanlige drink og den sædvanlige pige, Christina, kommer ned og danser for ham i skolepigeuniform. Det er ikke noget sædvanligt forhold. De har noget sammen. En fælles fortid. Francis har mistet både sin kone og sin datter, en datter som Christina var babysitter for, da hun var skolepige.

Exotica er den af hans film der indtil nu har haft størst kommerciel succes, og jeg kan ikke sige sig fri for at være imponeret. Filmen er sikker i sin instruktion, præcis i sin fortælling og i det hele taget mere moden end de fem foregående. Instruktøren er blevet voksen og – skønt man vægrer sig for at tage ordet kedelig i sin mund, er noget af den umiddelbarhed og friskhed der kendetegner *Family Viewing* og *Speaking Parts* væk.

Derfor er det betryggende at vide at han samme år har lavet *Calendar*, en meget enkel og umiddelbar film, lavet i Armenien med et minimalt hold, og på et rekord lille budget. Den skulle oprindeligt have været lavet for de penge som *Trøsteren (The Ajuster)* vandt på Moskva filmfestival i 1991, men før Egoyan kunne nå at skrive et manuskript, var pengene svundet ind til næsten ingenting og Armenien ikke længere en del af Sovjetunionen. Filmen blev i stedet finansieret af den tyske tv-station ZDF.

Atom Egoyan spiller selv hovedrollen som en fotograf der rejser rundt i Armenien for at tage tolv billeder af isolerede kirker til en kalender. Undervejs bliver hans kone, der på turen fungerer som hans tolk, forelsket i deres chauffør og guide. Hun spilles, jeg havde nær sagt selvfølgelig, af Arsinée Khanjian, der også er hans kone i det virkelige liv, og har fremtrædende roller i alle hans seks spillefilm. Det er en af de ting der gør Atom Egoyans film til et sammenhængende værk.

Det er ikke kun Arsinée Khanjian han trofast benytter i film efter film. David Hemblen og Gabriella Rose har deres faste pladser på rollelisten. Ikke kun fast forstået på den måde, at de er med næsten hver gang, men også at de spiller den samme figur i det egoyan'ske univers. David Hemblen spiller således altid den dominerende faderskikkelse. Først bogstaveligt som hovedpersonen Van's far i *Family Viewing*. Så glider han mere og mere over i roller som samfundets vogtere: Filmproducent, overfilmcensor og overtolder.

Er Hemblen faderfiguren, så er Gabrielle Rose moderen. Eller måske nærmere stedmoderen. En moden kvinde, vil det så godt, men gang på gang kaster sin kærlighed på den forkerte. Og så er hun altid forbundet med en eller anden form for frustreret sexuel udfoldelse.

Videoen som hukommelse

Når nogen nævner Atom Egoyan, er det svært ikke straks at forbinde ham med brug af hjemmevideo i spillefilm. I alle hans film væver dette 90'ernes fotoalbum sig rundt i de komplicerede lagdelte historier.

Nu er han er jo hverken den første eller den eneste der bruger video i film. Faktisk er de første eksempler ældre end videoen selv. I Fritz Langs *Metropolis* fra 1926 optræder en videotelefon, og Chaplin's *Moderne Tider* fra 1936 bruger den onde arbejdsgiver video-overvågning.

I slutningen af firserne og starten af halvfemserne, er både videokameraet og VHS-maskinen er blevet hvermands eje, og det har skabt en bølge af film der benytter videoæstetik.

Egoyan er tit blevet sammenlignet med Steven Soderbergh, primært fordi *Speaking Parts* havde premiere i Cannes samme år som *Sex, løgn og video* løb med palmerne. Men Soderbergh's brug af video adskiller sig på et væsentligt punkt fra Egoyans. Den er altid begrundet i filmens historie. Ligegyldigt om det er Sharon Stone der bliver beluret i et badekar, Robocop's elektroniske øje med grønne dataangivelser i periferien, eller Kurt Ravn der fotograferer et bryllup, så er der altid en meget entydig forklaring på videobilledets tilstedeværelse. Hvergang vi ser et billede i videoæstetik, er vi sikre på at der er nogen der har optaget det, at der er nogen der ser det og at det de ser, er det, der er blevet optaget. Videoen er et emne, noget der er i filmen på samme niveau som en bil eller en lænestol.

Hos Egoyan er videoæstetikken en stil, et univers. I hans film deler videobillederne sig i to typer. Når man kan se TV-apparatet i billedet, befinder vi os i samme virkelighed som i eksemplerne ovenfor, men når kanterne fra skærmen forsvinder, og vi bevæger os ind i billedet, er der pludselig ikke længere tale om kameraets objektive blik, men subjektive syner inde i hovedet på den skuespiller der ser. Der er steder hvor han går endnu længere, og der slet ikke er nogen i filmen der ser videoen. Den bliver vist direkte til publikum.

Når man ser rigtig film, føles det som om det er noget uopnåeligt, noget der er lige så mystisk som livet selv, og vi accepterer det derfor som en slags virkelighed, hvorimod videobilleder straks får os til at tænke at det var noget vi selv kunne have lavet derhjemme. Vi bliver pludselig utrolig bevidst om at billedet er konstrueret. At der sidder nogen bagved et kamera og bestemmer hvad vi skal se.

Vi kender alle det hul der er mellem vores erindringer og de ting der virkelig skete. Det har altid været familiealbummets opgave at lave denne kløft mindre. Var onkel Hans virkelig med juleaften 1976; gud, så jeg virkelig sådan ud; se Grethes orange trompetbukser osv. Forskellen sættes kraftigt i relief af hjemmevideoen. I modsætning til de gamle super-8 apparaters små filmruller på 3 minutter, føles det som om videoen har næsten ubegrænset kapacitet. Det har den bivirkning at far kun ser ferien gennem den sort/hvide søger, og bagefter har svært ved at overtale familien til at se de 11 firetimers bånd han har med hjem. Pludselig optager man bare for at optage.

Egoyan har ladet dette optagne hjemmevideounivers få liv. Det er i hans film blevet en slags kollektiv hukommelse, et video-cyberspace, hvor optagelserne får deres eget liv.

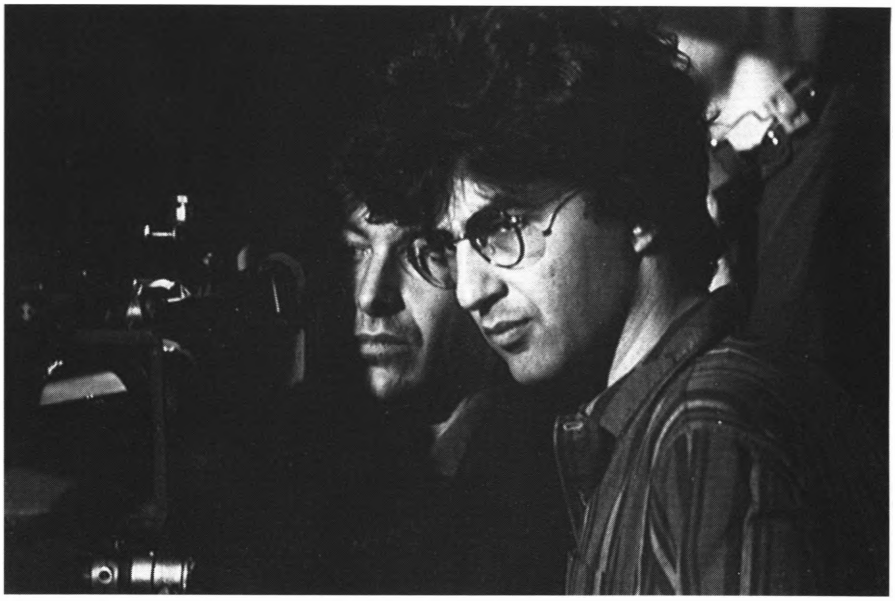
I begyndelsen af *Family Viewing* introduceres vi til dette videounivers, ved at hovedpersonen Van, prøver at finde en passende tv-kanal til sin bedstemor, Armen, der apatisk ligger i sin seng på et dårligt plejehjem. Vi ser ham fra tv'ets point of view. Han går hen til tv-apparatet som sidder oppe under loftet i det ene hjørne, og rækker ud efter programvælgeren lige til venstre for billedfeltet. Delt af zap-lyde præsenteres filmens persongalleri i en række korte billeder, billeder vi skal komme til at se mere til senere i filmen. Det sjove er, at vi jo så at sige ser billederne fra indersiden af skærmen. Indgangen til videouniverset kan altså lige så godt være gennem en skærm, som gennem et kamera.

Den film hvor videosproget er mest udviklet er *Speaking Parts*. Hovedpersonen Lisa, spillet af Arsinée Khanjian, låner de samme film igen og igen for at se de små sekvenser hvor hendes livs kærlighed Lance

optræder som statist. Hun sætter filmen i maskinen og på skærmen ser vi den samme film alle andre der lånte båndet ville have set. Men så sker der noget. Vi bevæger os som hendes øjne ind i billedet. Pludselig er det ikke længere en videofilm der eksisterer fysisk. Vi koncentrer os om Lance. Vi bevæger os inde i filmen, og Lance ser på os. Vi er med hende inde i en virkelighed som kun eksisterer i hendes hoved.

Clara, der er manuskriptforfatter, bor på et hotel. Hun har skrevet et filmmanuskript om en søster der modtager en lunge fra sin broder, der desværre dør under operationen. Manuskriptet er 'based on a true story'. Det er nemlig hende, der er søsteren. Lance, der ligner Claras bror til forveksling arbejder på hotellet. En dag opdager han manuskriptet på hendes hotelværelse. Han øjner muligheden for en rolle, og skubber en ansøgning ind under døren. Hun laver en audition med ham, og bliver dybt forelsket i ham. Desværre er hun nødt til at rejse ned for at overtale producenten til ikke at indlægge et talkshow i filmen, og resten af deres kærlighedsforhold er derfor henvist til videokonference.

Videokonference er et nyt tiltag i Egoyans univers, men falder fint ind med de andre elektroniske medier. Den bliver brugt på flere måder. Producenten kommunikerer næsten udelukkende igennem videokonference, hvilket er med til at give hans forsøg på at være faderlig, et distanceret falsk udtryk. Kameraet er altid på hotellet. Vi ser ham på tv, de andre i virkeligheden. Som regel ser man hele skærmen. Når Lance og Clara videokonferer, bl.a. i en fælles onaniscene, er billederne meget tættere. Der er ingen tv-kant. Billederne er meget intime, og giver en mærkelig følelse af nærvær, samtidig med den konstante insisterende påmindelse om at det er et elektronisk billede, og de sidder langt fra hinanden. Vi er inde i videouniverset, og alligevel er vi stadig på hotellet. Først da Lance skal fortælle at søsteren i manuskriptet er blevet skiftet ud med en bror, sker der noget nyt. De sidder i videokonferencens omgivelser, men der er ikke nogen video. Det føles som om de sidder i samme rum, men vi ved, de ikke gør det. De burde være tæt på hinanden, men det var ligesom de var tættere da videoen var med i billedet. De burde kunne stole på hinanden, men



Side 27: Fra 'Speaking Parts'. Herover: Peter Metler (bag kameraet) og Atom Egoyan under optagelserne til 'Family Viewing'.

Lance sidder og lyver. Deres forhold er ikke ægte. De havde brug for hinanden, han for en rolle, hun for en bror, men når de konfronteres uden videofilter, når virkeligheden trænger sig på, er det ikke nok.

I begyndelsen er Lisa ikke klar over at hun ser noget specielt i videobåndene med Lance. Det er som om hun er overbevist om at sådan ser filmene ud. Og for hende gør det ikke noget at Lance ikke har en rolle med replikker. "There is nothing special about words", siger hun til videoudlejeren Eddy, der efterhånden bliver hendes fortrolige ven. En del af hans job er at gå ud og filme fester, brylluper og den slags. Hun er meget imponeret, og presser ham for at komme med på en opgave.

Pludselig begynder der på Lisas tv-skærm at optræde scener fra et hotelværelse, hvor en gæst har begået selvmord af ulykkelig kærlighed til Lance, der har en bibeskæftigelse som gigolo. Det er fjernsynet i hotelværelsets hjørne der leger overvågningskamera, ligesom Armens tv i *Family Viewing*. Hun kan gennem videouniverset snakke med Lance, dog uden at de andre i rummet kan høre hende, og hun opfatter, at han er i vanskeligheder.

Vi ender med optagelserne af den talkshow scene, producenten har skrevet ind i filmen. I selve talkshowet er der indlagt videotransmission fra det hospital hvor det skal forestille at Lance's bror ligger og venter på en nyre. Langsomt glider filmoptagelsen i baggrunden, og det hele forekommer virkeligt. Sekvensen opløst af små stumper fra videouniverset, Lisa der opsøger det værelse, hvor hun så Lance. Clara der sidder ved sin broders grav. Da Lance i filmens talkshow, rejser sig for at donere sin lunge til sin broder, rejser Clara sig nede i publikum, og sætter en pistol til hovedet. Hele tiden brydes de forskellige universer om magten over skærmen.

Efter dette hektiske videovirvar, kommer vi tilbage til virkeligheden. De sidste fem minutter af filmen foregår i to indstillinger, og uden at der bliver sagt et ord. Lisa kommer hjem, og finder Lance ventende på dørtrinnet. Først tør hun ikke tro at det er ham, men lidt efter lidt får de overbevist hinanden om at det ikke er et videofænomen. De er der begge to i virkeligheden. Og de kan, omend forsigtigt, røre ved hinanden. Endelig.

Familiefilm

Hvis man skraber al formen væk handler alle filmene i bund og grund om familie. Om familieidentitet, eller mangel på samme. Om oprindelse. Ofte er familierne, lige som Egoyan selv, af armensk herkomst, og ofte er det som om medlemmerne forsøger at fortrænge dette for at kunne leve i den nye verden, og der er kun enkelte der krampagtigt, men ofte forgæves, forsøger at holde fast i den gamle identitet.

I *Next of Kin*, hans debutfilm fra 1984, er Peter søn af en apatisk far og en dominerende mor. Han be-

gynder at gå rundt og spille roller. Det er så nemt når man er to, så kan den ene side altid se at den anden spiller skuespil, siger han. Hans mor opdager hans skuespilleri, og de går, som alle andre på den side af Atlanten, i familieterapi. Deres sessions bliver optaget på video, og det er bagefter pålagt familiens medlemmer at se dem enkeltvis, så de kan diskutere deres reaktioner når de mødes med terapeuten næste gang.

Da Peter er inde for at se båndet, bliver han af en sekretær-vikar taget for at være læge, og han spiller straks med på rollen. Derved får han adgang til andre bånd end sit eget, og ser en armensk tilflytterfamilie, der har givet deres søn fra sig, da de kom til Canada.

Han opsøger den anden familie, og siger at han er deres manglende søn. I deres glædesrus godtager de ham, selv om han ikke helt passer i hudfarve o.l. Rollen fascinerer ham. Det er den første rolle, hvor han ikke har været i stand til at se, hvilken side af ham der ser på hvilken.

Langsomt får han familien til at hænge sammen. Det går faktisk nemmere end med hans egen familie. Han vælger at blive boende hos den nye familie, og sender besked tilbage til sine rigtige forældre, om at han har valgt at forlade dem, men at han altid vil elske dem.

Familietemaet fortsætter i *Family Viewing*. Det er stadig sønnen der er hovedpersonen, men de omliggende figurer har betydeligt mere del i historien. Sønnen hedder Van. Han er lige færdig med skolen, og skal til at etablere sig. Han tilbringer meget tid med sin mormor, Armen, der bor på et plejehjem, hvor Van's far har anbragt hende, for at være fri for besværet med hendes tiltagende alderdom.

Arline, en anden af filmens hovedfigurer, giver telefonsex til forskellige mænd. Vans Far er en af hendes kunder. Han slår højtaleren på telefonen til, og Van's stedmor udfører apatisk alt hvad Arline siger. De optager deres sexuelle afmagt på video, og sletter derved videobåndene fra Vans barndom. Optagelser hvor han leger med Armen og sin rigtige mor. Optagelser hvor han snakker Armensk. Optagelser af hans rødder.

Arlines mor ligger på samme plejehjem som Armen. Men det er dyrt, og hun er bagud med betalingen. For at få råd til beholde sin mor på plejehjemmet tager hun til Montreal som escortgirl i en uge. I den uge begår hendes mor selvmord, og Van bytter om på hendes lig og Armen. Da Arline kommer hjem er moderen allerede begravet, men Van har optaget begravelsen på video. Hun er ked af det, men han overtaler hende alligevel til at lade ham og Armen flytte ind i hendes lejlighed.

I et pludseligt tilbagefald af familiefølelse finder faderen ud af at Van, for at frelse nogle af sine minder, har byttet barndomsbåndene ud med tomme bånd. Langsomt finder han ud af hvad der er sket, og jager Van, Arline og Armen fra sted til sted, måske for at afsløre deres svindel, måske for selv at få del i den familie-

følelse, de er ved at opbygge En følelse han mangler så katastrofalt meget. Armen ender på et nyt hjem, hvor hun mirakuløst genfinder Vans rigtige mor, og de lever tilsyneladende lykkeligt til deres dages ende, efterladende faderen døende på et hotelværelse, mens et videobillede af Vans mor toner frem på tv-apparatet i hjørnet.

I *Speaking Parts,* er der to former for familieproblematik. Det er først og fremmest en film om at finde en at dele livet sammen med. Fokus ligger på Lisas kamp for at få Lance, en kamp imod hans ambitioner om at blive skuespiller. Men samtidig er det som sagt en historie om en bror der har givet sit liv for sin søster.

Da producenten fortæller Lance at han har fået rollen, siger han samtidig, at han ikke får den fordi han ligner Claras bror, men fordi han ligner den skuespiller der skal spille hans bror i filmen. Producenten har altså ikke kun taget magten over Claras manuskript. Han har skrevet hende ud af det. Hun prøver at presse Lance til at overtale producenten til at det skal være en søster, og det er dette krav, der får Lance til at indse, at han sætter sin karriere over forholdet til Clara. Det var altså ikke ægte kærlighed.

Trøsteren handler om en forsikringstaksator der hjælper mere eller mindre strandede familier med at komme på fode, når deres hjem og deres tilværelse er brændt ned. Dels sørger han for, at de får så meget for deres ejendele som de bør, men han går ikke af vejen for også at give dem lidt kropslig kærlighed, mens de diskuterer takseringen.

Det eneste hjem, han ikke kan finde ud af at redde, er sit eget. Hans kones søster bor hos dem, og har et godt, varmt familieforhold til familiens dreng. Millionæren Bubba kommer til huset og udgiver sig for at være filminstruktør. Egentlig er han bare er på jagt efter et sted hvor han og hans kone, Mimi, kan lege 'far, mor og børn' under dække af en filmoptagelse. Bubba ser straks at det eneste der indikerer 'rigtig familie' er søsteren der leger med nevøen. Dem lejer han så sammen med huset. De skal bare stå i baggrunden, mens der 'filmes'. Men lige meget hvor meget Bubba og Mimi prøver at lege familie, lykkes det aldrig rigtig. Familiefølelsen er ligeså falsk som de attrap-bøger der stadig står i prøvehuset, og i frustration brænder han huset af. Trøsterens familie har også tabt tålmodigheden og er stukket af, og han når lige frem til huset tids nok til at se Bubba sætte ild på det. Han må stå og se sit hjem brænde, som han før har set så mange andres hjem gøre det.

Calendar's familiedrama drejer sig om jalousi. Fotografen er tilbage fra Armenien, og har netop hængt den flotte kalender op, og sendt et eksemplar til sin kone, der blev i Armenien. Hun ringer til hans telefonsvarer og siger, at det er underligt, at han ikke har lagt et brev ved. Han må da føle noget efter alle de år? Hun bliver ved med at lægge beskeder og sende breve. I starten svarer han ikke på brevene, men lang-

somt begynder han at skrive om de følelser han havde under turen. Med fintfølende små replikker, får vi beskrevet denne sammenkrøllede knudemands tanker og prøvelser under turen til Armenien. Hvordan han langsomt begynder at mistænke at der foregår noget mellem hans kone og den armenske chauffør. Han stiller sig lidt fra dem, og filmer dem, for at se hvor lang tid der går før de opdager ham. 2 minutter og 54 sekunder. Er det så lang tid det tager for ens elskede at opdage at man står ganske tæt på? spørger han desillusioneret i et af sine breve.

Det han egentlig kæmper imod er den armenske kultur, primært belyst gennem det fact, at han ikke kan sproget, det kan hun. Han kan ikke greje hendes tolk-rolle. Det er som om det er hende der stiller spørgsmålene. Hvorfor kan hun ikke bare svare, hun kender jo hans holdninger? Han føler langsomt, at hun overtager chaufførens forundring over hans vestlige kultur. Og langsomt bliver det dem imod ham. Langsomt holder hun op med at oversætte og han lukkes ude af af deres armenske samtale. Han mister hende til den kultur, han selv engang var en del af.

I *Exotica* er familien for første gang fraværende. Ikke som emne, men selve de enkelte personer og specielt deres forhold til hinanden.

Francis' kone og barn er dødt. Thomas far er død, og han er bøsse, og har ikke umiddelbart nogen chance for at få en fast partner. Zoe har valgt ikke at blive gift, og er blevet gravid med Eric, og har med ham en kontrakt på, at det er hendes barn, hvilket ødelægger hans forhold til Christina. Aldrig har Egoyan belyst familieforholdene bedre, end med fraværet af selve familien.

Familietemaet har altså ikke kun bevæget sig fra at beskæftige sig med sønnens problemer til forældrerollen, men også fra den nogenlunde konkrete kerne-familie, der trods alt er i de første par film, til familiens totale opløsning, og i både fysisk og psykisk forstand.

Fortællingen

Egoyan har aldrig ment, at publikum skulle have det let. Han mener selv, med kraftig henvisning til Roland Barthes, at "tekstens karakter af gradvis afsløring er i sig selv mere forførende end det faktiske skjulte objekt". Selve det at se filmen er altså det vigtige, ikke så meget hvordan personerne i filmen rent faktisk har det.

I de første 8-10 minutter af *Speaking Parts* bliver der ikke sagt et ord. Alle hovedpersonerne ligner hinanden forbavsende meget også selv om de er af forskelligt køn. De har samme statur, og næsten samme krøllede mørke hår. Selv da de begynder at tale hjælper det kun lidt på sammenhængen og man er næsten 25 minutter henne i filmen før situationen er nogenlunde klar. Normalt skulle man tro, at man ville gå fra biografen, zappe til et andet program eller i bedste fald kede sig ihjel, men faktisk bliver man nysgerrigt siddende. Det der som beskrivelse

Side 30: David Hemblen og Gabrielle Rose i 'Family Viewing'. Herover: Arsinée Khanjian og Aidan Tierney i samme film.

lyder kedeligt er faktisk en rejse imod erkendelse. Langsomt bliver man fodret med små bidder af information, små holdepunkter, relationer mellem nogle af personerne, og pludselig er man der. Ikke sådan at man er klar over hvordan det hele hænger sammen, der er jo en times film endnu, og gemmelegen fortsætter. Men man har afkodet personernes udgangspunkt, og spillet kan begynde. Det vil sige, spillet er faktisk allerede igang, og har været det længe.

Det gør det ikke mindre kompliceret, at Egoyan elsker at have to-tre handlingstråde i gang samtidig. Handlingerne foregår ikke nødvendigvis, som det ellers er almindeligt med krydsklipning, på samme tid, men er til gengæld som regel centreret om samme problem, belyst ud fra de forskellige personer. Der er nemlig ikke, som i de fleste andre film, en hovedperson der udvikler sin personlighed, omgivet af en række mere eller mindre stereotype boksebolde.

Det er ofte svært at sætte fingeren på hvem der egentlig er hovedpersonen, og alle personerne har et eget liv, deres eget lille univers, der dog med pedantisk præcision fletter sig ind imellem hinanden.

Ved en af videokonferencerne i *Speaking Parts* har Lance hentet båndet med sin audition, og det står og kører på en monitor på konferencebordet, mens han snakker med Clara. På den måde kommenterer han sig selv, og det han har sagt tidligere står i grov modsætning til den måde han tavst forråder hende på nu.

Dette krydsklippes samtidigt med Lisa, der har fået lov til at interviewe bruden ved et bryllup. Hun har mistet kontrollen, eller, som hun selv siger, objektiviteten, og bruden er brudt grædende sammen. Eddy, der har ansvaret for bryllupsvideoen, og hvis gode navn og rygte står på spil, kaste al skyld fra sig. I samme sekvens formår Egoyan at indikere, at Lisas fortrolige ven, aldrig kan blive hendes kæreste, og at Clara heller ikke er Lances udkårne.

Calendar er opbygningsmæssigt en meget enkel film. Der er tre lag. I nutiden sidder fotografen hjemme i Canada, sammen med sin telefonsvarer, sin kildevandsautomat og sin kalender. Når han ikke ser på de HI-8 optagelser han har taget af hende på turen rundt i Armenien, spiser han middag med tilfældige piger af forskellig oprindelse, der dog ikke interesserer ham, ikke engang når de, hvad de allesammen gør, lige låner telefonen og fører lange erotiske samtaler på eksotiske sprog.

Han er mere optaget af at prøve at forstå havd der skete på turen til Armenien. Det ser vi dels igennem hans fotografiapparat, der er stillet op foran de forskellige kirker, der passer til den måned vi nu er i hjemme på væggen. Chaufføren går sammen med hende rundt i billedet

og fortæller historien bag kirkerne, og når solen står hvor den skal, jager han dem ud af billedfeltet, og tager billedet.

Hi-8 optagelserne har også forskellige betydninger. Han lader kameraet glide beundrende ned over hendes krop. Han prøver ved at spole frem og tilbage, at få det til at se ud som om hun løber ham i møde. Men de er ikke kun noget han ser derhjemme, de er også en del af fortællingen, og noget han i Armenien bruger til at belure dem med, prøver at få be- eller afkræftet, om der virkeligt er noget mellem de to.

Det er disse tre lag der langsomt lægger oplysning efter oplysning frem. Langsomt opdager man, at parret ikke er sammen mere, men først til sidst får man nøgleoplysningen, den sidste brik til puslespillet. Hun fortæller, da hun ved årets slutning vil pille kalenderen ned, at det hun husker bedst ikke har noget med kalenderen at gøre, men da de kørte gennem den fåreflok, som vi har set allerede i starten af filmen, og han krampagtigt filmer ud af vinduet, mens chaufføren lægger sin hånd på hendes, og hun tager den og klemmer den. "Vidste du det?" spørger hun. "Vidste du det?"

I stripteaseklubben i *Exotica* sidder DJ'en Eric på et podie og annoncerer pigerne. Han er forhenværende kæreste med en af dem, Christina. De mødte hinanden under eftersøgningen på Francis datter, og de fandt hendes lig. Men hun vil ikke have ham mere, for han har, på kontraktbasis gjort Zoe, der ejer klubben, gravid.

Eric er jaloux på Francis og Christina. De deler noget han ikke kan få lov til at være med i. Han lokker Francis til, strengt imod reglerne, at røre Christina, og da han gør det, smider Eric ham prompte på porten.

Francis er revisor i skattevæsenet, og sidder i øjeblikket og reviderer hos dyrehandleren Thomas. Han smugler sjældne papegøjeæg, og det ved Francis. Denne viden gør, at han kan presse Thomas til, med en mikrofon og en radiosender, at gå ind på Exotica og få rede på hvad Christina tror og tænker. Francis bliver klar over at det er Eric der har sat det hele iscene. Han beslutter sig for at myrde ham. Han har fået taget for mange kære ting fra sig.

Der næsten ikke noget video i *Exotica*. Det begrænser sig til det hukommelses billede som Francis får efter hver sesion med Christina. Hans datter sidder og spiller klaver, mens hans kone med sin hånd sidder og prøver skjule sig for kameraet. Han spoler frem og tilbage og prøver at finde det glimt, det korte øjeblik hvor hendes hånd ikke dækker datteren. Han prøver at finde ind til hende.

Herover: Arsinée Khanjian foran en af kirkerne i 'Calendar'.

Historien lyder lidt kompliceret, og det gør det jo ikke nemmere at man ved meget lidt af alt dette under filmen. Filmen er den hidtidige kulmination af denne egoyanske vente-med-det-hele-til-sidst teknik. Men man keder sig ikke. Der er hele tiden en meget stringent sammenhæng mellem de enkelte oplysninger man får og personer man får præsenteret. Men afklaringen kommer først i sidste scene, et flashback til dengang alting stadig var fryd og gammen. Vi er pludselig ude af det regnvåde, klaustrofobiske miljø, hvor kun exotiske dyr og potteplanter lever, og ser træer og hører fuglesang. Dengang Francis optog mor og datter spille på klaver på video. Dengang Christina var babysitter for Francis datter. Først her finder man ud af, hvad forholdet mellem de to bygger på.

Men ligesom man står der og er tilfreds med at man har fundet labyrintens udgang, opdager man, at det man er kommet ud til, er præcis det samme, som man startede med. Løsningen på fortællingen er absolut ikke ensbetydende med løsningen på personernes identitetskriser. Vi har ikke fået gjort Francis' følelsesliv mindre forkvaklet, Christina og Eric har stadig ikke fundet en afklaring på deres forhold, og Zoe har stadig viklet sig ud af sin moders normsæt, og bare begyndt at søge efter en at dele verden med. Og jeg er overbevist om at Thomas stadig smugler papegøje æg og går til ballet.

Man føler, på trods af at man ikke er helt sikker på hvad der sker, at der er en meget præcis sammenhæng mellem de enkelte handlingstråde. Det eneste der mangler er den sidste drejning, den nøgle der gør at det hele pludseligt synes fuldstændig klart. Og man bliver aldrig skuffet. Ikke med hensyn til historien i hvertfald. På ægte kriminalromanvis er det altid der, i den sidste scene, at man får den sidste brik til puslespillet. Den store forskel er, at når man har fået brikken er man ikke tilfredsstillet, som det er tilfældet når man ved at butleren er morderen. Man føler man har fået nøglen til at se filmen en gang til. Nu, tror man, nu vil man være i stand til at forstå personerne. Vi kender historien, vi forstår relationerne, men ved stadig ikke noget om hvad der er i det grønne grumsede akvarievand.

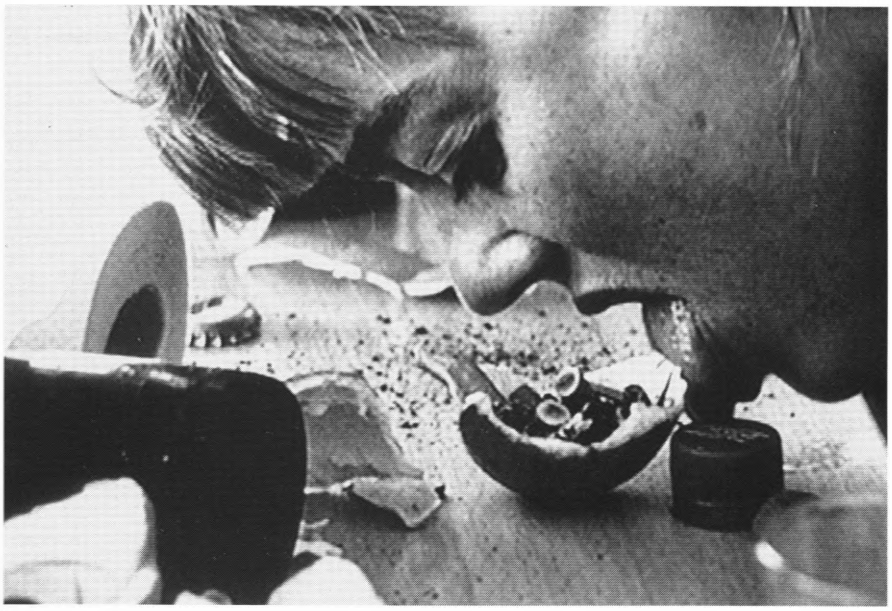
Calendar (...), Canada/Tyskland/Armenien 1992. I&M: Atom Egoyan. F: Norayr Kasper. Lyd: Yuri Hakobian, Ross Redfern. Kl.: Atom Egoyan. Medv.: Arsinée Khanjian, Ashot Adamian, Atom Egoyan, Michelle Bellerose, Natalia Jasen, m.fl. Længde: 75 min. Distr.: Gloria Film. DK-prem.: 18.11.94.

Exotica (...), Canada 1994. I & M & prod: Atom Egoyan. F: Paul Sarossy. Kl: Susan Shipton. Medv: Don McKellar, Peter Kkrantz, Mia Kirshner, Arsinée Khanjian, Elias Koteas, Bruce Greenwood. Længde 104 min. Distr.: Camera Film. DK-prem.: 4.11. 1994.

DETTE ER IKKE EN HISTORIE

Hvad mon der sker, når man isolerer ni kvinder i et sommerhus og forsyner dem med rigelige mængder sprut og tobak? Michael Kvium og Christian Lemmertz har udført forsøget foran et videokamera. Svar: Det går galt. Hvad mon der så sker, når man viser filmen for et publikum?

af Troels Degn Johansson



Det påstås, at filmen ikke kan undgå at fortælle historier. I følge filmteoretikeren Christian Metz var det 'selve filmens natur', der gjorde det sandsynligt, at den ville udvikle sig til dét, der skulle blive dens mest udbredte form: den almindelige spillefilm. Det havde man åbenbart sans for i Nordisk Films Kompagni. Deres internationale storhedstid op til Første Verdenskrig skyldtes netop, at man fuldstændigt havde satset på produktion af flerspolefilm.

Historiens dominans overgår endda billedernes, hævder Metz. Filmen opleves jo ikke som en række enkelte shots, men som en nærværende sammenhæng, hvori den enkelte indstilling med dens ramme og klip er ophævet. Tilskueren er først og fremmest optaget af fortællingen: 'Hvad mon der så sker? Hvad nu?' Metz slutter, at det 'kun er i teorien, at filmen er en billedets kunst'.

Ud over teorien er det dog netop kunsten, der sætter spørgsmålstegn ved denne forestilling. Det er vel ikke filmen som sådan; men en særlig fortællestrategi, der får indstillingens formmæssige udtryk til at forsvinde og gør indholdet, historien, levende og nærværende. Den umiddelbare oplevelse af historie er derfor et ringe udgangspunkt i bestemmelsen af sådan noget som 'selve filmens natur'.

Cigaretter, whisky og nøgne pi'r

Med deres *Voodoo Europa* kommer Michael Kvium og Christian Lemmertz langt i undersøgelsen af forholdet mellem indstillingen og den fortalte historie. Billedkunstnerne præsenterer i pressematerialet dette værk som en 'spillefilm', der 'ikke fortæller nogen historie', og som 'ikke forholder sig til historien'. Der er dog tydeligvis tale om en fortællende film med et eget handlingsuni-

Kvinderne i Voodoo Europa udsætter hinanden for lidt af hvert.

vers. Handler filmen måske ikke om ni ganske almindelige kvinders hæmningsløse druk og opløsning i et ganske almindeligt sommerhus? I et radiointerview har kunstnerne endda fortalt historien om filmen: at de faktisk drev pigerne ud i ekstreme, psykiske tilstande ved at isolere dem i sommerhuset i de tre uger, som optagelserne varede. Man ser de ærede kunstnere for sig som små børn, der med monstrøs nysgerrighed river vingerne af en flue – blot for at se, hvad der sker.

Filmen forklarer ikke, hvorfor kvinderne mødes. Man kunne forestille sig en fiktiv ramme (se, hvad der skete, da de gamle veninder slog sig løs). Eller en faktiv (sådan var optagelserne til Kviums og Lemmertz' film). Publikum må affinde sig med, at *Voodoo Europa* simpelthen handler om kvinder, der drikker, fortæller sjofle historier, leger med brugte tamponer, kaster op, er på toilettet, drikker, er ulækre, er lede, går i opløsning – og drikker videre. Denne film iværksætter et monstrøst eksperiment på foranledning af dét enkle spørgsmål, der – på baggrund af lønlige ønsker om sex og død – stilles til enhver handling, enhver fantasi: Hvad mon der så sker? Hvad nu?

Flash forwards

Voodoo Europa er ikke som fortællinger flest. Filmen overskrider Aristoteles' klassiske fortællebegreb: den mangler begyndelse, midte og slutning. Disse krav må stilles til enhver historie – fiktive såvel som virkelige. Kviums og Lemmertz' film fortæller ikke nogen historie. Naturligvis har den en forløbsmæssig udstrækning (70 min.). Det gælder imidlertid for historiens elementer, at de er *diegetisk motiverede*, dvs. at de netop *altid allerede er historie!* "Der var engang...", som man siger. En ordentlig historie skal fortælles i datid.

Enhver tilskuer møder op med et diegetisk begær, et lønligt ønske, en monstrøs nysgerrighed. Det er dette spændingsfelt, som *Voodoo Europa* forholder sig til. Publikum vil historien, men får den ikke. Begærets fælde, dets gulerod, udgøres af filmens første sekvens: en serie close ups af hvilende kvindekroppe. Billederne er harmonisk komponerede; men tæt beskårne. Kroppene hviler tungt i senge og på gulve. Sovende? Døde? Man kan ikke se det hele; men man *fristes* til at tro det sidste. Man bider på.

Ganske som annonceret forholder Kviums og Lemmertz' film sig ikke til historien. Efter første sekvens' mulige flash forward følger en handlingssekvens uden egentlig udvikling. Det starter ganske vist med druk og derpå følgende frivoliteter, dårligdom og krise; men snart er vi tilbage ved drikkeriet. I det ene øjeblik ser vi således pigerne drive hinanden ud i ekstreme tilstande af aggressivitet og opløsning; i det næste er alt ved det gamle. Filmen lader ikke handlingen forløse sig i datid, nærvær og historie. Her er historien aldrig 'ude'. Handlingen har ingen udvikling og derfor egentlig heller ingen begyndelse og afslutning. Publikum kan således ikke med sikkerhed konkludere, at mødet mellem de ni kvinder gik galt; men blot undervejs notere, at det går galt, og at det vil gå galt. Til syvende og sidst opløses historiens flash forward-effekt. Da er det ene flash ikke mere forward end det andet – eller rettere: da er alle indstillinger flash forwards for hinanden. *Voodoo Europa*s element er fremtiden. 'Hvad mon der så sker? Hvad nu?'

Montage

Ved at frigøre sig fra historien, kan Kvium og Lemmertz koncentrere undersøgelsen om den egentlige, filmiske artikulation: indstillingerne. Som forskningsmetode anvendes *montage*. Betegnelsen *klip* henviser gerne (og bør henvise) til en *bortklipning* af materiale, der er uvæsentlig for den fortalte historie. Dette begreb er altså knyttet til den bedrageriske forestilling, at historien på en måde er givet på forhånd. Montage indebærer derimod, at der fortælles med udgangspunkt i de enkelte indstillinger. *Voodoo Europa* pointerer dette ved at markere filmens artikulation. Den transparante, sort-hvide 35 mm film bærer her aftrykkkene af betamax video-optagelsernes firkantede bits, og shots og sekvenser er skiftevist tintede i gullige og grønlige nuancer. Dertil kommer en relativ ubearbejdet lydside og lyssætning.

Montagen foregøgler ingen allerede given, historisk tid; men bygger på det enkelte handlingsfragments egen utidighed: et grineflip af flere minutters varighed; en vittighed, der afbrydes før pointen; et skænderi, der ikke forløses osv. Disse fragmenter kan ikke begribes som dele af en original helhed. Fragmentet (bruddet) kommer her før helheden – som i et haiku digt.

Den rådnende identitet

Hvor ønsket om en seksuel lystgevinst hurtigt skuffes, tilbyder de ni kvinder dog til stadighed en identifikationsmulighed og dermed et vist narcissistisk engagement. Hermed kompenseres der for en del af det nærvær, der går tabt ved historiens opløsning. I filmens tredie sekvens udvikler fragmenteringen sig imidlertid også på repræsentationens område. Her gælder montagen de lydlige og billedlige udtryk. Ved oplæsningen af fire monologer fra forfatteren Jens-Martin Eriksens bog, Det inderste rum (1994), lægger en off screen kvinde så at sige ordene i munden på en anden, umælende, men mimende kvinde. 'Måske er jeg kun en andens drøm...' Dette repræsentationsbrud forvandler kvinderne fra spejlbilleder til spøgelser. Fra da af går livet og nærværet endeligt fløjten. I glasmontrene på Esbjerg Kunstmuseum var det døde svinekroppe, der gik i forrådnelse. Her gælder det biograftilskuerens ego.

Det monstrøse

Voodoo Europa lægger ud med at udsætte sit publikum for ca. tre minutters mørke samt nogle ukendte, bestialske (gnækkende) lyde. Dette synes, med det følgende Hegel-citat, at skulle være 'den nat, man betragter, når man ser mennesket i øjnene'. Vi får aldrig disse gnækkende væsener at se; men under handlingssekvensen griber en hånd (Kviums? Lemmertz'?) pludselig ind foran kameraet og tegner et dæmonagtigt væsen på en gravid kvindes mave. Dette signal, denne signatur, indvarsler det monstrøses tilsynekomst; en fødsel, der aldrig finder sted; men som fastholder en tilsvarende, monstrøs nysgerrighed i det ulidelige: Hvad mon der så sker? Hvad nu?

I følge Kvium og Lemmertz forsøger deres film at 'indkredse den tilstand vi kalder Europa, ikke gennem analyse, men gennem besværgelse.' Analysen fordrer, at historien (nærværet, helheden) er givet på forhånd. Besværgelsen arbejder derimod i magiens, fremtidens element – efter Historiens afslutning.'

Hånden, det monstrøses signal, vil os det ikke godt; den vil ikke den 'gode film': historien. Den vil os mere. *Voodoo Europa* bærer historiemetafysikkens ufødte traume: at en historie er en fortælling, men at en fortælling ikke er nogen historie. Filmen kan andet end blot at fortælle historier; men den kan næppe lade være med at fortælle. Snip snap snude.

Voodoo Europa, Danmark 1994. I&M: Michael Kvium & Christian Lemmertz. Monologer: Jens-Martin Eriksen. P: Anna Bridgwater, Dino Raymond Hansen. F: Erik Zappon, Jørgen Johansson. L: Steen K. Andersen. Kl: Morten Giese. Produceret af Performancegruppen Værst. Medv: Sarah Boberg, Annette Finnsdottir, Helle Kok Jensen, Lise Jørgensen, Ingunn Jørstad, Merete Nørgård Knudsen, Pernille Landing Larsen, Nina Rosenmeier, Pernille Winton. Prem: 29.09. 1994. Længde 70 min. Distr: Statens Filmcentral.

FOLKEUNIVERSITETET
I KØBENHAVN

Filmvidenskab
Nye kurser begynder i februar.
Dag, aften og weekend.

Method Acting og The Actors Studio
Nyere dansk dokumentarfilm
Ridley Scotts produktion efter 1987
Højdepunkter i dansk film
Moderne filmteori
Teorier om klipning
Propaganda, film, folk og forførelse
Film Noir
Filmanalyse

Forlang forårsprogram tilsendt
på telefon 33 14 41 81 (døgnautomat)

CHRISTIAN BRAAD THOMSEN
KAMERAET SOM PEN
Den nye bølge i fransk film 1958-94

Biografier om de fem store franske instruktører fra "den nye bølge", Truffaut, Godard, Chabrol, Rivette og Rohmer. Under slagordet "Kameraet som pen" har de brudt med massekulturens anonyme og standardiserede filmsprog og brugt kameraet lige så personligt som forfatteren sin pen og maleren sin pensel. Forsynet med filmografier og personregister. Gennemillustreret med filmbilleder.

"Braad Thomsen, der i årevis har indtaget positionen som landets mest fremragende filmskribent, har præsteret en bog, der er den rene ublandede fornøjelse." *- Det Fri Aktuelt*

"Som altid skriver Braad Thomsen levende og indsigtsfuldt." *- Weekendavisen*

476 sider. 328 kroner

GYLDENDAL

Veit Harlan – Nazismens store melodramatiker

af Kim Foss

I krigsårene var Veit Harlan tysk films vigtigste og populæreste instruktør. Mens Det Tredje Rige langsomt gik i opløsning fandt befolkningen trøst i hans ekstreme melodramaer, der i deres religiøse symbolik nærmest havde karakter af mysteriespil - godt krydret med hjemstavns-ideologi og dødslængsel. I modsætning til de vulgære propaganda-film lavet under nazismen, tematiserer og forherliger Veit Harlans såkaldte upolitiske film grundlæggende, ur-nazistiske dyder draperet i en historie og et formsprog, der ikke umiddelbart skilter med nogen propagandistisk hensigt.

Veit Harlan instruerede 4 af de 9 farvefilm, der produceredes i Tyskland under krigen. Selvom den tyske Agfacolor havde et mere begrænset farveregister, tåler hans opulente melodramaer udmærket sammenligning med Douglas Sirks Technicolor-tårepersere fra 50'erne. Man kan vælge at opleve Veit Harlans farvefilm som ren kitsch, men det er svært ikke at se det politisk formålstjenlige (navnlig som krigslykken vendte) i filmenes overkørte sorg- og lidelseskult. De barske realiteter i dagligdagen var for intet at regne de lidelser, Veit Harlans skuespillere gennemlevede. Navnlig den faste kvindelige hovedrolleindehaver, hustruen Kristina Söderbaum, svælgede lystigt i, hvad propagandaministeren Goebbels med væmmelse betegnede som dødserotik.

Filmenes kvindeportrætter tjente navnlig til beroligelse for de mange tyske soldater ved fronten, der kunne konstatere, at derhjemme var tingene i hvert fald, som de skulle være (soldaterne frygtede naturligvis, at deres kvinder ville være dem utro og fandt derfor stor tilfredstillelse ved Veit Harlans film, hvor de kvindefigurer, der ikke bekendte sig til troskab og pligt, uvægerligt gik til grunde). Veit Harlan gav i sin skildring af det tyske borgerskabs truende undergang et nærmest profe-

tisk billede af sindelaget i Tyskland før Götterdämmerung. Livet stod i dødens tegn.

Begyndelsen

Veit Harlan fødtes 1899 ind i en borgerlig berlinsk familie. Faderen var søn af en rig bankier og havde et vist ry som skuespilforfatter. Mange af samtidens betydningsfulde kunstnere havde deres gang i barndomshjemmet. Den unge Veit stiftede allerede som dreng bekendtskab med den sagnomspundne Max Reinhardt, og nåede at spille et par roller i små opsætninger, inden han i 1916 frivilligt meldte sig til hæren. I sin vel selvretfærdiggørende selvbiografi, passende kaldet *Im Schatten meiner Filme* (66), fortolker Veit Harlan sin ungdom gennem den voksne kunstners selvforståelse – højt hævet over politik – og konstaterer, at han under første verdenskrig oplevede så grufulde episoder, at han ikke ønsker at komme nærmere ind på dem. I stedet skrides direkte til ungdomsårene som skuespiller, hvor han som regel spillede karske roller (den tyske betegnelse er 'Naturbursche'). I en alder af 25 år engageredes han af det Preussiske Statsteater, og i 1927 kom de første roller i tyske stumfilm. Som filmskuespiller stod Veit Harlan i skyggen af datidens stjerner, og selvom han nåede at medvirke i mange film, gjorde han ikke noget nævneværdigt indtryk på samtiden.

I 1934, hvor opsvinget efter nazisternes magtovertagelse endnu ikke var mærkbart på filmfronten, besluttede Veit Harlan at skifte profession. Han bad sin daværende chef Gustaf Gründgens (der stod model til Istvan Szabos *Mephisto)* om orlov, og fik for en forsvindende lille gage lov at instruere lystspillet *Hochzeit an der Panke* på Schiffbauerdammm Teatret. Allerede her kom han i kontakt med nazisternes 'kulturpoliti', der bad ham stryge en passage, der gjorde grin med Göring. Hvis ikke kunne han som andre 'obstruerende' kunstnere ikke påregne nye opgaver senere hen. Propagandamaskineriet var allerede ifærd med at stramme tommelskruerne på det tyske kulturliv.

De første film

Veit Harlans anden teateropsætning var så stor en succes, at ABC-Film tilbød ham at instruere en filmatisering. *Krach im Hinterhaus* (Panik i Baghuset, 34) var nærmest filmet teater, og ikke just nogen kunstnerisk

Side 36: En scene fra 'Vesterhavs Præsten' – en af efterkrigsfilmene. Herover: De unge elskende i 'Jugend'. I begge nævnte film spiller Harlans hustru, Kristina Söderbaum, naturligvis den kvindelige hovedrolle.

landvinding. Filmen blev ikke desto mindre en stor kommerciel succes, og hurtigt blev Veit Harlan – med tæft for hurtige og billige produktioner – en efterspurgt instruktør. De første film var alle lystspil baseret på stykker, der allerede havde vist kommercielt potentiale på teatret og faldt fint i tråd med magthavernes forventninger til filmen: eskapistisk underholdning til folket. I Veit Harlans fjerde film *Maria, die Magd* (36) forfines udtrykket, og det første skridt tages i retning af de senere melodramaer.

I 1937 kom så springet til de store filmselskaber, der havde øjnet Veit Harlans evne for, at gøre borgerlige (nogle ville kalde dem reaktionære) værdier til bred folkeunderholdning. Først kom Tolstoj-filmatiseringen *Die Kreutzersonate (Kreutzersonaten)* for UFA, der samme år fulgtes op af Veit Harlans egentlige gennembrudsfilm, den tendentiøse *Der Herrscher (Før Solnedgang).* Baseret på Gerhart Hauptmanns skuespil *Vor Sonnenuntergang* fortælles en mægtig industrimagnats historie (spillet af Emil Jannings, der ved filmfestivalen i Venedig blev prisbelønnet for rollen). Den klare idealisering af førerprincippet blev også fanget af den danske kritik, der allerede ved premieren i Park Bio tog afstand fra filmens forstemmende hensigt. Filmens store kunstneriske format var man dog enige om.

Veit Harlan havde efterhånden fået systematiseret sine produktioner og filmede nu med et relativt fast team af skuespillere og medarbejdere, der sammen var garanter for filmenes succes endnu inden de var påbegyndt.

I 1938 føjedes endnu en facet til den Harlanske drømmemaskine: den svenske skuespillerinde Kristina Söderbaum. Hun blev ikke alene hans livsledsagerske, men bestred også den kvindelige hovedrolle i samtlige af hans efterfølgende film under nazismen. Kristina Söderbaum var med lyst hår, blå øjne og kysk udstråling indbegrebet af nazisternes ariske idealkvinde. Tidligere havde hun kun været at se i en svensk kortfilm om hunde, hvorefter hun henlagde sin skuespilleruddannelse til Berlin. Den på én gang kække og uskyldsrene skuespillerinde debuterede i den tragiske kærlighedsfilm *Jugend (Unge Mennesker,* 38), hvor hun betog pressen (navnlig den svenske) i en sådan grad, at man spåede hende en karriere i stil med Greta Garbos. Veit Harlan sammenlignede hende selv med Zarah Leander, der også startede med melodramaer på gebrokkent tysk. Fire måneder senere var der premiere på *Verwehte Spuren (Tabte Spor,* 38), endnu

Herover: Fra 'Det udødelige hjerte'. Herunder (til højre): Fra 'Die Reise nach Tilsit'. Herunder (nederst): Atter Kristina Söderbaum – her i 'Jugend'.

en kærlighedshistorie med Kristina Söderbaum i hovedrollen (Veit Harlans arbejdstempo er vist kun overgået af Fassbinders).

I Jugend gav hun efter for den strenge katolicisme og druknede sig for sin kærlighed (Söderbaums evigt tilbagevendende filmskæbne, der senere forsynede hende med det lidet flatterende øgenavn 'Reichswasserleiche'), mens hun i *Verwehte Spuren,* der udspiller sig i Paris under verdensudstillingen i 1867, overkommer sin mors død i kraft af kærligheden.

Den næste film *Das Unsterbliche Herz (Det Udødelige Hjerte,* 39) finder sin historie endnu længere tilbage i tiden. Filmen omhandler en midaldrende opfinder i det 16. århundredes Nürnberg, hans (barne)kone og hans loyale assistent, og så er der ellers lagt op til det klassiske trekantsdrama, et af Veit Harlans varemærker. Efter at have udført sit livsværk, opfindelsen af lommeuret, ofrer han på dødslejet sin stolthed, og lader de to unge få hinanden. Inden det når så vidt anklages han for kætteri efter at have citeret Luther for, at Guds sprog er tysk. Tendensen fortsættes iøvrigt i *Jud Süss* (40), hvor den sagesløse Luther citeres for, at have opfordret tyskerne til at brænde de jødiske synagoger. I *Verwehte Spuren* og *Das Unsterbliche Herz* gav Veit Harlan også prøver på sine evner for det mere bombastiske. Filmenes historiske settings krævede meget af kostumer og kulisser, også selvom den naturalistisk indstillede instruktør skyede filmstudierne. De gevaldige optog i *Das Unsterbliche Herz* blev vitterlig optaget i det gamle Nürnberg, der til lejligheden blev sminket om, så det lignede det 16. århundrede.

Die Reise nach Tilsit (39) bygger på samme forlæg som Murnaus mesterværk *Sunrise* (27), men blev optaget på location, og adskiller sig væsentligt fra Murnaus rendyrkede studiefilm. Atter spiller Kristina Söderbaum den trofaste og robuste kvinde. Hendes mand bedrager hende med en polsk kvinde, der med sans for datidens aktuelle politiske situation fremstilles som utysk – og derfor upålidelig. Også her er Kristina Söderbaum ude på dybt vand, men hun overlever og svømmer slutteligt i armene på sin mand.

Inden krigen nåede Veit Harlan endnu en film, *Pedro Soll Hängen* (39). Goebbels havde undtagelsvis ikke læst manuskriptet inden produktionen blev sat igang, så da han så den religiøst farvede historie, affærdigede han den som gammeldags kirkepropaganda. Rudolf Hess havde fældet præcis samme dom over *Jugend,* hvilket dengang resulterede i, at Veit Harlan måtte ændre filmens slutning. I tilfældet *Pedro Soll Hängen* forlangte Goebbels så vidtgående ændringer, at der gik to år før den kraftigt nedklippede film gik igennem censuren og kunne premiere-

sættes. De religiøse over- og undertoner er ikke tilfældige, og det er værd at bemærke, at Veit Harlan to måneder før sin død konverterede til katolicismen.

Jøden Süss

Når Veit Harlan valgte at kalde sin selvbiografi *Im Schatten meiner Filme,* så er det først og fremmest *Jud Süss* (*Jøden Süss,* 40) han har haft i tankerne. I sine erindringer varmer han op til dette 'mest tragiske kapitel af mit liv' med et lille kapitel om Goebbels' filmpolitik. Heri berettes, at Goebbels allerede i 1935 samlede Tysklands filmskabere i Propagandaministeriet, hvor de i en tale opfordredes til at lave nationalsocialisti-

ske film. Det var angiveligt ved denne lejlighed, at ordet propagandafilm for første gang faldt, men ifølge Veit Harlan blev opråbet ikke taget tilstrækkelig alvorligt.

I nazismens første år fandtes der et filmkontor i Propagandaministeriet kaldet 'Promi'. Dette kontor blev styret af en intendant, der med tiden fik flere folk under sig heriblandt også dramaturger. Efter en kort tid under Ewald von Demandowsky blev stillingen besat af SS-Hauptsturmführer Fritz Hippler, berygtet for hetzfilmen *Der Ewige Jude* (40), filmhistoriens i særklasse groveste antisemitiske værk. Rigsfilmsintendant Dr. Hippler var efter Goebbels den mest indflydelsrige person i tysk film, og alle projekter måtte en tur omkring hans kontor, før de kunne realiseres. I tilfældet *Jud Süss* kom initiativet fra Goebbels, der arbejdede på at indpode befolkningen tilstrækkeligt med jødehad til, at denne kunne forlige sig med den allerede i 1939 planlagte 'Endlösung'.

Ligesom Erich Waschneks *Die Rotschilds* (40) foregiver *Jud Süss* at være baseret på faktiske historiske begivenheder. Det er en sandhed med modifikationer, men der har da rigtig nok levet en halvjøde ved navn Joseph Süss-Oppenheimer, der i 1700-tallet var finansminister for Greven af Württemberg, indtil han i 1738 blev hængt for ulovlig omgang med statens midler. Et manuskript, baseret på Lion Feuchtwangers roman, havde ligget parat i årevis, men de filmselskaber, som blev tilbudt materialet, var ikke særlig begejstrede (til gengæld blev Feuchtwangers bog filmatiseret i England allerede i 1934, hvor man benyttede historien til at tage afstand fra de begyndende jødeforfølgelser i Tyskland). Filmselskabet Terras produktionsleder Peter Paul Brauer tilbød dog selv at instruere filmen, men blev af Goebbels bedt om at kontakte Veit Harlan. Han forsøgte at undslå sig, men Goebbels var ubønhørlig. I et sidste desperat forsøg meldte Veit Harlan sig til fronten, men blev sat på plads af Goebbels, der efter samråd med Hitler trak grænsen for kunstnerens såkaldt 'individualistiske ønsker'. Veit Harlan og de af Goebbels udvalgte skuespillere til filmen (Werner Krauss og Emil Jannings) ville blive behandlet som desertører, hvis de nægtede at medvirke. Veit Harlan påtog sig at informere de involverede parter. Emil Jannings var både for gammel og for tyk til rollen, og slap på det grundlag for at medvirke. Werner Krauss insisterede på, at spille alle jødiske roller (på nær hovedrollen) i filmen, vel vidende at Goebbels ikke brød sig om dobbeltroller. Desværre accepterede Goebbels kravet, og Werner Krauss var fanget i sit eget net. Efter Emil Jannings blev kasseret valgtes i stedet Ferdinand Marian til hovedrollen. Han havde allerede i en tidlig fase prøvefilmet rollen, men ved den lejlighed spillet så overdrevent talentløst, at Goebbels havde gennemskuet obstruktionen. Alligevel forsøgte han at undslå sig, men en ordre var en ordre, og 'tysk films evige skamplet' var i princippet sat igang.

Goebbels bad Veit Harlan om at nedtone antisemitismen, så *Jud Süss* ikke ville gøre stemningen i udlandet mere anti-tysk end den allerede var. I stedet tilstræbte man at holde antisemitismen på niveau med den i forvejen eksisterende antisemitisme andre steder i verden. Det er nu ikke just det nedtonede, der springer først i øjnene når man ser *Jud Süss* idag. Tværtimod synes filmen spækket med tendentiøse udsagn, der efterlader tilskueren med en skabelonagtig karikatur af snu og pengegriske jøder – set igennem fremmedhadets briller. Det til trods for, at filmen også indeholder meget autentiske scener, bl.a. en traditionel jødisk gudstjeneste (som en skæbnens ironi er disse optagelser sammen med store dele af Fritz Hipplers *Der Ewige Jude* noget nær den eneste filmiske dokumentation, der findes af den østeuropæiske jødedom). Veit Harlan og Werner Krauss var i researchfasen flere gange på besøg i Propagandaministeriet, hvor de så forbudte film på jiddisch. Disse lukkede forevisninger af bl.a. *Der Jidel mit der Fidel* og *Der Dybuck* var så populære i ministeriet, at Rigskancelliet så sig nødsaget til at skride ind med et forbud.

Herover: Ferdinand Marcian og Werner Krauss i 'Jud Süss'.

I Veit Harlans version af *Jud Süss* følger vi den charmerende, men sleske Süss-Oppenheimers transaktioner. Hans handelstalent giver ham hvervet som finansminister hos den fedladne Greve af Württemberg, der ikke fatter omfanget af jødens manipulationer. På jødens foranledning gennemføres et statskup, der giver greven udvidede magtbeføjelser, og på den vis lykkes det for Süss, at skaffe jøderne opholdstilladelse i hovedstaden Stuttgart. Filmen skildrer de beskidte jøders indtog i byen, så man ikke er i tvivl om, at det er den tyske familiefred, der brydes. Süss anmoder undervejs om Kristina Söderbaums hånd, men hendes fader aner uråd, og bortgifter hende i stedet til en sund og robust tysker. På Süss' ordre udsættes den unge mand for tortur, men undslipper da Kristina Söderbaum nødtvungent giver sig hen til Süss. Et hvidt tørklæde fra Süss' gemakker signalerer, at torturen skal afbrydes – og voldtægten kan fuldbyrdes. Moralen er klar nok: For jøden er intet helligt. Denne skam kan den ærbare kvinde naturligvis ikke overleve, og Kristina Söderbaum afslutter endnu engang sin medvirken i en Veit Harlan film med at drukne sig. Da greven i et anfald af hidsighed dør, rejser folket sig. Jøden Süss idømmes døden, ikke for sine svindelnumre, men for at have forgrebet sig på en kvinde af anden race. Han hænges offentligt, og jøderne får en måned til at forlade byen.

Skal man vurdere *Jud Süss* i forhold til filmens effekt, så er prædikatet propagandafilm ganske velanbragt. Allerede kort tid efter premieren beordrede Heinrich Himmler, at samtlige politi- og SS-folk skulle se filmen, og fra visninger rundt om i Tyskland rapporteredes om ophedede diskussioner og demonstrationer både under og efter forestillingerne. Folk reagerede især på voldtægtsscenen og jødernes indtog i Stuttgart, de to scener, der tydeligst illustrerer, at jøderne har forurenet det rene tyske blod. Veit Harlan beretter i sine erindringer om Goebbels, der med sin berygtede grønne pen fik sat sit umiskendelige præg på drejebogen. Goebbels fjernede de scener, hvor Süss fremstod i et for positivt lys, og var i det store hele så utilfreds med det endelige resultat, at han truede med at tilføje nogle pogromscener. Blandt de mange strøgne passager var Jud Süss' udgydelser inden han blev hængt, en scene, der ifølge Veit Harlan skulle sætte ham i et mindre prekært lys. Ser man denne scene, er det da også iøjenfaldende, at den ikke indeholder nogle nærbilleder, der i sagens natur ville røbe, at teksten er ændret. Veit Harlan forsøgte naturligvis at kaste ansvaret for *Jud Süss* over på Goebbels, men det forhindrede ikke, at han efter krigen – som følge af netop denne film – måtte se sig anklaget for forbrydelser mod menneskeheden.

Den Store Ensomme

Næste opgave var monumentalfilmen *Der Grosse König (Den Store Ensomme,* 42), der påbegyndtes allerede i 1940, men først fik premiere to år senere, da den – efterhånden som den aktuelle politiske situation ændrede sig – måtte klippes om og tilføjes nye scener (inden optagelserne startede eksisterede ikke-angrebs pagten mellem Stalin og Hitler stadig, men undervejs iværksatte Tyskland sit overraskelsesangreb på Sovjet).

Ligesom *Der Herrscher* skildrer *Der Grosse König* overmennesket, en ensomt kæmpende fører højt hævet over masserne. Filmens forlæg var Frederik den Store, men den gamle konges svulstigheder kunne være taget direkte fra Hitlers taler. I filmen forkynder en voice-over: 'Frederik fører ikke krig for krigens skyld, men af historisk nødvendighed'. Ved filmens bombastiske premiere i Berlin kunne man i programbladet læse Goebbels' overvejelser omkring krigens eksistensberettigelse, der bl.a. mundede ud i det retoriske spørgsmål, om nogen, hvis de havde valget, ønskede at leve i en roligere, men derfor også mere indholdsløs tid ? Svaret var naturligvis nej, og filmen går da også Goebbels' ærinde med sin kadaverdiciplin og glorificering af den totale krig. Ligesom *Jud Süss* indeholder *Der Grosse König* en påklistret kærlighedshistorie, der synes at tjene to formål: Dels at give Veit Harlan afløb for sin trang til kammerspil, og dels at få placeret Kristina Söderbaum på rollelisten.

Filmens egentlige emne er Frederik den Store (Otto Gebühr), der allerede var blevet portrætteret i så mange film, at man taler om Fridericus-Rex-serien. *Der Grosse König* foregår under syvårs-krigen 1759-63. Preusserne har netop tabt slaget ved Kunersdorf, Frederik den Store er såret, men har på mirakuløs vis undgået fangenskab. Trods den udsigtsløse situation nægter han at indgå en pagt med 'stymperne fra Versailles' (franskmændene), og overgivelse kan slet ikke komme på tale: 'ikke at tro på sejren er ensbetydende med højforræderi'. Han allierer sig i stedet med russerne, der imidlertid planlægger at falde ham i ryggen. Frederik opdager forræderiet i tide, og kommer fjenden i forkøbet (i historiebøgerne vandt preussernes slaget mod østrigerne, men kun fordi russerne valgte ikke at blande sig. Goebbels ønskede naturligvis ikke, at det skulle fremgå, at Frederik den Store havde vundet syvårskrigen ved russisk hjælp). Ved hoffet i Wien konstaterede man, efter at have hørt om Frederiks bedrifter: 'Vi danser, han marcherer'. Frederiks kamplyst er så bastant, at han ærgrer sig over et kompagni, der måtte flygte fra deres post. Preusserne kunne have vundet tid, hvis bare kompagniet havde ofret sig, og på den vis dannet et bolværk af lig. Krav til heroisme skorter det ikke på og selv Kristina Söderbaum undlader for en gangs skyld at gå i druknedøden, selvom hendes elskede soldat er faldet i krigen. Filmen slutter med pompøse overblændinger, orgelbrus og hymner mens ørnebanneret vajer over det preussiske blut und boden-landskab.

Der Grosse König er passende blevet betegnet som en national opsang, der skulle berede det tyske folk på de ofre, der lå forude. På sin tid var det også den dyreste tyske filmproduktion nogensinde, og selvom de danske aviser åbenlyst omtalte den som en propagandafilm, så kunne man ikke andet end imponeres over Veit Harlans suverænt gestaltede, monumentale epos. Goebbels instruerede den tyske presse i, ikke at sammenligne Frederik den Store med Hitler. Det skulle heller ikke være nødvendigt, for parallellerne fylder filmen til overflod. Frederik – den store ensomme – var viet Preussen på samme vis som Hitler Tyskland. Som Frederik gjorde det, desavouerede Hitler sine generaler, og tog selv overkommandoen over hæren, og begge levede demonstrativt spartansk, uden megen mad og søvn.

Goebbels bemærkede i sin dagbog, hvor tilfreds Føreren var med filmen, og Hitler var, under indflydelse af filmen, nem at overtale til Goebbels' ønskede intensivering af krigsindsatsen.

Den Gyldne Stad

Straks efter premieren på *Der Grosse König* gik Veit Harlan igang med første del af sin 'upolitiske' trilogi. *Die Goldene Stadt (Den Gyldne Stad,* 42), *Immensee (Drømmesøen,* 43) og *Opfergang (En Kvindes Offer,* 44) var alle atmosfæremættede melodramaer optaget i Agfacolor, der uden explicitte referencer til krigen svælgede i antimodernitet og hjemstavnsdyrkelse. Goebbels var meget optaget af den tyske farvefilm, men den første af slagsen, *Frauen sind doch bessere Diplomaten* (1941) indfriede ikke propagandaministerens krav og tålte dårligt sammenligning med de ame-

rikanske Technicolor-film. Goebbels havde selv en kopi af *Gone with the Wind* (39), og havde derfor god grund til at være skeptisk, da Veit Harlan bad om at producere sin næste film i farver. Men med *Die Goldene Stadt* manede Veit Harlan al mistillid i jorden, og filmen blev ikke alene UFAs hidtil største kassesucces, men viste endog sin levedygtighed efter krigen, til trods for, at dens instruktør i den grad var stigmatiseret. Da DR i 1980 kørte serien 'En film efter mit hjerte' var netop *Die Goldene Stadt* seernes mest efterspurgte titel.

Emnet for den i mere end én forstand kulørte film var flugten fra land til by, personificeret af en bondepige (spillet af Kristina Söderbaum), som har arvet moderens længsel efter storbyen Prag. Moderen var gået i mosen i sorg og afmagt over sin tyranniske mand, og datteren var blevet lovet bort til den reelle og jordbundne Thomas. I trods stikker hun af til Prag, og falder i armene på en ryggesløs charmør, der gør hende gravid, men selvfølgelig svigter hende. Fuld af skam drager hun hjem og følger moderens eksempel.

Med andre ord en rigtig snøfter, men så elegant orkestreret, at man dårligt kan klandre det publikum, der lod sig rive med. *Die Goldene Stadt* blev anklaget for racisme og hetzeri og for sin skurkagtige fremstilling af tjekkerne, der alle taler tysk med uskøn accent. Efter krigen fandt de allierede nu ikke noget anstødeligt ved filmen, og den blev således relanceret i bl.a. Danmark, hvor den var genstand for demonstrationer, men også fandt et stort publikum. Debatten gik dels på, at man overhovedet genopsatte en film af Hitlers yndlings-instruktør, og dels på at glansbilledet *Die Goldene Stadt* var blevet til i et land, hvor befolkningen led under den tyske besættelsesmagts terror. Filmens morale, at der er godt på landet, mens bylivet er fordærvet, er ikke til at tage fejl af, og temaet passer som fod i hose til den nazistiske 'Blut und Boden'-ideologi. *Die Goldene Stadt* falder fint i tråd med Veit Harlans tidligere film, også propagandafilm som *Der Grosse König*, med hvilken den deler dødslængslen: forløsning findes kun i døden, og det gælder moderen såvel som soldaten. Skæbnefortællingens hovedpersoner dirigeres ikke af forstanden, men udelukkende af følelserne. Filmens stort

Side 40 (til venstre): En kampscene fra 'Der grosse König. Til højre: Veidt Harlan igang med at instruere samme scene. Herover: Kristina Söderbaum i 'Die goldene Stadt'.

anlagte musikledsagelse, den overkørte symbolik og de smukke og naturalistiske landskaber og bymiljøer manipulererer publikum til samme hen- og overgivelse som den, der overgår filmens aktører.

Efter *Die Goldene Stadts* enorme succes forfinede Veit Harlan konceptet i *Immensee* og *Opfergang*, der blev optaget back-to-back med samme filmhold og besætning.

Drømmesøen

Immensee er den eneste af Veit Harlans film, som censorerne – såvel Goebbels som efterkrigstidens efterrationaliserende kulturpoliti – valgte ikke at klippe i, og er samtidig den eneste film Veit Harlan selv har erklæret sig 100% tilfreds med. Man forstår ham godt. Ledsaget af højstemt musik udpensles det klassiske Harlanske trekantsdrama. Enken Elisabeth Uhl (Kristina Söderbaum) mødes på en fin restaurant med sin ungdoms store forelskelse, komponisten Reinhart. I stedet for blomster har han fået smykket bordet med en åkande, de elskendes fælles symbol, der sætter minderne igang. I et gigantisk flash back oprulles hele deres gribende historie i farvemættede billeder fra det holstenske Schweiz. Elisabeth og Reinhart tilbringer sammen forelskede og solbeskinnede sommerdage, inden han rejser for at starte på musikkonservatoriet i Hamborg. Han lover at skrive, men får det aldrig gjort. Den længselsfulde Elisabeth opsøger ham uanmeldt, og finder en fremmed kvinde i hans seng. Reinharts portnerske trøster med at man nu engang er promiskuøse i kunstnerverdenen, og Veit Harlan kan endnu en gang vise storbyens fordærv. Uden at konfrontere ham med sin viden (Harlans kvinder har det i det hele taget med at vende tingene indad, og tage skæbnen på sig) vender hun tilbage til hjemstavnen, og gifter sig med den bundsolide Erich, arving til Immensee-godset. Da Reinhart – i mellemtiden berømt dirigent – efter et par år vender tilbage, blusser kærligheden op igen. Erich kan ikke undgå at mærke hvad der foregår, og tilbyder i en storslået gestus, at give Elisabeth fri. Denne offervillighed gør så stort et indtryk på hende, at hun beslutter sig for at blive ved hans side. Da Erich senere dør, frister Reinhart hende endnu en gang, men hun står fast på sin troskab, hinsides døden – selv den ultimative adskillelse kan ikke rokke ved ægteskabet.

Hvor upolitisk den romantiske historie end måtte forekomme, så var det da et budskab, man kunne forstå, og navnlig på et tidspunkt i krigen, hvor den overvejende del af befolkningen (soldaterne ved fronten og kvinderne derhjemme) var tvunget til at leve langt fra hinanden. Ydermere forsøger filmen at lære sit publikum at lide med værdighed og gør det med melodramaets klassiske virkemidler: en patetisk og lægeromanagtig handling ledsaget af pompøs, til tider sakral musik, postkortagtige landskaber og stilfulde dobbeltkopieringer; alt, som kunne højne effekten, var tilladt. Dertil skal så føjes Kristina Söderbaum, der svælger i lidelsen som var det en lyst og betingelsløst overgiver sig til skæbnen.

En Kvindes Offer

Offervilligheden (den totale lidenskab i (små)borgerlig dressur) går ikke alene igen i *Opfergang*, men er selve filmens ophøjede tema. Filmens handling udspilles i det hamborgske borgerskab. Albrecht Froeben er gift med sin billedskønne og noget æteriske kusine Octavia, men lider som Reinhart i *Immensee* (Carl Raddatz i begge roller) af en rastløs udlængsel. I nabovillaen bor den sensuelle ridepige Aels (Kristina Söderbaum – i sensualiseret, for ikke at sige sexualiseret udgave), der deler hans hang til friluftslivet, men er mærket af en dødelig sygdom. Banen er kridtet op for det harlanske trekantsdrama, men denne gang er rol-

Til venstre (øverst): Kristina Söderbaum og Carl Raddatz i 'Drømmesøen'. Nederst: Söderbaum og Ernst Stahl-Nachbaur i 'Opfergang'.

lerne byttet om. Octavia erfarer, at Aels i storbyen Hamborg har et barn, der plages af tyfus, og foranlediger uegennyttigt at Albrecht tager affære. Barnet reddes, men Albrecht bliver smittet og må holde sengen. I nabohuset ligger Aels for døden, og Octavia påtager sig – iklædt Albrechts tøj – det daglige ridt til Aels' havelåge, hvor hun, som manden før hende, giver et værdigt nik, der skal indgyde den døende Aels håb og fortrøstning. Aels dør, men Octavia har ved sit uselviske offer vundet Albrechts kærlighed. Aels' aske spredes i havets brænding, mens en rose i vandkanten trækkes ud med bølgerne. I en sidste dramatisk overblænding ses kirkegårdens gitterport, et motiv der er hentet fra Caspar David Friedrich, hvis højromantiske malerier Veit Harlan citerede i adskillige film.

Opfergangs triste bourgeoisi, der henslæber eftermiddagene med oplæsning af Nietzsche i brune sale og bag nedrullede gardiner, lå allerede ved filmens fremkomst i ruiner. Filmen havde dansk premiere en lille måned før befrielsen, og blev en sidste storladen udstilling af et dekadent og virkelighedsfjernt borgerskab, der var dømt til undergang (den atmosfæremættede skildring af forfaldet foregriber Luchino Visconti, der sammen med Douglas Sirk er den instruktør Veit Harlan tiest sammenlignes med). Goebbels beklagede resigneret filmens dødserotik, men godkendte den med en træt bemærkning om, at den alligevel ikke stod til at redde.

I *Immensee* og *Opfergang* arbejdes nærmest aristokratisk med landskab og farver. I *Opfergang* er endda indlagt en, for handlingen fuldkommen uvæsentlig karnevalsscene, hvis eneste eksistensberettigelse synes at være dens storslåede farvepragt. Og selvom Kristina Söderbaum for en gangs skyld ikke drukner, så indeholder filmene masser af vand, hun kan spejle sin sensualitet og dødsdrift i.

Kolberg

Selvom atmosfæren allerede i 1943 var mættet med undergang lancerede Goebbels et projekt uden sidestykke i filmhistorien: Veit Harlan skulle instruere nazismens svanesang *Kolberg* (45), et monster af en propagandafilm, der med eksemplets magt skulle vise, at et folk, der står sammen hjemme og ved fronten, vil overvinde enhver fjende.

Da Napoleon i 1806-7 marcherede frem i Preussen, var der kun to byer, der ydede ham ordentlig modstand: Kolberg og Graudenz. De heroisk kæmpende borgere fra Kolberg skulle tjene som et eksempel til efterfølgelse, også selvom byen faldt. Denne detalje kommer filmen listigt omkring, da selve rammefortællingen er flyttet til Breslau i 1813, hvor napoleonskrigene endelig er forbi, og nederlaget vendt til sejr. Da Goebbels i 1943 proklamerede den totale krig brugte han også vendingen 'Volkssturm'. Denne blev snart taget i anvendelse om nazisternes folkeberedskab, der omfattede de dele af civilbefolkningen, der oprindeligt ikke var blevet fundet egnede til militærtjeneste. Børn, gamle og invalider skulle nu komme fædrelandet til hjælp, og dette, folkets sidste store offer på krigens alter, var også, hvad Kolberg så kynisk propaganderede. I filmen er det således Kolbergs borgmester Nettelbeck, og ikke den udefra kommende militærkommandant Gneisenau, der er den virkelige helt. På ægte Hollywood-manér bad Goebbels om en indlagt kærlighedshistorie, der kunne ledsage de bombastiske krigsscener. Kristina Söderbaum er den hjælpeløse bondepige Maria (Kinder, Kirche, Küche-modellen), der forelsker sig i en officer, der ikke vil giftes, da han i forvejen er 'viet til krigen'. Som filmen skrider frem mister Maria sine familiemedlemmer én for én, men det afholder hende ikke fra at opsøge Kongen af Preussen, som hun vil overbringe en bulletin fra Nettelbeck. Præcis som i *Der Grosse König* kommer den behjertede og naive bondepige i nærkontakt med majestæten, hvis sympati – på ægte nationalsocialistisk vis – ligger hos folket, og ikke hos (spids)borgeren. Hjemme i Kolberg trodser indbyggerne militæret, der var rede til at overgive sig, og kæmper til sidste blodsdråbe. Den totale krig er en hjertesag, som man ikke behøver at være soldat for at praktisere. Sidst i filmen trøster Nettelbeck Maria: 'Du har ofret alt hvad du havde, men det var ikke forgæves. De største ting fødes altid kun af smerte. Du blev på din post, du gjorde din pligt, du har også vundet'. Selvom slaget er tabt, har viljen sejret.

Goebbels fandt filmen så vigtig, at man skulle tro han fæstede mere lid til dette luftkastel, end til de tyske tropper, der allerede var på retræte.

Kolberg kostede 8,5 millioner Rigsmark, ca. 8 gange normalprisen for en spillefilm på den tid, og Veit Harlan kunne frit føje over ubegrænsede mængder materiel og mandskab. I tiden efter Stalingrad havde værnemagten ellers brug for alt disponibelt mandskab, men Goebbels udstyrede Veit Harlan med fuldmagter, der prioriterede *Kolberg* over alt andet. Pressen blev nægtet adgang til optagelserne af angst for befolkningens reaktion på det absurde ressourcespild. Den stakkels pro-

Herover: En af de storslåede scener i 'Kolberg'.

duktionsleder holdt styr på 6.000 heste og 187.000 medvirkende soldater, der sikkert har været glade for at agere kanonføde på film, frem for i virkeligheden. Goebbels havde forlangt en storfilm, der skulle overgå alt hvad amerikanerne hidtil havde vist. Det var krav Veit Harlans storladne krigsfilm indfriede, og det i en sådan grad, at Goebbels forlangte de store slagscener klippet væk: krigens gru var fremstillet alt for realistisk, og kunne virke defaitistisk og demoraliserende på publikum.

Premieren den 30. januar 1945 fandt både sted i det sønderbombede Berlin, og i den belejrede fæstning La Rochelle ved Atlantehavskysten, hvor kopien måtte kastes ned med faldskærm. Da var de allierede allerede på fremmarch, og de biografer, der ikke var blevt bombet i stykker, stod tomme hen. *Kolberg* nåede aldrig sit publikum og fik derfor begrænset indflydelse på det tyske folks kamp- og offervilje. Spørsmålet er, hvordan befolkningen ville have reageret på *Kolberg*, der førte melodramaets lidelsesforherligelse helt ud i det absurde. Man fik ikke noget entydigt svar ved filmens repremiere tyve år senere, hvor den blev vist i en kommenteret version, med alt hvad det indebærer af gamle ugerevyer, koncentrationslejr-optagelser og løftede pegefingre. Erwin Leiser udfærdigede i selskab med psykologer og anden expertise den reviderede udgave, der fik titlen *Den 30. januar 1945* efter *Kolbergs* oprindelige premieredato.

Efterkrigstiden, de første processer

Veit Harlans næste projekt skulle have været en (formodentlig antisemitisk) filmatisering af Shakespeares *Købmanden fra Venedig*, men inden det nåede så vidt blev hans og Kristina Söderbaum hjem i Berlin bombet, og de måtte flytte ind hos bekendte i Hamborg. En periode Veit Harlan kun ofrer et par linier i sine erindringer: 'og så oprandt den dag, hvor englænderne besatte Hamborg. Hitler var død. Goebbels var død.'

Efter krigen var Veit Harlan ivrig efter at komme igang igen, men for at udføre sit erhverv måtte han først igennem en afnazificerings-proces. Han havde aldrig været medlem af partiet, så da offentligheden erfarede, at han stod til frifindelse brød helvede løs. Processen trak ud, og ændrede fuldkommen karakter efter Veit Harlan i 1948 blev anklaget for forbrydelser mod menneskeheden med henvisning til hans film *Jud Süss*, der ifølge anklagen var en vigtig katalysator for jødeforfølgelserne, hvilket i sin yderste konsekvens gjorde filmen skyldig i folkemord.

Spørgsmålet var så, om man kunne placere ansvaret for *Jud Süss* på Veit Harlans skuldre alene. Her frifandt retten i Hamborg Veit Harlan for personlig skyld, og lagde istedet ansvaret på nazismen (som en slags force majeure). Retten havde store vanskeligheder ved at afgive denne kendelse, som egentlig ikke var mere end en bredt formuleret samfundskritik, og fandt en taknemmelig syndebuk i Joseph Goebbels, der blev gjort personligt ansvarlig. Veit Harlan blev holdt ansvarlig for gestaltningen af filmen, for æstetikken, men ikke for filmens antisemitiske indhold. Veit Harlan var den første instruktør som blev konfronteret med disse anklager, og dommen kom til at virke som en frifindelse af alle de kunstnere, der havde arbejdet i nazismens tjeneste.

Efterkrigsfilmene

Efter sin frikendelse i 1950 gav Veit Harlan sig straks i lag med sin første efterkrigsfilm, *Unsterbliche Geliebte (Vesterhavs-præsten)*, der tog tråden op fra melodramaerne i 40'erne. Veit Harlan arbejde i efterkrigstiden videre med de samme skuespillere, komponister og filmhold som under krigen, og holdt endda fast i de samme romantiske forfattere (Theodor Storm og Richard Billinger), der leverede filmenes forlæg. Allerede inden filmen kom i distribution opfordrede lederen af Hamborgs presseklub Erich Lüth til boykot, en opfordring filmens produktionsselskab alene af kommercielle hensyn måtte reagere på, og så kørte retssagerne igen. Først i 1958 blev disse opfodringer til boykot erklæret legale (indenfor rammerne af ytringsfriheden). Da var Veit Harlan efterhånden igang med sin syvende efterkrigsfilm. Man havde i Veit Harlan både fundet en syndebuk, igennem hvilken man kunne gøre op med antisemitismen, og en stedfortræder for de tusindvis af medløbere, der havde fundet det opportunt, at fortsætte karrieren i et betændt system, fremfor at rejse udenlands.

Selvom retsagerne og dommen skabte præcedens ved de mange vigtige moralske spørgsmål, der blev rejst – og som var dækkende for hele den nazistiske kunstproduktion – så var det ikke rettens opgave at fælde dom over andre end den anklagede. Anklagemyndigheden gjorde sammen med store dele af offentligheden sit for at forhindre, at Veit Harlan atter skulle blive repræsentativ for tysk filmkunst (en offentlighed, der i 1950 repræsenteredes af det nye Tyskland: studerende, politikere og presse, mens støtten til Veit Harlan i høj grad kom fra den brede, men knap så artikulerede befolkning). Veit Harlan konstaterer i sine erindringer – ikke uden en vis arrogance – hvor bekvemt det faldt offentligheden, at tage afstand fra hans efterkrigsfilm. I stil med Leni Riefen-

Til venstre: Fra 'Maharajaens fange – del 1'.

stahl havde han den tvivlsomme rolle at være selve symbolet på fortidens fortrædeligheder. Imens arbejdede resten af det Tredje Riges tidligere instruktører og skuespillere uanfægtet videre i et væld af overvejende smagløse film (Heimat-film etc.), der ikke af afveg væsentligt fra den æstetik man havde praktiseret før og under krigen.

Heller ikke de gamle film fra Hitler-tiden nåede at samle støv på hylderne. I 1950 bestod således en fjerdedel af samtlige tyske biograffilm i udlejning af titler fra perioden 1933-45. Året efter stod repremiererne for en tredjedel af udbuddet, men heriblandt fandtes altså ikke Veit Harlans tidligere film.

I modsætning til Leni Riefenstahl, med hvem han delte sin påståede politiske naivitet, var der dog stadig folk, der turde investere kapital i nye film af Veit Harlan. Efter *Unsterbliche Geliebte* kastede han sig over endnu en romantisk historie *Hanna Ammon* (51). Begge film havde Kristina Söderbaum i hovedrollen, og var genstand for talrige protester og demonstrationer, der hovedsaglig skyldtes Veit Harlans navn, selvom det givetvis har spillet ind, at instruktøren så konsekvent holdt fast i den formel han havde anvendt på sine 'upolitiske' film fra en alt for nær fortid, man helst ikke ville mindes om.

Veit Harlan havde i sagens natur ikke samme favorable arbejdsbetingelser som før, og hans efterkrigsproduktion var mildt sagt ujævn. Til de værste hører lystspillet *Die Blaue Stunde* (52), sat i sving af en producent, der kun ville arbejde med Veit Harlan, hvis emnet ikke var alvorligt. Denne katastrofe blev fulgt op af to middelmådige cirkusfilm optaget i Indien: *Sterne über Colombo* og *Die Gefangene des Maharadscha (Maharajaens fange del 1 & 2,* begge 53), der herhjemme blev markedsført med de rammende slaglinier: 'elefantkampe – tigerjagter – giftslangeangreb – 1001 nats pragt og ødselhed – Tarzans overmand'. Med spion- og koldkrigsdramaet *Verrat an Deutschland* (54) kom Veit Harlan atter i offentlighedens søgelys. Hvor absurd det end måtte lyde, så forbød censorerne på FSK (Freiwillige Selbstkontrolle) filmen fordi den viste pro-kommunistiske og pro-sovjetiske tendenser. Filmens nazister var, i Veit Harlans iver efter at distancere sig fra perioden, så skurkagtigt portrætterede, at filmens kommunister kom til at fremtræde i et alt for positivt lys. Koldkrigen var åbenbart også kommmet til FSK, der fik gennemtrumfet diverse ændringer før filmen blev premieresat – uden Veit Harlans navn på forstrimlen (samme skæbne overgik iøvrigt andre Veit Harlan-film, såvel repremierer som nye titler).

Når han ikke havde mulighed for at lave film, blandede han sig livligt i debatten om sin egen person med læserbreve, foredrag og de evindelige processer. I Veit Harlans egen selvforståelse blev hans uskyld fastslået ved frifindelsen i 1950, og et højere moralsk ansvar har han med sin borgerlige kunstner-opfattelse ikke villet vedkende sig (som Riefenstahl betonede han vedholdende, at han var kunstner – ikke politiker).

Det tog tre år før Veit Harlan instruerede sin næste film, *Das Dritte Geschlecht* (også kaldet *Anders als Du und Ich,* 57), der beskæftigede sig med homosexualitet. Også denne film blev forbudt af FSK, der fandt, at filmen bragte folkesundheden i fare ved at propagandere for pervers sexuel adfærd. Boulevardpressen var ikke sen til at reagere, men fik historien vendt fuldkommen på hovedet: instruktøren, der i nazitiden havde drevet hetz mod jøderne, gjorde nu det samme mod de homosexuelle. Veit Harlans egentlige motivation lå et helt andet sted. Under en for instruktørens egen karriere ganske symbolsk arbejdstitel *Da wirst Du schuldig und Du weisst Es nicht* har filmen omdrejningspunkt i en mor, der beskyldes for kobleri, blot fordi hun har bragt sin søn på 'rette' vej. Det blev til endnu to film, *Liebe kann wie Gift sein* og *Ich werde Dich auf Händen tragen* (begge 58), inden Veit Harlan opgav ævret. Han døde på Capri i 1964.

Desværre for eftertiden er det kun ganske få af hans film, der har overlevet i deres oprindelige udgaver. FSK gik grundigt til værks med filmene fra Hitler-tiden, hvor 'anstødelige' scener er klippet bort, mens efterkrigsfilmene enten ikke er blevet arkiverede, eller også udsat for censur inden de blev sendt på markedet. Ligesom med Berlinmuren, der allerede nu er fuldkommen væk, så har den tyske grundighed også ryddet grundigt op efter sig i tilfældet Veit Harlan. Men trods denne såkaldte 'Vergangenheitsbewältigung' er såvel den østtyske kommunisme som 'fascisten' Veit Harlan ikke mindre dele af 'tyskheden', end den almindelige bundesborger er det. I Tyskland tales meget om 'den sene fødsels nåde', men en størrelse som kollektiv skyld forsvinder ikke af, at man river den gamle førerbunker ned, eller klipper SA-folk og Hitlerportrætter ud af Veit Harlans film. Disse statsanerkendte fortrængningmekanismer gør det blot endnu sværere at dokumentere fortiden, og de både tangerer og lægger op til historieforfalskning. Veit Harlan og nazismen var og er umulige at skille fra hinanden. Også efter krigen, hvor han i glimt viste, at han ikke behøvede Goebbels' ånde i nakken for at arbejde med en nazistisk æstetik. Fascisterne havde ikke monopol på denne, og det største paradoks ved Veit Harlan er måske, at han – i det omfang det var muligt – instruerede samme type film under som efter krigen, hvor det var helt andre politiske vinde der blæste.

Kildemateriale:

Veit Harlan: Im Schatten meiner Filme. Sigbert Mohn Verlag 1966.

Siegfried Zielinski: Veit Harlan. Analysen und Materialien zur Auseinandersetzung mit einem Film-Regisseur des deutschen Faschismus. R. G. Fischer Verlag 1981.

Journal Film # 26. Kommunales Kino, Freiburg 1993.

Erwin Leiser: Nazi Cinema. Secker & Warburg 1974.

Saul Friedländer: Reflections of Nazism – An essay on Kitsch and Death. Harper & Row 1984.

Stjernetydning

– at se på stjerner med teoretiske briller

Tilskuerens identifikation med en given stjerne er mobil og f. eks. ikke afhængig af køn. Kvinder identificerer sig ikke kun med kvinder og mænd ikke kun med mænd – kvinder kan jo også gå hjulbenede ud af en biograf efter en cowboyfilm!

af Helle Kannik Haastrup

Filmstjerner har stadig en stor andel i hvad film og filmoplevelse består af. Vi går ind og ser *Natural Born Killers* som den nye Oliver Stone-film, mens f. eks. *Wolf* (instrueret af Mike Nichols) er en Jack Nicholson-film. For producent og distributør er det naturligvis et markedsføringsspørgsmål – hvad sælger mest? Men hvad betyder det for filmens æstetisk udformning og ikke mindst for tilskuerens oplevelse? Indenfor filmvidenskaben har stjernen hidtil primært været behandlet filmhistorisk, i bøger som 'The Stars' af Edgar Morin (1960) og 'Stardom. The Hollywood Phenomenon' af Alexander Walker (1970). Men det er først i de senere år at man er begyndt at analysere stjernen som tekst, f. eks. Richard Dyers 'Stars' fra 1979 og 'Stardom. Industry of Desire', en antologi redigeret af Christine Gledhill (1991). Overordnet kan man sige, at der ihvertfald er to dimensioner når man ser på filmstjernen med et analytisk blik: Den ene er de tekster filmstjernen medvirker i på forskellige niveauer, f. eks. film, publicity billeder og biografier. Den anden dimension er filmstjernen som hun/han opleves af tilskueren. Og det er netop tilskuerens forhold til og oplevelse af filmstjernen som bogen 'Star Gazing. Hollywood cinema and female spectatorship' af Jackie Stacey forsøger at kortlægge.

Tilskuerens stjerne

I 'Star Gazing. Hollywood cinema and female spectatorship' kombineres to normalt adskilte teoretiske tilgange, nemlig den feministiske FILMteori og empiriske undersøgelser af tilskuerens oplevelse. Jackie Stacey har dermed taget konsekvensen af det som teoretiske tekst/filmanalyser, hvor tilskuerens oplevelse diskuteres, ofte konkluderer: at det optimale ville være en empirisk underbygning af de teoretiske konklusioner. 'Star Gazing' lægger sig hermed i forlængelse af medieteoretiske værker som f. eks. Janice Radways 'Reading the Romance' (om kvindelige læsere af romanblade) fra 1984 og Ien Angs 'Watching Dallas' (om kvindelige seere af tv-serien Dallas) fra 1985. Begge værker har det tilfælles med 'Star Gazing', at de argumenterer for at læsning er en aktiv proces som ikke kun dikteres af teksten. Og hvor konklusionen ofte bliver, at for at finde frem til hvordan en tekst/film læses må man både analysere teksten, tilskueren og de historiske, sociale og kulturelle omgivelser hvor receptionen fortages.

Men hvordan? Det empiriske udgangspunkt i 'Star Gazing' er taget i svarbreve på annoncer, indrykket af

Jackie Stacey, i de engelske dameblade Woman's Realm og Woman's Weekly. (1). Hun ville gerne høre fra kvinder der gik meget i biografen i 1940'erne og 1950'erne, hvorfor de gik i biografen og hvem deres favoritstjerner var? Disse besvarelser danner udgangspunktet for de tre centrale temaer, der i 'Star Gazing' betegnes som karakteristiske for kvindelige tilskueres forhold til og oplevelser af kvindelige filmstjerner i England før, under og efter 2. verdenskrig: eskapisme, identifikation og forbrug ('consumption'). Her vil jeg koncentrere mig om de to første.

Eskapisme

'Escapism – from the everyday world – into magical make believe where good always (nearly) prevailed', lød et svar fra Pamela Done. Eskapismen foregik på flere planer samtidig og Jackie Stacey fremhæver bl.a., at man for at forstå omfanget og arten af eskapismen må inddrage hele filmoplevelsen (at-gå-i-biografen) og ikke kun filmen. At gå i biografen gav en følelse af at høre til, et ofte ugentligt ritual der var en pause fra en virkelighed, som kunne være svær at holde ud. Biografens luksuriøse omgivelser medvirkede også til at forstærke fornemmelsen af at være i drømmenes verden, the dream palace. Og indbegrebet af luksus og glamour blev naturligvis repræsenteret af filmens stjerner, som stod for det absolut uopnåelige billede på kvindelighed. For de kvindelige tilskueres synsvinkel i 1940'ernes og 1950'ernes England var det en utopisk fantasi, der samtidig blev symbolet på overflodssamfundet U.S.A.

Identifikation

'I liked seeing strong, capable and independent types of female characters mostly because I wished to be like them', svarede Joan Clifford. Identifikation er en væsentlig del af den kvindelige tilskuers forhold til den kvindelige stjerne, og for at kunne indfange denne identifikationsproces udvider Jackie Stacey den traditionelle opfattelse af identifikationsbegrebet. Identifikationen skal ikke opfattes som en envejs proces der 'i-tale-sætter' tilskueren i forhold til filmen. Tilskuerens identifikation med en given stjerne er mobil og f.eks. ikke afhængig af køn (kvinder identificerer sig ikke kun med kvinder og mænd ikke kun med mænd). Kvinder kan jo også gå hjulbenede ud af en biograf efter en cowboy-film!

Det er en interessant pointe, som Stacey desværre næsten kommer til at modbevise, fordi hun selv udelukkende beskæftiger sig med kvinders identifikation med kvindelige stjerner! Men den mere mobile opfattelse af identifikationsprocessen får specifik relevans i 'Star Gazing' fordi hele projektet hviler på kvindelige tilskueres BEVIDSTE minder (i modsætning til psykoanalysens koncentration om det ubevidste). Det er især de såkaldte ekstra-filmiske identifikationer, som betegner aktiviteter, hvor stjernen bliver en del af tilskuerens identitet udenfor biografen.

Her ser Stacey på hvilken betydning stjernerne får i hverdagslivet, langt fra den konkrete filmiske reception. Det kunne f.eks. give sig udtryk i efterligning af en bestemt stjernes væremåde: 'I had my favourites of course. One week I would tigerishly pace about like Joan Crawford, another week I tried speaking in the staccato tones of Bette Davis and puffing a cigarette at the same time', svarede Dawn Hellman. Andre kopierede direkte stjernens udseende: '(...) as people said I looked like her (Marilyn Monroe). I even bought a suit after seeing her in *Niagara*', fremhæver Patricia Ogden.

Der er mange nye pointer og interessante diskussioner i 'Star Gazing', bl.a. diskussionen af identifikationsprocessen, som er langt mere mobil end det traditionelt er opfattelsen indenfor de psykoanalytiske baserede filmteorier. Der er forskellige typer af identifikationer: Der er identifikationen som fantasi og der er den type identifikation, der udmønter sig i handling. Staceys teori er, at identifikation både kan resultere i kulturel aktivitet og ikke nødvendigvis kun eksisterer i fantasien. Og med forfatteren til 'Cult Movie Stars', Danny Pearys indledende dedikation 'to: young women who do John Wayne impersonations', så antydes det, at identifikation med filmens stjerne altså være mobil, både med hensyn til køn og til lokalitet.

Jackie Staceys 'Star Gazing' er et enestående forsøg på at finde frem til – empirisk – hvorledes filmtilskueren opfatter filmstjernen. Hertil må jeg desværre påpege at det ikke altid fremgår tydeligt, hvor mange af de adspurgte kvinder der f.eks. havde identiske oplevelser. Men bogen er et godt og spændende bud på en undersøgelse af filmtilskuere og deres opfattelser og oplevelser af filmstjerner. Ligesom det bliver en frugtbar krydsning af en analyse af en etnografisk historisk afgrænset gruppe af tilskuere (kvindelige tilskuere i 1940'erne og 1950'ernes England) i bedste Cultural Studies-tradition og den feministiske (psykoanalytiske) filmteori. Det man savner mest i 'Star Gazing', er en direkte kombination af forskerens næranalyser af stjernens funktion i enkelt film, og respons fra de kvindelige tilskuere om deres oplevelser af det. Derfor vil jeg give nogle eksempler på hvordan stjernen i filmen og stjernens image kan analyseres!

Filmstjernen som analyseobjekt

En stjerne kan defineres som en optrædende person indenfor et bestemt medium, hvis figur cirkulerer i andre medieformer som derefter påvirker personens næste optræden i et slags intertekstuelt kredsløb (2). Fordi stjernens image i princippet består af alt offentligt tilgængeligt materiale om vedkommende, bliver det ofte temmelig omfattende. Udover filmene er det også promotion af filmene, pin-up billeder, offentlig fremtræden, pressemateriale, interviews, biografier, pressedækning af stjernens gøren og laden og såkaldt private liv. En stjernes image er også hvad folk i almindelighed, foruden kritikere og kommentatorer, siger eller skriver om dem og afhænger af hvordan dette image bliver brugt i andre sammenhænge som reklamer, romaner og popsange. En journalist karakteriserede megastjernen Madonna, som i høj grad har haft medierne bevågenhed, således: 'If you cut Madonna, ink comes out'(3).

Men når man alligevel vil gøre et forsøg på at indkredse en bestemt stjernes image, så er en af de oplagte tilgange en differentiering af stjernebilledet som det diskuteres af Barry King i hans artikel 'Articulating Stardom' i Gledhills antologi. Her opdeles stjerne-imaget i tre lag: Det første er CHARACTER: de fiktive personer som filmen konstruerer; det næste PERSON: den biografiske person, der arbejder som skuespiller og tilsidst PERSONA: som er stjernens off-screen, men offentlige liv. Disse tre dimensioner konstruerer tilsammen stjernens IMAGE, der overord-

Til venstre: Den pæne Donna Reed spillede imod sit eget image i 'From Here to Eternity'.

net altså består af interaktionen mellem filmiske og ekstrafilmiske diskurser. Et skitse af Marilyn Monroes stjerneimage kunne således være på den ene side hendes fiktive figurer, hendes CHARACTER, som f.eks. Cherie i *Bus Stop* (Joshua Logan, 56) og Sugar Kane i *Some like it hot* (Billy Wilder, 59), på den anden side skuespilleren Marilyn Monroe, der gerne ville have seriøse roller i stedet for altid at spille den naive blondine (PERSON) og endelig Marilyn, der altid kom for sent (PERSONAEN).

Stjernen i filmen

Men også i filmene selv foregår der en iscenesættelse af stjernen som stjerne. Specielt i den klassiske Hollywoodfilm eksisterede der flere filmiske konventioner knyttet til stjernens medvirken. Der er de såkaldte *star vehicles*, hvor filmens plot kun var en undskyldning for at præsentere stjernen. Et af de faste elementer som indgik i en filmisk repræsentation af stjernen, var først og fremmest stjerneentréen, som da Marilyn Monroe, som Amanda, kommer smygende sig ned ad en 'brandmandsstang'(!) i sweater og strømpebukser i *Let's Make Love* (George Cukor, 60). Her lægges der såvelt narrativt som visuelt op til stjernens entré. Et andet element var det glamourøse close up, ofte en kvindelig filmstjernes ansigt i fordelagtig vinkel og belysning. En kombination af stjerneentréen og det glamourøse close up finder man i præsentationen af Rita Hayworth som Gilda i *Gilda* (Charles Vidor, 46), da hun i filmens begyndelse præsenteres for sin mands kollega med ordene: 'Gilda, are you decent?' og hun slår hovedet koket tilbage og replicerer: 'Who me?'. Eller det afsluttende close up af Garbos udtryksløse ansigt, hvori alt kan indlæses, da hun i *Queen Christina* (Rouben Mamoulian, 33) vælger landflygtigheden fremfor tronen.

Når der er stjerner øverst på plakaten, forventer publikum at vedkommende også spiller en vigtig rolle. Altså selvom det er en gyser ved vi, at Julia Roberts ikke blive fundet og dræbt lige med det samme af sin frygtelige ægtemand i *Sleeping with the Enemy* (Joseph Ruben, 91). Det var bl.a. denne konvention Alfred Hitchcock spillede op til i *Psycho* (60), hvor stjernen Janet Leigh myrdes i brusebadet indenfor den første halve time af filmen. En anden type spillen på folks forudgående kendskab til en stjerne er brugen af Ingrid Bergman i *En kvindes Ansigt* (Gustaf Molander, 40). I denne tidlige film spiller Ingrid Bergman en ung kriminel kvinde med et frygteligt skamferet ansigt, så da hun endelig (et godt stykke henne i filmen) får en plastisk operation, venter tilskueren, at kvindens vansirede ansigt kommer til at ligne Ingrid Bergmans! Den samme konstruktion er brugt i f.eks. *Dark Passage* (Delmer Daves, 1947), da straffefangen får et nyt ansigt som til forveksling ligner Humphrey Bogarts. Ind i mellem er der eksempler på at en stjerne får en rolle, der spiller mod vedkommendes accepterede type, men det kræver et veletableret stjerneimage og det havde f.eks. Henry Fonda (som ellers altid spillede den gode) da han optrådte som skurk i *Once upon a time in the west* (Sergio Leone, 69). Eller den pæne Donna Reed der spillede luderen i *From Here to Eternity* (Fred Zinneman, 53).

Den intertekstuelle stjerne?

Når man betragter stjerner og har de teoretiske briller på, så er f.eks. en intertekstuel synsvinkel frugtbar. At analysere stjerner er et væsentligt område indenfor såvel filmteori og -analyse, selvom stjernen er en tværmedial konstruktion. Stjernen har indflydelse på vores oplevelse af filmen, på filmens æstetiske udformning og mere bredt som kulturelt tegn i tiden. Og 'Star Gazing' har, på trods af de nævnte forbehold, bidraget med en empirisk undersøgelse af et filmpublikum, i forhold til vigtige temaer som f.eks. identifikation, kombineret med diskussioner af væsentlige filmteoretiske begreber og det er et sjældent syn. Stjernetydning fortjener en plads i sofarækken, midtfor, hvadenten man vælger at tage de teoretiske briller på eller lade dem ligge!

Noter

1. I første omgang kom der 350 besvarelser, derefter blev der udsendt spørgeskemaer hvoraf 238 blev besvaret.
2. John Ellis' definition i "Visible Fictions" (1982), Routledge, London & New York.p.91.
3. Citeret fra Cathy Schwichtenberg (red.) "The Madonna Connection", Westview Press, San Francisco & Oxford. p.239.

Litteratur

Gledhill, Christine (1991) "Stardom. Industry of Desire", Routledge, London and New York. Morin, Edgar (1960) "The Stars", John Calder, London. Stacey, Jackie (1994) "Star Gazing", Routledge, London and New York. Walker, Alexander: (1970) "Stardom. The Hollywood Phenomenon", Michael Joseph, London.

DEN 13. STUMFILMFESTIVAL I PORDENONE, 8.-15. OKTOBER 1994

Det er godt at vende samtiden ryggen og deltage i højmessen for stumfilm i Pordenone, *Il Giornate del Cinema Muto* fandt første gang sted i september 1982, hvor en lille gruppe italienske filmfanatikere samledes for at se Max Linder-film. Men stumfilmentusiasmen i Pordenone blev skabt nogle år før; efter det store jordskælv i 1978, som ramte byen hårdt, var der en lokal filmsamler, der arrangerede gratis forevisninger af gamle farcer. Og heraf voksede festivalen, som i dag har gjort Pordenone til valfartssted for stumfilmselskere. I én uge i det begyndende efterår samler festivalen forskere, arkivfolk, samlere og almindelige entusiaster i denne ellers påfaldende kedelige norditalienske industriby.

Hele ugen igennem spilles der stumfilm fra tidlig morgen til sen nat. Det hele foregår i den rummelige, men forblæste Cinema Verdi, så man kan se det hele, hvis man ellers kan magte de 12 timers daglige forevisninger. Alle filmene har musikledsagelse – som oftest på klaver med forskellige suveræne akkompagnatører, så filmene kan komme til deres ret og blive set, som de er skabt til at blive set.

Pordenone har gennem en årrække sat dagsordenen for den filmhistoriske forskning. Her blev i 1989 russiske film fra før oktober-revolutionen vist for første gang i 70 år, og en fuldstændig ukendt filmkultur blev åbenbaret. Her er også nogle af Hollywoods store mestre, William C. De Mille, Rex Ingram og Frank Borzage, kommet til ære og værdighed igen. Genopdagelserne understøttes af bogudgivelser og det fornemme tidsskrift Griffithiana, som er på både italiensk og engelsk.

Indisk stumfilm var det ene store programpunkt i år, ledsaget af traditionel indisk musik, arrangeret til formålet. Det andet var de mindre kendste amerikanske komikere såsom Harold Lloyds bror, Gaylord Lloyd, Edward Everett Horton og (den store opdagelse) den ærkejødiske Max Davidson. Hertil kom de tidligst bevarede Pathé-film (42 stk. vist på stribe), en række film af den oversete melodramainstruktør, Monta Bell, tidlige William Wyler-film og nyrestaurerede film fra især italienske arkiver (bl.a. en *Pinocchio* fra 1912).

Herover: Fra William Wylers 'Straight Shootin' (27) med Garry O'Dell og Ted Wells.

Festivalen byder også altid på nogle særlige events, som f.eks. film ledsaget af fuldt orkester. Dét manglede i år, men til gengæld optrådte det amerikanske tremands Alloy Orchestra (i samarbejde med Telluride-festivalen), der spillede brusende avantgardeperkussionsmusik til Paul Fejos' *Lonesome* (1928). John Cale, der virkede totalt udbrændt, underlagde Tod Brownings ubehagelige komediemelodrama *The Unknown* (1927) med ligegyldige synthesizersus.

Men festivalens største overraskelse var en Wiliam Wyler-film, som blev en næsten religiøs oplevelse for os begge. Ikke fordi Wylers tidlige westerns, med repræsentative titler *Hard Fists* (1927) og *Thunder Riders* (1928), gennemgående var noget særligt, blot rappere i action end forventet. Hans filmatisering af Peter Bernards Keynes Three Godfathers under titlen *Hell's Heroes* (1929) er kun een af fem udgaver af denne historie (John Ford har lavet to). Wylers film er en uhørt gribende religiøs westernlignelse, hvor tre gunslingers forløses i ædel opofrelse for et hittebarn. Den sidste overlevende, den forhærdede Charles Bickford, drikker vand fra en forgiftet sø for at nå frem til lillebyen New Jerusalem, hvor barnet hører hjemme. Men dér er alle samlet i kirken, for det er julenat. Præsten siger til koret, at de skal synge Holy Night – Glade Jul. Og da holdt pianiste op med at spille, og ud af biografens mørke tonede blidt lyden af englestemmer. Et kor havde sneget sig ind og havde fordelt sig i sidebalkonerne i Cinema Verdi; og da Bickford fik slæbt sig ind ad kirkedøren, brusede det frem fra begge balkonsider: 'Fryd dig hver sjæl han har frelst!' – Og forbryderen giver barnet fra sig, lukker sine øjne og dør. The End.

Ikke et øje var tørt og næppe nogen fremtids juleglæde kan leve op til den patos. Se det er den slags indtryk, det er værd at rejse efter. Dette resulterede i en veritabel strid om æstetisk etik, idet selveste historikeren William Everson (ham med The Western) fandt indfaldet ganske usmageligt i sin imitation af tonefilm. Han fik nu ikke meget medhold. Der var rørt ved dybe følelser.

Carl Nørrested og Casper Tybjerg

OM RIDDERNE AF DEN NY BØLGE

For mange, som var unge, da 'den ny bølge' begyndte at rulle, var den en skelsættende oplevelse. Jeg selv var et stort barn og havde på det tidspunkt ikke noget klart billede af det, den skyllede henover, og derfor heller ikke af opgørets rækkevidde. Når man er vokset op med den ny bølge, var den selvfølgelig og nødvendig. Senere gik dens fulde (film)historiske betydning op for en, men under alle omstændigheder er det et privilegium at have været samtidig med den.

I dag er det svært at få adgang til filmene. De er ikke længere i biografdistribution, er ikke til at få i kommercielle videobutikker og vises kun sporadisk i TV. Man kan håbe, at den alternative videohandel med kvalitetsfilm, som er ved at forme sig, også kommer til at omfatte et fyldigt udsnit af ny-bølge-filmene. Chr. Braad Thomsens nye bog: Kameraet som pen. Den nye bølge i fransk film 1958-94 er en kærkommen lejlighed for os ældre til at genopleve svømmeturen og må give de unge blod på tanden til at udforske et af de væsentligste kapitler i filmhistorien, ikke blot af historisk interesse, men også fordi mange af de bedste ny-bølge-film stadig er sødygtige og skvulper videre i de film, som bliver lavet i dag.

'Kameraet som pen' er stort set skrevet af begejstring, i et vittigt, levende sprog, som gør læsningen lystbetonet. Efter forordet og en kort indledning går Braad Thomsen i gang med en gennemgang af de 5 'store' instruktører, Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer og Rivette. Mange andre, Alain Resnais, Jacques Demy, Jean Eustache, Louis Malle, kunne være medtaget, men BT har valgt at behandle 'bølgen' i snæver forstand, dvs. den kreds af instruktører, som mødte hinanden omkring Ciné-Club du Quartier Latin, La Cinématheque Francaise og tidsskriftet Cahiers du Cinéma. Udvalget er identisk med James Monacos i The New Wave (New York 1976), og ligesom han tager BT udgangspunkt i Alexandre Astrucs essay Le caméra-stylo (1948), som endda har givet titel til BTs bog.

Såvel titel som undertitel er desværre falsk varebetegnelse. Vi får ingen diskussion af det udsagn, der ligger i 'kameraet som pen', af forholdet mellem ord og billede, af det filmiske sprog, af det stærke litterære islæt i den ny bølge. Sporadiske iagttagelser, men ingen rød tråd, ingen samlende betragtninger. Bogen har simpelthen ingen konklusion; den er 5 små monografier, hvor i hvert fald Truffaut, Godard, Chabrol og Rohmer har gjort sig fortjent til hver sin bog, hvad de også allerede har fået – Godards af BT selv ('Godard. Fra gangstere til rødgardister' 1971). Med den ilde medfart BT giver Rivettes film, undtagen *Den skønne strigle,* kan man undre sig over, at de overhovedet er medtaget i den udstrækning, det er sket.

I en samlet fremstilling af perioden havde det været mere nærliggende – og tiltrængt – at lægge nogle tematiske tværsnit og inddrage en bredere vifte af instruktører. Undertitlen lover at føre læseren op til 1994. En forventning om at følge bølgens efterdønninger hos instruktører som Claude Miller, Claude Sautet, Maurice Pialat, Jacques Doillon og Patrice Lecomte havde ikke været uberettiget, og det havde været nok så interessant som den repeterende nedgøring af Godards senere produktion, som måske er fortjent, men ufrugtbar og trættende. Der bliver brugt 40 sider på noget, som kunne været ordnet på 10.

Under læsningen undrer man sig med jævne mellemrum over, at BT ikke har forsøgt at sammenholde filmene med nogle af postmodernismens begreber som 'intertekstualitet' og 'nedbrydningen af de store historier', ikke for at være med på en moderigtig vogn, men fordi det mange gange ligger så nær og vitterlig kunne have perspektiveret filmene (jfr. T. Jefferson Kline: Intertextuality in the New Wawe French Cinema. Baltimore 1992).

Til gengæld er fremstillingen ikke tynget af den type selvhøjtidelig teoretiseren, som kendes fra utallige akademiske afhandlinger, hvor filmene/teksterne nærmest bliver brugt som illustrationsmateriale til en psykologisk og/eller sociologisk teori. Megen humanistisk teoretisering består i simple analogidragninger, som ofte ikke gør så meget fra eller til. På den plads indtræder hos BT en række fyndord fra rock- og countrysangere som Brian Eno, Elvis Presley og Kris Kristoffersen, der såmænd kan være lige så sigende.

Det er befriende, at BT skriver på sine egne og sine emners præmisser. De 5 instruktører var jo selv kritikere og meget 'teoretisk' bevidste. BT har gravet en lang række citater frem fra gamle interviews og tidsskriftartikler, som er meget oplysende og værdifulde, ligesom mange af hans egne karakteristikker er frapperende præcise.

Smukkest og mest indforstået skriver BT om Truffaut. De positive dele af kapitlerne om Godard og Chabrol er også opløftende læsning, mens Rohmer-afsnittet er lidt tørt og ikke baseret på den samme dybe forståelse, og afsnittet om Rivette kunne undværes i denne form.

Selv om bogen ikke holder, hvad titlen lover, er den et imponerende, engageret og grundigt arbejde, fuldt af nyttige oplysninger og henvisninger. Sine steder er den endda inspirerende.

Susanne Fabricius

Christian Braad Thomsen: **Kameraet som pen – den nye bølge i fransk film 1958-94.** Gyldendal 1994. 476 sider. Kr. 328.

GLEM IKKE!

FORNY ABONNEMENT PÅ KOSMORAMA OG MEDLEMSKAB TIL

FILMMUSEET

PATTY DIFFUSA

Spanioleren Pedro Almodóvars bizarre og campede film er efterhånden blevet hvermandseje, så det er kun på sin plads at vi nu får ham på skrift. *Patty Diffusa* er navnet på Almodóvars kvindelige alter ego, stjerne i pornografiske foto-romaner, og en ubændig hedonist med hjertet på rette sted. Emnekredsen er den for Almodóvar så velkendte mix af sex, drugs & rock'n'roll, og som sædvanlig foregår det i Madrid. Patty Diffusas tirader løb som føljeton i magasinet LUNA i 1983-84, og kunne godt være ufærdige skitser til en aldrig realiseret film. Patty Diffusa citeres i starten af *Passionernes Labyrint* (82), og Almodóvars kommentar i bogens forord er fuldt dækkende for begge: 'Patty Diffusa var en kødelig kusine til den forsamling vildførte piger, som befolker duoen Warhol-Morriseys film'. Derudover trækker Almodóvar store veksler på Fassbinder-favoritten, melodramatikeren Douglas Sirk, men også bad taste-instruktøren John Waters har været en inspiration. Det er navnlig Warhol og Waters som stikker hovederne frem i bogens anden halvdel, der består af programmatiske essays, hvor forfatteren generøst deler ud af sine erfaringer. Den lette og uhøjtidelige tone minder ualmindelig meget om, hvad forbilledet John Waters praktiserede i sine selvironiske bøger 'Shock Value' og 'Crackpot'. Alligevel er resultatet i sidste ende umiskendelig Almodóvarisk, og han giver selv forklaringen i forordet: 'Vi havde ingen hukommelse, og efterlignede alt det vi kunne lide, og vi nød at gøre det. Jo mere vi plagierede, jo mere autentiske var vi'. Den kulørte og hæsblæsende bog giver et fint signalement af livet under det spanske kulturboom først i firserne, og undervejs belønnes læseren med et væld af barokke indfald. Desværre bevæger Almodóvar sig kun nødigt væk fra pastichen, og det kan i det lange løb føles både anstrengt og trættende. I det store hele er bogen dog en fin tilføjelse til den i forvejen ekslusive serie fra Rævens Sorte Bibliotek, og er *Patty Diffusa* en smule tynd på sine steder, så er den alene i kraft af sit cover et kvalificeret bud på årets bedste mandelgave-idé.

Citaterne i bogens afsluttende filmografi stammer hovedsaglig fra Nuria Vidals portrætbog 'El cine de Pedro Almodóvar', der også kunne fortjene en oversættelse. Har man appetit på mere om Almodóvar kan man som supplement anskaffe sig den nys udgivne 'Desire Unlimited – The Cinema of Pedro Almodóvar' af Paul Julian Smith (Verso, 1994).

Kim Foss

Pedro Almodóvar: **Patty Diffusa – toiletternes venus og andre tekster.** Rævens Sorte Bibliotek 1994. 160 s. illustreret, pris kr. 185,-

V Æ R D A T S E

MODERNITETENS MELANKOLI

Det danske filmpublikum havde lejlighed til at stifte bekendtskab med den alsidige Hong Kong-instruktør Clara Law, da hendes storfilm fra Tang-dynastiets Kina *Temptation of a Monk* blev vist på Natfilmfestivalen i februar. Når *Autumn Moon* i begyndelsen af de nye år får premiere i Husets Biograf, bliver der mulighed for at møde en helt anden side af Clara Laws produktion.

Filmen skildrer to løsrevne eksistensers tilfældige møde på en bro i Hong Kong og det forsigtige, platoniske venskab, der lidt efter lidt vokser frem.

Wai er 15 år og indtil videre efterladt alene tilbage i Hong Kong sammen med sin 80-årige bedstemor, mens hendes forældre og storebror er emigreret til Canada og mest optaget af at etablere en ny tilværelse dér.

Tokio (Masatoshi Nagase, som også spillede den japanske Elvis-fan i Jim Jarmusch's *Mystery Train*) er en nihilistisk ung japansk turist, der minutiøst registrerer alting med sin lille camcorder. Han er primært kommet til Hong Kong for at finde god traditionel, kinesisk kogekunst.

På jagt efter god mad og livets mening

Da Wai og Tokio mødes på en bro, hvor Tokio står og fisker i den forurenede flod, får han snart samtalen ledt ind på mad og overtaler Wai til at vise sig sin yndlingsrestaurant. Der klippes til en scene, hvor de to sidder side om side i en ellers mennesketom MacDonalds. Wai fortæller, at hun holder så meget af McDonalds, fordi alle hendes fødselsdage fra ét til ti år blev holdt dér. For hende betyder McDonalds tryghed og tradition.

De to tilbringer derefter mange eftermiddage med at slentre rundt i byen og snakke om livets mening og kærlighedens væsen. Og deres søgende konversation – bl.a. om den vanskelige kunst at åbne sit hjerte – udstråler en helt egen generet melankoli.

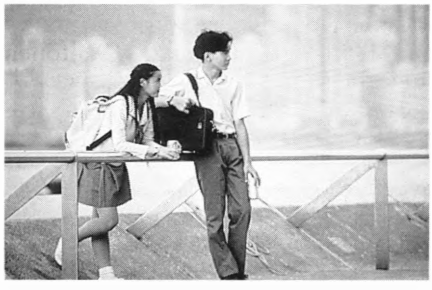
"Mit hjerte hamrede hurtigt, da jeg kyssede min første pige, men ved nr. 10 slog det langsommere, og ved nr. 100 meget langsomt," fortæller den erfarne Tokio, som ikke længere kan huske sin første kærestes ansigt.

Wai derimod står på tærsklen til et voksent kærlighedsliv, men hun kan ikke få sig selv til at tage et initiativ over for den dreng i klassen, hun er forelsket i, fordi hun snart skal emigrere.

Hjemme hos Wai disker bedstemoren op med overdådige og komplicerede traditionelle måltider, og det er det nærmeste, Tokio kommer dét, han kom til Hong Kong for at finde. Men senere fremgår det, at den gamle bedstemor formelt allerede er afgået ved døden – hun er nemlig registreret som død i familiens emigrationspapirer.

Det forunderlige er, at filmens skildring af traditionerne, der svinder bort, langt fra er hverken sentimental eller fordømmende – den er

Herunder: De to unge mennesker på broen i 'Autumn Moon'.



snarere nøgtern med et stænk af vemod.

Metropolen som subjekt

Autumn Moon er Clara Laws femte film, og hun fortæller, at efter et par større produktioner med presset om kommerciel succes gav det hende en stor kunstnerisk frihed, at *Autumn Moon* var en low budget-film. Den er finansieret med japanske midler, og var oprindeligt lagt an som en hjemmevideo.

Det er derfor ikke mærkeligt, at *Autumn Moon* er blevet en slags moderne, intimt kammerspil, hvor alt overflødigt er skåret væk – der er f.eks. ikke en eneste person i filmen, som ikke har en rolle i fortællingen.

Metropolen Hong Kong er på én gang kulisse og hovedperson i filmen. I flere scener bliver billedet af den tomme lokalitet stående tilbage, efter at personerne har forladt den – og først når når lokaliteten har fæstnet sig på nethinden, klippes der til næste scene. Clara Laws rene, lyseblå billeder af byen i glas og stål og beton kunne ganske vist være en hvilken som helst moderne storby, men kontrasten mellem modernitet og tradition – Wai og hendes bedstemor ofrer faktisk til et Buddha-alter i køkkenet! – har fundet sin helt egen groteske form i denne kosmopolitiske smeltedigel, hvor både Australien og Canada ligger lige om hjørnet.

Mellem to verdener

Ligesom selve byen befinder også personerne sig i en overgangssituation, fanget i et kulturelt tomrum mellem øst og West.

Til venstre: Clara Law.

Fascinationen af denne tematik er dybt rodfæstet i Clara Laws egen historie. Hun er født i Macau i 1957, voksede op i Hong Kong og er uddannet i bl.a. London.

"Som barn lærte min bedstefar mig at læse kinesiske digte og at skrive kaligrafi," fortæller hun. "Men så blev jeg sendt i en engelsk skole og kom senere til England for at studere. I mange år hang jeg og svævede midt imellem – jeg var hverken kinesisk eller engelsk.

"Derfor har det været så magtpåliggende for Clara Law at afdække sine rødder, bl.a. ved at lave film om Kinas historie (f.eks. *Temptation of a Monk*), og hun tænker meget på, hvad der vil blive af nutidens børn som voksne:

"Ender de som modernistiske nomader uden tilknytningspunkter, erindringer eller drømme? Bliver livet noget, der observeres gennem søgeren i et videokamera?" spørger hun.

Og så er det typisk for den moderne verden, som *Autumn Moon* skildrer, at der tales tre forskellige sprog: japansk, kinesisk og engelsk.

"De færreste vil være i stand til at forstå hele filmen," konstaterer Clara Law med en vis tilfredshed. Det er en klar pointe, at et gebrokkent engelsk danner den eneste sprog-bro mellem hovedpersonerne.

Med *Autumn Moon* har Clara Law skabt en afdæmpet, lavmælt film, men den slipper ikke sit tag i én lige med det samme.

Autumn Moon vandt Den Gyldne Leopard i Locarno i 1992.

Marianne Østergaard

Quiyue/ Autumn Moon. Hong Kong-Japan, 1992. I & prod: Clara Law. Ma. & KI: Fong Ling Ching. F: Tony Lyung. Medv.: Masatoshi Nagase, Li Pui Wai, Choi Siu Wan.

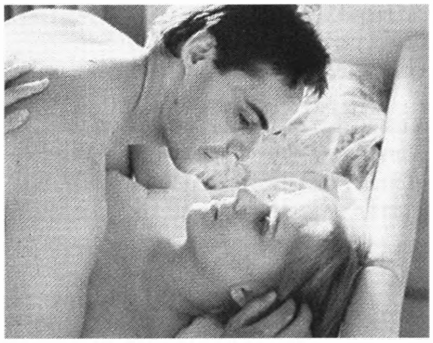
IKKE HELT ALMINDELIG

Denne vinter rammer to film de danske biografer. Begge behandler et afsporet far-søn-forhold, begge flirter med gysergenren, begge har hugget deres titel fra Bibelen, begge har Jannu Kivioja i hovedrollen, begge har musik af Leningrads over-cowboy Mauri Sumén og begge er instrueret af Veikko Aaltonen med et meget finsk glimt i øjet. Ellers er der ikke meget, de to film har til fælles.

Når man er vokset op med amerikanske film, er der noget eksotisk over finsk film. I USA har de en præsident. Det har de også i Finland. Derimod har de ingen hemmelige agenter, call girls, universitets-pofessorer, direktører eller nogen af de forskellige afarter af kunstnere, der normalt dukker op på film. Til gengæld har de masser af ganske almindelige mennesker, og de er ikke helt almindelige. Tag nu Esa.

Esa (Jannu Kivioja) kan ikke gøre en flue fortræd. Faktisk er hans bedste ven fluen Adé, som han har installeret i et syltetøjsglas med regelmæssige forsyninger af sukker og forskellige piller. Esa kan lide at spille klaver og vil gerne tjene til huslejen. Han er netop løsladt fra fængslet og har svært ved at finde arbejde. Helt almindelig.

Da han for en pakke smøger banker en rod, bliver det starten på et usædvanligt karriereforløb. Volden eskalerer, når han først hyres af en skoleklasse til at sætte læreren på plads og siden af en kammerat, der gerne skulle bruge nogle gedigne blå mærker til at forklare, at han har talt over sig til politiet. Endelig tropper psykologen Lindström op med mappe, pænt tøj og trang til tæsk. Lindström er ikke helt almindelig. Esa bliver ansat som en hårdt straffende søn, og efterhånden som de blå mærker breder sig ud over kroppen og volden bliver hårdt arbejde, får Lindström trang til at adoptere



Herover: Fra 'Den fortabte søn'.

Esa, som egentlig hellere vil gå ud med Laura, der er enormt sød, men ellers helt almindelig. Herfra skifter filmen gear. Lindström er ikke længere faderen, der er begejstret over at se sin hjemvendte søn. Han er snarere den jaloux bror, der ikke kan unde Esa lykken. Lindström gør dermed sit til, at filmens sidste tredjedel bliver en sand gyser. Volden er ikke længere helt så morsom, og den sætter Esa i en situation, hvor han hellere end gerne ville bytte med en juleand snøret sammen og med rumpen stoppet med svedsker parat til at blive sat i ovnen. Så har jeg vist ikke røbet for meget.

Hvis man ellers er forberedt på en lidt skæv og ikke helt almindelig biografoplevelse, er det slet ikke en dårlig ide, at medbringe cola, popcorn og festhumør til *Den fortabte søn*. Glem til gengæld alt om colaen, når du skal se *Pater Noster*. Den skal nemlig nydes *on the rocks*. Helt køligt og helt koncentreret.

Pater Noster

I *Pater Noster* vender Juhani (Jannu Kivioja igen) tilbage til den fædrene gård efter tyve år på søen. Han henter sin senile far på plejehjemmet, men han hjemsøges i bogstaveligste forstand af fortidens spøgelser, for forholdet til faderen er ikke helt så ukompliceret under overfladen. Faderen har underkuet drengen Juhani og drevet ham derud, hvor et dødsfald er en lettelse. Nu forsøger den voksne Juhani at forsone sig med sin far, men da han samtidig forsøger at stifte familie, bliver faderen en håndgribelig trussel, mens tidsplanerne glider sammen. Til sidst ordnes det hele med et show down, hvor Juhani står magtesløst udenfor begivenhederne, mens en figur fra fortiden får det sidste skud.

Selvom *Pater Noster* ikke er en religiøs film ligger der som titlen antyder under fortællingen om en far og en søn, der er gået fejl af hinanden, en religiøs klangbund, som aldrig får indflydelse på handlingsplanet, men dukker op i form af citater og billeder. Tematisk er det en bestemt linje fra trosbekendelsen, som gør sig gældende: Tilgiv os vores skyld, som også vi tilgiver vores skyldnere. På den begrænsede tjekplads er det dog et perspektiv, som jeg vil vælge at ignorere.

Pater Noster har ikke *Den fortabte søns* befriende humor, men det er der slet ikke brug for. Aaltonen udforsker her rammerne for en fortælling og konventionerne for den psykologiske gyser præcis som Jon Bang Carlsen tidligere har gjort det i *Baby Doll*. Og ligesom Bang Carlsen, og for den sags skyld Polanski, i bl.a. *Repulsion*, undersøger, hvor langsomt og begivenhedsløst man kan fortælle, så arbejder Aaltonen også på grænsen af vores kedsomhedstærskel, men hvis man leger med, så når Aaltonen faktisk langt ud over pastichen og skaber et univers, der er værd at investere opmærksomhed i.

Villealfa

Begge film er produceret for brødrene Kaurismäkis selskab Villealfa. Hos Villealfa kan de lave to slags film. De kan lave de underfundige komedier, hvor man aldrig bryder sammen af grin, men alligevel morer sig konstant, og så introspektive studier i menneskets ubodelige ensomhed. *Helsinki Napoli All Night Long* og *Den fortabte søn* er eksempler på første kategori, mens *Bohemeliv* og *Pater Noster* er eksempler på den anden. Men de bedste er oftest film som *Pigen fra tændstiksfabriken og* Zombie and the Ghost Train, hvor de låner fra begge kategorier, så man ikke rigtig ved, om man skal grine eller græde.

Villealfas lowbudget-filosofi giver i Aaltonens film gevinst, som det ikke altid gør i brødrenes egne film. Fraværet af dyre locations, smarte effekter og stilistisk ekstravaganca betoner skuespillet og fortællingen, og her er masser af begge dele. Jannu Kivioja spiller med dreven underdrivelse. Især i *Pater Noster* bliver hans ansigt et lukket land, hvor tankerne netop illustreres af synerne, men i *Den fortabte søn* holder han også et straight face filmen igennem. Han kammer ikke over i sin komik, men fremhæver istedet den følelsesmæssige side af figuren. Det giver igen en spænding mellem Esas på manuskriptplanet noget tegneserieagtige karakter og så filmens kød-og-blod-Esa. I den spænding undergraves komikken af det samme, som den vokser frem af.

Et eksempel på underdrivelsen og lowbudget-filosofien og desuden på Aaltonens sublime leg med vores følelser er fluens dødsscene. Det er stort tænkt, når Esa sidder med Adé i sine store næver og først ikke helt vil acceptere, men til sidst kommer overens med vennens død. Et par hænder og et udtryksløst ansigt er alt, man behøver. En smuk og samtidig grotesk morsom scene. Det er finsk, når det er bedst. Helt ærligt.

Henrik Uth Jensen

Den fortabte søn (The Prodigal Son), Finland. I: Veikko Aaltonen. M: Iiro Küttner. F: Timo Salminen. Lyd: Jouko Lumme. Kl.: Veikko Aaltonen, Kimmo Taavila. Mu.: Mauri Sumen. Medv.: Hannu Kivioja, Esko Salminen, Leea Klemola, Markku Peltola, Antti Raivio, Sulevi Peltola, Matti Omnismaa. Længde: 97 min. Distr.: Øst for Paradis.

Pater Noster (...), Finland 1993. I&M&Kl: Veikko Aaltonen. P: Aki Kaurismäki. F: Olavi Tuomi. Mu: Mauri Sumen. Medv.: hannu Kiviona, Martti Katanisto, Elina Hurme, Heikki Kujanpaa. Længde: 88 min.

ØRKENDRONNINGEN PRISCILLA

Så er der grund til endnu en gang at rette opmærksomheden mod en australsk film, nemlig *Ørkendronningen Priscilla*. Denne verdensdel er så småt ved at være hvorfra 'det nye' kommer, som dansefilm-fornyelsen *Strictly Ballroom* var et overbevisende eksempel på. Ved Cannes festivalen blev *Priscilla* vist under Un Certain Regard-kategorien, og blev her modtaget med en femminutters stående ovation. Da den blev vist ved Copenhagen Film Festival i september var publikum endog *meget* begejstret. Filmens instruktør og manuskriptforfatter, Stephan Elliott, var tilstede i egen fotogene person, og da han indledte aftenen med at oplæse et protestbrev mod filmen fra den amerikanske ABBA-fanklub(!) var tonen ligesom slået an. Et sådant protestbrev burde i sig selv være en stor anbefaling! ABBA's musik spiller en ikke uvæsentlig rolle i filmen, men den har i øvrigt været vist for ABBA-medlemmerne selv – og de skulle efter sigende have moret sig glimrende!

Hvis man – som undertegnede – forestiller sig den mandlige, australske befolkning som værende uciviliserede kvægavlere i ternede skjorter, så bliver ens fordomme både be- og afkræftede af filmen.

Den tre hovedpersoner er den transseksuelle Bernadette, den bisexuelle Tick og bøssen og ABBA-fan'en Adam. Bernadettes ven er netop død, og hun drager modvilligt med i vennernes dragshow, som skal give gæstespil i Alice Springs midt inde i ørkenen. Denne odyssé foregår i en temmelig afdanket bus, som de tre venner døber Priscilla. På turen oplever de det traditionelle bussammenbrud, og lokalsamfundenes måbende forbavselse og fordomme. Heldigvis møder de også de mere venligsindede og hjælpsomme aborigines, hvoraf en helhjertet tager del i en opløftet udgave af det gamle Gloria Gayner-nummer 'I Will Survive'!

Herunder: Bussen Priscilla og dens beboere kan sagtens være på to sider på een gang!

Herover: Far og drag-queen – Trick får styr på begge roller i løbet af turen tværs over Australien.

De møder også den gamle hippie, Bob, som snart knytter 'hjertets bånd' med Bernadette.

Selve historien er måske ikke så opsigtsvækkende, men det er derimod den iver og begejstring, som den fortælles med. Dertil kommer en herlig ond dialog, fantastiske kostumer og make-up. Det begrænsede budget har krævet kostumierens opfindsomhed, og det er jo ikke altid det værste! Skuespillerne er alle excellente, men først og fremmest skal Terence Stamp nævnes for sin transseksuelle Bernadette. Vi husker vel Stamp fra så forskellige film som *Billy Bud, Teorema, Wall Street* og *Superman*, men *glem* dem! Hans udgave af Tallulah Bankhead er vidunderligt afbalanceret og uden hurtig udlevering. Han kan slå en proper næve, og så har han jo flotte ben!

Filmen er vild og vanvittig, og det er vanskeligt at modstå dens begejstring og humor. Den har ikke *Strictly Ballrooms* stilsikkerhed og timing, og den ér måske lidt lang. Men den er vidunderlig vulgær, og bestemt en ny og opløftende vinkel på begrebet road movie. Sound-tracket er en skønsom blanding af ABBA (naturligvis!), Maria Callas, Village People, Patti Page og Lena Horne! Jeg håber, den bliver set af mange – også udenfor 'kulten' – for dét fortjener den.

Claus Kjær

The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert. I+M: Stephan Elliott. F: Brian J. Breheny. Art D: Colin Gibson. Kost: Lizzy Gardiner, Tim Chappel. Medv: Terence Stamp, Hugo Weaving, Guy Pearce, Bill Hunter.

BLANC D'EBENE/DEN HVIDE NEGER

Cheik Doukouré-instruktøren af *Den hvide neger* er født 1943 i Guinea, Dengang dette område tilhørte kolonien FranskVestafrika. Han har studeret moderne litteratur ved Sorbonne og er uddannet skuespiller. Han er en alsidig begavelse, der også skriver manuskripter og instruerer film bl.a. som assistent for Marco Ferreri. I 1978 blev jeg for første gang opmærksem på Cheik Doukouré, der i Jacques Champruxs film *Bako* både spillede en af hovedrollerne og stod bag manuskriptet.

I 1991 debuterede han som instruktør med *Blanc D'Eb* efter eget manuskript, og i 1994 instruerede han den meget charmerende ungdomsfilm *Le Ballon d'Or,* som DR's ungdoms TV lige har vist.

Afrikansk film er ved at vinde indpas på det danske marked; det går langtsomt, men takket være SPOR og Husets biografdistribition, så sker der da lidt. Jeg takker. Vester vov vov har vovet pelsen og tager nu *Blanc D'Eb* op. Det bør belønnes med et væld af nysgerrige tilskuere, for denne film er teknisk af samme høje kvalitet som en fransk film, og den fortæller en spændende og meget anderledes historie.

Filmen foregår i 1943 i en lille frodig landsby i det nordlige Guinea. Her ligger en fransk millitærgarnison styret af adjudant Mariani, der selv har ønsket denne post, fordi han er meget positivt interesseret i det traditionelle Afrika. Han er på god fod med den lokale høvding Diamanati, der accepterer den hvide mands ophøjethed og sørger for at skatter og nye rekrutter til Frankrigs store krig mod Tyskland afleveres til tiden. Da den nye skoleforstander ankommer fra Dakar bliver mange dybt bekymredes i landsbyen, for Lanseye Kantes far revolterede i sin tid imod de Hvides styre og dræbte en broder til den franskvenlige høvding Diamanati. Lanseye Kante har ikke været i sin fødeby i de forgangne 20 år, men hans far er ikke glemt. Nu skal udåden hævnes. Situationen tilspidses yderligere, da Lanseye forelsker sig i Saly – datteren til den myrdede, for hun er lovet væk til Diamanatis søn. Lanseye Kante er en fredelig mand, der seriøst agter at kæmpe for landsbybørnenes uddannelse og nationale selverkendelse. Han ønsker viden om Mandingernes glorværdige forfader Soundiata Keite ind i skolen og viden om Napoleons sejre ud. Han er en nationalistisk og idealistisk pioner. Han kan ikke stiltiende se på, at den libanesiske købmand snyder bønderne med vægtlodderne, og er noget sarkastisk overfor den undervisning den indfødte Løjtnant Traore bebyrder de nye rekrutter med.

Mariani betragter Kante som en farlig urostifter, hvorfor Marianis kone skolelærerinden priser ham højt for at irritere sin mand, som hun foragter. Mariani er blevet indviet i jægerklanens hemmeligheder; intet er længere hemmeligt for ham, franskmanden – af sine lolleger hånligt omtalt som *Den hvide neger.* Medens feticheuren og Diamanati smeder rænker mod Kante, bryder Mariani psykisk sammen, da det åbent afsløres, at hans kone ikke vil have noget med ham at gøre, – at han er hanrej og har været det i årevis. Hans korsikanske ære kan ikke klare de indfødtes foragt, og han går usårlig i sin jægerdragt igang med at skyde alle sine fjender. Kun Kante tør gå imod ham.

Det er et spændende og blodigt drama – optaget i en grøn og meget frodig natur, der ganske adskiller sig fra de tørre miljøer, vi hidtil i andre afrikanske film som f.eks. *Yaaba* er blevet præsenteret for. Cheik Doukouré har konstruret en rigtig god historie om hvide og sorte i kolonitidens Afrika; han har lavet en film, der vil more og interessere både i Europa og i Afrika, for vi kan alle genkende lidt fra vores kultur og så undre os over de bizarre skikke, man har i den anden kultur.

Det franske kolonistyre i Afrika er tidligere beskrevet i adskillige film som *Emitai* (71) og *Camp de Thiaroye* (88) af Ousmane Sembene; begge disse film er baseret på faktiske, yderst tragiske begivenheder, hvor det franske militær optrådte hensynsløst, stupidt og brutalt, – og i Jean-Jacques Annauds grinagtige *Sorte og Hvide i farver* (77). En film der blev en enorm succes og sågar vandt en Oscar.

Cheik Doukouré har været lidt venligere overfor franskmændene end Ousmane Sebene, men der er vel også grænser for, hvor langt han kan gå i en fransk-guineansk co-produktion, – for der er jo intet odiøst ved at skildre det hvide ægtepars lille private helvede. Det er nemlig det normale for koloniægtepar i Afrika, – se Claire Denis *Chokolat* (88) og Traverniers *Bourkassa Ourbanqui,* hvor Phillippe Noiret ender med at tage livet af alle hvide i det lille samfund.

Karen Hammer

Den hvide neger (Blanc D'ebene), Guinea 1991. I&M: Cheik Doukoure. P: Epithete-Ramses. Lyd: Jean-Marcel Milan. F: Patrick Blossier. Kl.: Luc Barnier. Mu.: Marc Beacco. Medv.: Bernard-Pierre Donnadieu, Maka Kotto, Marianne Basler, Marian Kaba, Sam Amidou m.fl. Længde 90 min. Distr.: Husets Biograf. DK-prem.: 28.10.94.

Juniors fridag.

Masken.

Frida – med hjertet i hånden.

Miraklet på Manhatten (Miracle on 34th Street) Usa 1994. I: Les Mayfield. Medv: Richard Attenborough, Mara Wilson, Dylan Mc Dermott.
Det er ganske betegnende, at et småborgerligt amerikansk juleamfibium fra 1947 som *Miracle on 34 th Street (Tror De på julemanden?)* i nyversion skal spøge i de belortede 90eres biografer. Intet er sket udover der er kommet mere isenkram og paven i mellemtiden har frasagt sig julemanden som helgen i 1969. Tænk at George Seatons pladder har huseret i engelsk og amerikansk TV i dagene op til jul lige siden – igennem 80erne i colorized version – det er bare deprimerende.

Edmund Gwenn var en bedre julemand end Richard Attenborough, Maureen O'Hara var mere interessant som den skeptiske mor end Mara Wilson og selvfølgelig var Natalie Wood osse mere interessant end vor modersolidariske 90ér-lillepige. Jeg fik en decideret juledepression over at se dette uinspirerede repeterede makværk. Producenten John Hughes forekommer mig simpelthen hjernedød.

Der er ingen retfærdighed til, hvis denne film ikke bliver et kæmpeflop.

Miraklet på Manhatten får premiere den 02.12.94. *Carl Nørrested*

Juniors fridag (Baby's Day Out). USA 1994. I: Patrick Read Johnson. Medv.: Joe Mantegna, Lara Flynn Boyle, Joe Pantoliano, Brian Haley, Cynthia Nixon.
Komedien har i de senere år udviklet sig til lidt af et intertekstuelt mareridt – man skal kende alle Hollywoodfilm i detaljer for at kunne følge med. Det gælder heldigvis ikke *Juniors fridag*, hvor der ganske vist også refereres til fortidens filmskat, men det er her den gammeldags slapstick farce, man har valgt at lægge sig efter. Filmen handler om en baby, der på underfundig vis kommer helt alene på bytur, og om hvordan nogle skurke drøner i hælene på poden, for at fange ham og forlange løsepenge af hans forældre. Det lyder måske lidt tamt, men filmen er afsindig morsom – netop fordi de ældgamle slapstick tricks er brugt i den ånd og hensigt, de oprindeligt havde. Der er forfølgelse og 'fald-på-røven' for alle pengene i denne skøre – og fremfor alt usentimentale – film

Juniors fridag får premiere den 25.12.94. *Maren Pust*

Masken (The Mask). USA 1994. I: Charles Russell. Medv.: Jim Carrey, Peter Riegert, Peter Greene, Amy Yasbeck.
Russell har tidligere instrueret *A Nightmare on Elm Street III* og han var medskribent og medproducent på *Dreamscape* med Dennis Quaid, så man kan roligt sige, at han er ovre i den fantasifulde ende af genreskalaen. *Masken* er i høj grad også fantasifuld – stykket sammen af tegnefilmstof og på design-planet inspireret af Tim Burtons *Batman*. Handlingen udspiller sig omkring en stakkels bankfuldmægtig, der en dag finder en maske, der forandrer ham til et væsen, der kan alt, hvad bankfuldmægtigen drømmer om. Dette væsen bliver nu kendt som Masken – en slags superhelt med en privat mission: at få det bedre selv! Der er en hel del af Disneys flaskeånd over Masken, og humoren holder også i denne form.

Masken får premiere den 25.12.94. *Maren Pust*

Frida – med hjertet i hånden. Norge 1991. I: Berit Nesheim. Medv.: Maria Kvalheim, Ellen Horn, Helge Jordal & Andreas Bratlie.
Frida på 13 er verdens mest irriterende, pubertetsplagede unge... og hun er verdens dejligste, kærligste pige. Hun sætter sig for at finde en mand til sin skilsmisseramte mor, men alle de noble intentioner bliver selvfølgelig misforstået. Frida vil alting så godt, men hendes aktiviteter kommer alligevel til at ligne drengestreger. Og drenge er da også en stor del af hendes liv – ikke sådan direkte, men hun tænker hele tiden på dem og kærligheden. Filmen henvender sig til unge mennesker, ingen tvivl om det, men den er først og fremmest en skøn voksenoplevelse. Vi har alle en eller anden Frida med i erindringsbilledet af os selv, og det er en forløsende og lattermild oplevelse at få hende serveret på godt og ondt, når man selv er i distancens sikre havn.

Frida får premiere 09.12.94. *Maren Pust*

Mary Shelley's Frankenstein (...) USA 1994. I: Kenneth Branagh. Medv.: Kenneth Branagh, Tom Hulce, Helena Bonham Carter, Robert De Niro, John Cleese.
Som titlen antyder er det Mary Shelleys *helt egen* historie, vi denne gang får. Det mest interessante forbliver dermed også, at der stadig kan spores utallige 'uoriginale' elementer i beretningen, dvs. elementer, som vi *tror* hører til i romanen, men som rent faktisk stammer fra tidligere filmversioner. Den oprindelige tekst er unægtelig genial, den leger kispus med læseren, der aldrig kan vide sig sikker på, at 'Skabningen' virkelig findes – det kan principielt ligeså godt være Victor Frankenstein, der begår alle de frygtelige forbrydelser for derpå at forfølge sin egen skygge, sit eget 'onde jeg'. Selvom De Niro gør sit bedste for at gøre rollen som monster ikke-tilstedeværende, ødelægges illusionen af den altfor stoflige 'skabelsesberetning'.

Mary Shelley's Frankenstein får premiere 27.01.95. *Maren Pust*

Herover: John Cleese som Victor Frankensteins inspirationskilde, professor Waldman, i 'Mary Shelley's Frankenstein'.

Interview With the Vampire (...). USA 1994. I: Neil Jordan. Medv.: Tom Cruise, Brad Pitt, Christian Slater, Kirsten Dunst.
Endnu en vampyrfilm – men denne gang med et langt mere udtalt kønstema end normalt. De mandlige vampyrer forfører ikke kvinder på samme måde som gode, gamle Dracula gjorde det – næ, de forfører hinanden. Filmen udformer sig som en beretning, der forløber over flere århundreder, og det er primært forholdet mellem de to vampyrvenner, Louis og Lestat – sidstnævnte spillet af Tom Cruise – samt deres lille fælles vampyrbarn vi hører og ser om. Ikke usædvanligt for Jordan præsenterer filmen et ubehageligt og ondskabsfuldt kvindesyn – den mand har virkelig et problem. Til gengæld har Cruise fået styr på sit udtryk, og har i denne film endelig fundet kunstneren i sig selv. Flot præstation!

Interview With the Vampire får premiere den 16.12.94. Maren Pust

Rapa Nui (...) USA 1994. I: Kevin Reynolds. Medv.: Jason Scott Lee, Sandrine Holt, Esai Morales.
Antropologisk trekantsdrama inspireret af Jaques Costeau. Vi er på Påskeøerne (på polynesisk Rapa Nui – Verdens Navle) i slutningen af 1600-tallet, hvor den fjerne civilisation, Thor Heyerdahl beskrev i *Aku Aku*, er ved at gå til grunde. Påskeøerne bebos af to kaster: lang- og kortørerne, der repræsenterer henholdsvis aristokratiet og pøblen. Filmens kærlighedshistorie involverer naturligvis parter fra begge lejre. Det forudsigelige, men fermt afviklede plot kunne i og for sig have fundet sted i Brooklyn. Det er afgjort de storslåede locations på verdens mest afsides beliggende ø, der er filmens eksistensberettigelse. Produktionens ødselhed er en sær krydsning af Bertoluccis *Lille Buddha* og de politiske korrekte billedorgier i *Baraka*. Vil sikkert falde i smag hos læsere af National Geographic.

Rapa Nui får premiere den 16.12.94 *Kim Foss*

kaffe med en dyb og fin eftersmag. Blandet af udvalgte bønner fra Colombia, Brasilien,

Café Noir

Java og mocca fra Etiopien. Café Noir. Når livet smager af mere.

Café Noir er til de øjeblikke, hvor man føler sig som stjernen i sin egen tilværelse. Og måske i en andens. Café Noir er en blød, rund og fyldig

Café Noir - kaffen til alle livets stjernestunder

ISSN 0023-422