DET DANSKE FILMMUSEUM
BIBLIOTEKET

KOSMORAMA

211 * FORÅR 1995 * 41. ÅRGANG * KR. 50

ANG LEE * RIGET * REDFORD
FRANKENSTEIN * FILMMUSIK
KOSMORAMANIGHT * VOLONTÉ
P I G E F I L M

I N D H O L D

Premiereaktuelle film – bl.a. af instruktøren Ang Lee.

Kosmorama Night: Politisk ukorrekte tegnefilm.

Filmteori: Musikkens æstetik og betydning.

DET DANSKE FILMMUSEUM
Biblioteket

Ang Lees menneskelige komedie
– Dan Nissen om 'Spis Drik Mand Kvinde' **side 6**

Mediernes Morgenluft?
– Lars Bo Kimergård om Lars von Trier og 'Riget' **side 8**

Det kontrollerede anarki
– Morten Piil interviewer Morten Arnfred om 'Riget' **side 12**

Kejserens nye modeller
– en kort præsentation af Robert Altmans nye film 'Pret à Porter' ved Maren Pust **side 15**

Det angelsaksiske bedrageri
– Maren Pust om Robert Redfords 'Quiz Show' **side 16**

Rentable Robert Redford
– Ole Steen Nilsson tegner et portræt **side 19**

Alternativ til det alternative
– Maren Pust præsenterer Slamdance, et alternativ til Sundance **side 22**

Modkultur
– Johannes Schönherr hjælper os at komme på forkant med det amerikanske filmhit 'Clerks' **side 23**

Kosmorama Night
– Jack Stevenson om 'The Bad Bugs Bunny Show' **side 25**

En mytes genopstandelse
– Susanne Fabricius om Kenneth Branaghs 'Mary Shelley's Frankenstein' **side 26**

Filmmusik og filmoplevelse
– om musikkens betydning for lydfilmens æstetik. Birger Langkjær skriver **side 30**

Den dobbelte mand
– Susanne Fabricius om den Filmmuseums aktuelle Gian Maria Volonté **side 36**

Bøger
– anmeldelser **side 40**

Værd at se
– 'Martha', 'Elsker, elsker ikke…', 'Boys on the Side', 'Englene over Paris', 'Nostradamus' samt 'Carmen og Babyface' **side 45**

Tjek **side 50**

Forsiden: *Sådan går det, når man ikke tager sin krop alvorligt! - Fra filmen 'The Brain That Wouldn't Die' (62).* Side 2: *Vor egen Asta Nielsen - se i øvrigt også Ib Montys anmeldelse af James Cards bog om stumfilm (på side 42).* Denne side (fra venstre): *Instruktøren Ang Lee.* Midten: *Titelbillede til een af de grumme tegnefilm i Kosmorama Night.* Højre: *Emil Jannings og Marlene Dietrich i 'Der Blaue Engel'.*

KOSMORAMA
211 * Forår 1995 * 41. 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.

NORDISK FILM OG TV-FOND

Hvis man har undret sig over hvorfor så mange svenske skuespillere begyndte at dukke op i de sidste års danske film, så er forklaringen enkel: For at få penge ud af Nordisk Film- og TV-Fond skulle projektet være en form for samfinancering med mindst ét andet nordisk land. Efter et møde for nylig i København er dette krav nu opgivet – fremover skal et projekt blot være af bred nordisk interesse. Siden 1990 har Nordisk Film- og TV-fond ydet økonomisk støtte til 66 spillefilm, 17 større tv-projekter samt næsten 100 kort- og dokumentarfilm. Imidlertid mener de nordiske kulturministre, at distributionen i både biografer og tv af de støttede værker ikke har levet op til det gode samarbejde de nordiske lande imellem, og frem til år 2000 vil man styrke distributionssiden. "Dette indebærer ikke noget ønske om øget kommercialisering, men en mulighed for at filmene får et større nordisk marked. Der vil alligevel også være plads til produktioner, som ikke har den helt store publikumsinteresse, men høj kunstnerisk værdi", meddeler Nordisk Råd.

Ole Steen Nilsson

PRIX DE LA CRITIQUE

Det blev Kieslowski og Egoyan, der løb med hovedpræmierne, da de franske kritikere, Syndicat Francais de la critique de cinéma, kårede 1994s bedste film. Blandt 96 franske film blev *Rød* valgt som den bedste, mens *Exotica* vandt titlen som bedste udenlandske filmværk, i konkurrence med 226 andre. Kritikerne kårede også årets bedste franske filmbog, nemlig *Le recit au cinema* af Alain Masson.

Ole Steen Nilsson

GULDBILLEN

De svenske filmkritikere har uddelt den årlige Guldbille, broderlandets svar på frk. Bodil. Bedste film blev dokumentarfilmen *En pizza i Jordbro,* mens bedste instruktion gik til Åsa Faringer og Ulf Hultberg for den svensk-danske *Pumaens datter.* Billerne for bedste skuespilspræstationer gik til Suzanne Reuter og Sven-Bertil Taube. Under prisoverrækkelsen skulle en afstemning blandt TV 4s seere kåre den bedste svenske skuespillerinde nogen sinde. Overraskende nok faldt valget på Helena Bergström, der følte sig noget pinligt berørt over at have slået både Greta Garbo og Ingrid Bergman. Senere har det dog vist sig at noget gik galt ved afstemningen, hvilket måske kan trøste Helena.

Ole Steen Nilsson

SUNDANCE

Førsteprisen ved Sundance' United States Film Festival, den vigtigste amerikanske konkurrence for uafhængigt producerede film, gik i år til filmen *The Brothers McMullen,* et low-budget-drama om en irsk-katolsk familie i New York instrueret af Edward Burns. Juryens Grand Prix blev tildelt dokumentarfilmen *Crumb* om undergrundskunsteren Robert Crumb, mens *Picture Bride* vandt publikumsprisen i dramakategorien. Festivalen i Park City er arrangeret af Robert Redfords Sundance Institute, der holder til i nærheden i staten Utah, og den er forbeholdt film, som er lavet uden økonomisk støtte fra de store filmstudier. Tidligere vindere som *Sex, løgn og video* og *Fire bryllupper og en begravelse* er siden gået hen og blevet betragtelige publikums- og pengesucceser. Se også artiklen om Robert Redford.

Ole Steen Nilsson

DYRESTE FRANSKE FILM

For andet år i træk blev der i 1994 produceret færre franske film end året før, til gengæld var de dyrere, meddeler den franske stats filmcenter. *Le hussard sur le toit,* med Juliette Binoche, instrueret af Jean-Paul Rappeneau, har slået *Germinal* og er dermed den hidtil dyreste franske film med en pris på 176 mio. francs. Denne storproduktion, som får premiere senere i år i sit hjemland, er en 1900-tals kærlighedshistorie mellem en ung kvinde og en soldat i en koleraramt sydfransk landsby. Sidste år så ialt 111 franske film dagens lys, hvilket er 26 færre end i 1993. Af de 111 var 89 overvejende fransk financierede, mens resten er regnet som co-produktioner. Tallet ligger nu ganske tæt ved de 112 stk., der var gennemsnitstallet for årene 1986-1992. Produktionsudgifterne i 1994 steg til godt 2,3 milliarder francs, og af det beløb tegner de 14 dyreste film sig for hele 45%.

Ole Steen Nilsson

FRA VOR EGEN VERDEN

I december 94 deltog Kosmorama i et europæisk topmøde for filmtidsskrifter. Her havde repræsentanter for tidsskrifter i det meste af Europa (også ikke-EU-lande) mulighed for at drøfte problemer, udveksle erfaringer samt træffe samarbejdsaftaler. Vært for mødet, der blev holdt i Salzburg, var det eksklusive, østriske medietidsskrift BLIMP.

Adskillige frugtbare resultater udsprang af mødet – først og fremmest på samrabejdsområdet. Men på et mere overordnet plan havde mødet også en væsentlig funktion for de enkelte deltagere, der her kunne få en masse førstehåndsinformation om vilkårene for filmkritik i andre lande end deres egne. Og det er unægteligt trange kår, der gives visse af vore udenlandske kolleger: Der eksisterer således stadig et enkelt aktivt filmtidsskrift, Sineast, i Sarajevo. Mødets deltagere formulerede en fællesskrivelse, der opfordrer firmaer og organisationer til at give en håndsrækning i form af udstyr (computer, software m.m.) til hjælp i en omtumlet og usikker skrive- og publiseringssituation. Alle tilstedeværende redaktører underskrev brevet, og Kosmorama skal hermed udtrykke en stor tak til de forhåbentlig mange venlige givere.

Maren Pust

GULDBJØRNEN

Franske Bertrand Tavernier vandt med *L'appat* Guldbjørnen for bedste film ved den 45. filmfestival i Berlin. Taverniers prisvinder beskriver en virkelig mordhistorie fra begyndelsen af 80'erne. Tavernier mener, at umådeholden film-vold kan påvirke moralsk svage mennesker, så de to mord i *L'appat* sker off-screen, og i Berlin forkastede han både *Natural Born Killers* og *Pulp Fiction* som

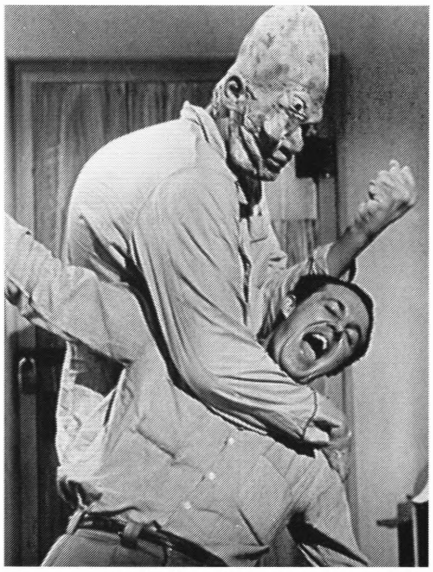
ganske forfærdelige. Sølvbjørne var der til Paul Newman som bedste skuespiller i *Hvem er fuldkommen?* og til Josephine Siao fra Hong Kong som bedste skuespillerinde i *Xiatian de Xue* (Sommersne). Også de amerikanske iscenesættere, Richard Linklater og Wayne Wang, vandt begge en Sølvbjørn for hhv *Before Sunrise* (bedste instruktion) og *Smoke* (juryens særpris). Desuden blev Alain Delon hædret med en Guldbjørn for sin samlede karriere.

Ole Steen Nilsson

FILM-PROGRAMMERING SOM GESAMTKUNSTVÆRK

I disse post-postmoderne tider er det vel kun på sin plads at filmens mausolæer lader sig inspirere af sine kuratorplagede kolleger i billedkunstens verden. Filmmuseet og Kosmorama har i hvert fald gjort et forsøg ved de såkaldt begivenheds-orienterede (andre kalder det eventkultur) Kosmorama Nights, der indtil videre har fået en overstrømmende modtagelse fra publikums side. Udover at tilføre museet en tiltrængt åreladning har arrangementerne også vist, at der faktisk er et publikum til såvel obskure som bizarre afsnit af filmhistorien - blot de præsenteres i de rette sammenhæng.

Denne konceptuelle fremgangsmåde er blevet ført ud i sin yderste konsekvens af østrigske Six-Pack Films, der i december '94 stod bag Brain Again-filmfestivalen i Filmcasino i Wien. Festivalens tema var den menneskelige hjerne og de sygdomme, defekter og symptomer, der er forbundet med den. Ikke sjældent var hjernen - i egen furede majestæt – stjernen i en lang række film, hvor høj og lav for en tid levede i fredelig sameksistens – på biografslærredet. Programmet indeholdt alt fra krævende kunstfilm som fluxus-kunstneren Paul Sharits' *Epileptic Seizure Comparison* (76) til håbløse z-film med cerebrale titler og indhold: *They Saved Hitler's Brain* (63), *The Brain From Planet Arous* (58) og *The Brain That Wouldn't Die* (62). For folk med større krav til production-value bød festivalen på et gensyn med Brian de Palmas telekinese-shocker *The Fury* (78) og Steve Martin i Carl Reiners *The Man With Two Brains* (83). Der var også blevet plads til David Cronenbergs eksplosive *Scanners* (81) og Reinhard Hauffs foruroligende *Messer im Kopf* (78), samt et mindre videoprogram med nogle af videokunstens tungeste drenge (Gary Hill, Nam June Paik, David Larcher m.fl.).



Herover: Et herligt hjernemonster i 'The Brain That Woudn't Die' (62)

Når man ved hvor svært det er for selv en etableret institution som Filmmuseet at skaffe film og visnings-tillladelser, er det ikke mindre end imponerende, at man har kunnet hjemføre alle disse titler til Østrig – på film. Og så fremgår det endda af programmets creditliste, at man uden UIPs 'hjælp' havde kunnet råde over yderligere syv titler til det i forvejen omfangsrige program.

Kim Foss

D E B A T

KAMERAET SOM PEN

Når man udfører arbejde, som en gang imellem bliver anmeldt, kan man ikke undgå med jævne mellemrum at undre sig over, hvor dårlige mange såkaldte 'professionelle læsere' er til at læse indenad. Deres vurderinger er ofte baseret på fejllæsninger af den mest elementære art.

Tag nu f.eks. Susanne Fabricius' anmeldelse af min bog 'Kameraet som pen' (Kosmorama nr. 210). Hun mener at kunne undvære kapitlet om Jacques Rivette, hvis film hun hævder jeg giver en "ilde medfart", lige med undtagelse af *Den skønne strigle.*

Jeg finder det ret uinteressant, hvad Susanne Fabricius kan undvære eller ej, men jeg kan ikke være tilfreds med, at hun fejlrefererer mine synspunkter så groft, at læserne må tro, jeg med undtagelse af en enkelt film afskriver Rivette. Det har nemlig intet på sig. *La religieuse* kalder jeg f.eks. "en imponerende professionelt instrueret film, den mest perfekt gennemførte traditionelle film, Rivette har lavet". Og *L'amour par terre* er en film, som jeg "uden tøven tør kalde vellykket – og dertil endda charmerende og underholdende".

Når Fabricius kan karakterisere denne uforbeholdne anerkendelse som en "ilde medfart", lægger hun en påfaldende ringe læseevne for dagen. På den baggrund er det ikke underligt, at hun også overser, at skønt jeg forholder mig kritisk til en del af Jacques Rivettes produktion, er det fortsat ikke det samme som at give den en "ilde medfart". Mere sensitive læsere af 'Kameraet som pen' vil næppe kunne undgå at mærke, at jeg nærer den største respekt for Rivettes kompromisløse halstarrighed og knarvorne stædighed. Disse kvaliteter resulterer nemlig i film, som ikke blot er vanskelige at holde af, men også vanskelige at negligere. Derfor konkluderer jeg da også om Rivette, at han formentlig er den eneste af de oprindelige 'nouvelle vague'-kunstnere, som man aldrig ved, hvor man har:

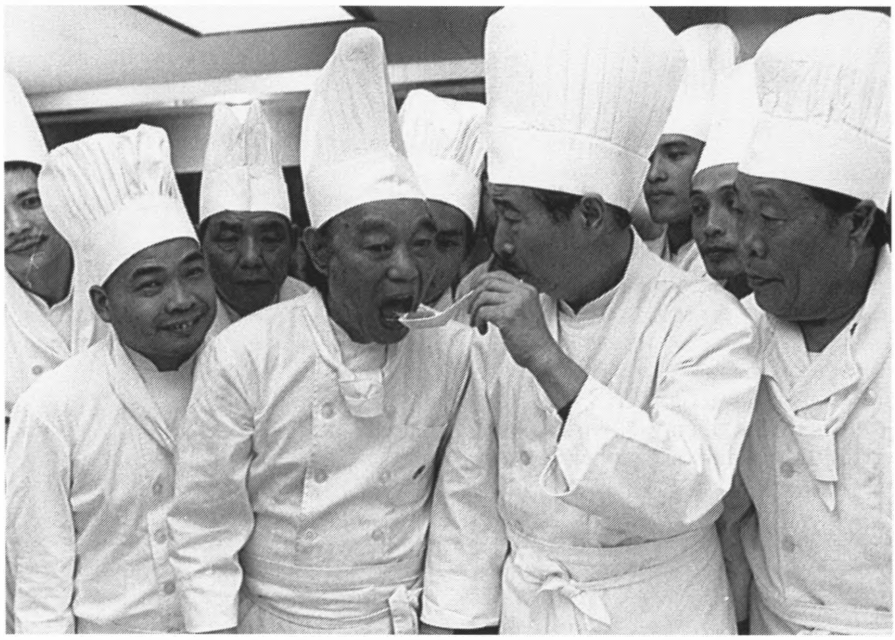
"Han har ikke indhøstet så mange laurbær, at han kan hvile på dem, og han er på forunderlig vis så ufærdig, at han endnu kan overraske. Han indtager ikke nye positioner for at falde til ro, men for rastløst at forlade dem igen – og mere end det uventede kan man næppe forlange af en kunstner".

At dette kaldes at give Jacques Rivette en "ilde medfart" vidner om en opmærksomhed, der er ringere, end man burde forvente hos en professionel anmelder.

Christian Braad Thomsen

Ang Lees menneskelige komedie

af Dan Nissen



I sine tre spillefilm har den i New York bosiddende taiwanesiske instruktør med mennekelig humor skildret kultursammenstød, og har samtidig skridt for skridt raffineret og kompliceret sin fortælling. I sin nyeste film har han mange bolde i luften samtidig

Den asiatiske film har i de senere år for alvor markeret sig internationalt, først og fremmest med de fastlandskinesiske instruktører Zhang Yimou og Chen Kaige, mens Hong Kong-instruktørernes karakteristisk stiliserede actionfilm stadig mest dyrkes på videomarkedet af specialister. Taiwankinesiske film er mere ukendte, men har i et par omgange været præsenteret på Filmmuseet. Her kunne man allerede i 1989 se Hou Hsiao-Hsiens bevægende smukke film, som bl.a. står i gæld til den japanske mester Ozu med deres koncentration om familien og den lavmælte stilisering. Indstillinger med blik gennem døre og åbninger og fastholdes også efter at personerne har forladt billedfeltet. I foråret 94 viste Filmmuseet så en række nyere taiwanesiske film, heriblandt Ang Lees debutfilm *Yui shou/ Pushing Hands* og året inden havde Grand premiere på han store gennembrud *The Wedding Banquet/ Tre der elsker hinanden.*

De taiwanesiske film ligner ikke de fastlandskinesiske. De sidste har været spektakulære og stilistisk blændende, og har ofte været historisk anlagte, har udspillet sig i en fortid med historisk og menneskelig turbulens som emne og en mere eller mindre skjult kritisk brod mod et feudalt fastlåst samfund eller et hierarki hvor politiske magtkampe har grebet vilkårligt ind i menneskers liv. Taiwans historie er kortere og har, i hvert fald i den taiwanesiske film, en historie, der ikke går længere tilbage end til Chiang Kai-cheks og hans troppers fordrivelse fra fastlandet og grundlæggelsen af en ny stat. I de film hvor det historiske perspektiv har været længere, har filmene arbejdet med modsætningen mellem livet i det tilbagestående feudale Kina og det nutidige højmoderne liv i Taipei, hvor mange ældre indbyggere stadig har det gamle liv som referenceramme og historisk perspektiv. Det er i den kontekst man skal forstå, at en instruktør som Edward Wang ofte skildrer rodløs ungdom i Taiwan. Rodløsheden er i hans film ikke bare udtryk for en ungdoms almindelige oplevelse af at være på vej ind i et samfund og en tidsalder som en ældre generation ikke kan forholde sig til, men synes at være tæt forbundet med et samfund, der med sin korte historie så at sige har rodløsheden som kendetegn. Konstant har truslen fra fastlandskina været til stede og livet har konstant udfoldet sig i skyggen af en oplevelse af midlertidighed, af at kun tilfældigheder var årsag til, at man var her og nu og at disse grundlæggende tilfældigheder lynhurtigt kunne ændres og dermed ændre liv og hverdag. Sådan kan man i hvert fald opleve og tolke nogle af de markante træk i den taiwanesiske film.

Far, søn og døtre

Ang Lee er født og opvokset i Taiwan, men flyttede til USA som 24-årig i 1978. Oprindelig for at studere teater og film, men da en af hans skolefilm vandt en pris, blev han overtalt til at blive: Forført at tanken om at komme til at lave amerikanske film, som han selv har sagt det. Men så let gik det ikke og først da han afleverede et manuskript til en konkurrence i Taiwan og vandt førsteprisen, gik der hul på bylden. Resultatet blev *The Wedding Banquet.* Men i Taiwan ville man ikke produ-

cere filmen, der handlede om to bøsser - et tabuiseret emne og i stedet puttede man penge i projektet da de uafhængige amerikanske producenter Ted Hope og James Schamus viste sig interesserede.

Hope og Schamus har også været medproducenter på Ang Lees nyeste film *Spis drik mand kvinde*, der er hans første film, der udelukkende optaget i Taiwan og udspiller sig i et taiwanesisk miljø, men ikke mindre end de foregående handler om kultursammenstød, her som sammenstød mellem generationer, mellem en far og hans tre døtre, der hver på deres måde er præget af den vestlige civilisation, som han er langt væk fra.

Han spilles af Sihung Lung, der i samtlige tre film har spillet faderens roller, har været en markant faderskikkelse, som her er alene med tre voksne døtre. Den ældste, Jen, er lærerinde og har taget den vestlige kristendom til sig og lytter til denne kulturs musik. Den mellemste, Kien, er højtuddannet og er placeret som højt betroet og effektiv executive i Taiwans internationale luftfartselskab. Hun har, mest for at komme på afstand af faderen og familien investeret i en lejlighed i et eksklusivt nybyggeri, men er også på vej til en ledende stilling i selskabets afdeling i Amsterdam. Den yngste, Ning, arbejder på en burgerbar, hvad der selvfølgelig er en torn i øjet på faderen, der er en af byens bedste og mest velanskrevne kokke, en mester i det klassiske kinesiske køkken. Sit mesterskab demonstreres i filmens indledning, hvor han effektivt og med omhyggelig håndværksmæssigt overblik forbereder søndagens rituelle frokost for de tre døtre. Og mens hans kokkererer klippes der mellem døtrene, der således præsenteres i deres hverdag og kommenterer oplevelsen af søndagens madorgie som en rituel pligt, de efterhånden helst vil undgå. Men de holder sig til, ikke mindst på grund af deres aldrende far, mens han omvendt fortsætter med ritualet på grund af sine døtre, der alle stadig bor hjemme. De vil godt væk, men kan ikke nænne at forlade ham, mens han i det stille ser frem til lidt fred og ro uden familiemenage. Og sådan er der så meget man ikke kan tale om selv i den bedste familie.

Det er de fire personers forskellige historier filmen underfundigt krydser imellem i en kompleks fortællestruktur, hvor de gensidigt kommenterer, perspektiverer og kompletterer hinanden. Det bliver en veldrejet mosaik, der efterhånden som puslespillets brikker falder på plads, viser sig at få helt andre udgange end der fra begyndelsen bliver lagt op til. For i de forskellige historier får vi nuanceret personerne, får lagt lag på lag til en forståelse, der peger på andre aspekter af dem end dem vi fra første færd fik antydet. Således kommer Kien ikke til udlandet, men ender med at overtage søndagsmiddagene og udøve den kokkekunst, der altid har stået hende nær, men faderen har fordrevet hende fra. Det var hans bord. Og lærerinden, der var udpeget til at blive pebermøen, opfylder heller ikke de krav. Intet går som forventet i denne historie, hvor den traditionelle kinesiske familiekultur er ved at være truet af den individuelle frihed som indflydelsen fra vesten har bragt med sig.

Men alle bliver de brikker i en menneskelig komedie, hvor liv og skæbne er lige så svært at styre som trafikken i Taipei. Ikke for ingenting er der et genkommende tematisk billede af trafikmylderet og færdselsbetjenten der med fløjte og fagter prøver at organisere trafikken, der flyder næsten anarkistisk af sted, men dog får livet og hverdagen til at flyde og fungere.

Mad og sex

"Sex er erotik og det er sådan familier bliver skabt, men kinesiske familier vil aldrig tale om det", har Ang Lee sagt om begrundelsen for sin film. Og netop det at man ikke taler om det er årsagen til de mange skjulte drømme i de fire personer. Ved søndagsmiddagen, der også er lagt op til at være situationen hvor man fortæller hvad man går og pusler med og har af planer, fortæller man om de små ting, de ufarlige, men ikke om de store, de der virkelig betyder noget for hver enkelt. Nok om at man vil flytte, men ikke hvorfor og ikke om drømme og hemmelig kærlighed, frustrationer og længsler. Så titlen refererer til de vigtigste ting i livet, til grundvilkårene for alt liv: sex og mad. Kun det sidste kan man tale om og det gør man så i lange baner. Og som faderen kan beklage at hans smagsløg efterhånden er ved at degenerere, så han ikke mere kan smage maden så godt som tidligere, således måske også med det sexuelle. Så selvfølgelig er det et chok for døtrene da faderen annoncerer sig ægteskab - ikke med den ulidelige og snaksalige fraskilte og jævnaldrende, men med hendes datter, en alenemor hvis datter han har taget sig af. I et af de sidste billleder ser vi hende med mave. Gravid. Det er helt passende at faderen i sidste scene mirakuløst igen kan smage maden.

Umiddelbart forekommer Ang Lees nyeste film ikke så velllykket som *The Wedding Banquet*. En indimellem lidt sentimental tone skæmmer en smule, men ikke mere end at man kan fryde sig over, at der kan laves stilfærdige, veltimede komedier, hvor humoren ligger i det glimt i øjet hvormed kunstneren betragter sine personer. Ikke som skabeloner i et narrativt spil, men som mennesker af kød og blod, som levende individer med længsler og drømme, styrker og svagheder. Lee udleverer ikke gennem komedietonen, men respekteres med kærlighed sine personer.

I sin første film skildrer Ang Lee en kinesisk-amerikansk familie, hvor den kinesiske mands far kommer for at bo hos familien i USA, og hvad det resulterer i af konflikter. I *The Wedding Banquet* bliver den grundlæggende samme intrige nuanceret ved at sønnen er noget for familien så tabuiseret og uhørt som bøsse. Anledningen til familiens besøg er at han for at få fred for deres evindelige brevspørgsmål om hvornår han skal giftes, fortæller dem at han skal giftes med en ung fastlandskinesisk pige. Da familien tropper op må han selvfølgelig effektuere ægteskabet og skjule sin bøssekæreste som husven. I den nyeste film er sønnen erstattet af hele tre døtre, med hver deres historie som Ang Lee skal udrede, samtidig med faderens og samtidig med at han skal skildre hvordan deres liv er influeret af vestlige værdier. Den er nok sværere for ham at styre, men bliver alligevel rigt facetteret og er samtidig stadig bundet op på hans varme solidaritet med alle personer, der hver især ses og skildres som levende individer med stærke og svage sider, mangler og styrker. Det er den varme, der gør Ang Lees film så menneskelige og biografoplevelser med ham så glædelige.

Spis drik mand kvinde (Yinshi Nan Nu/ Eat Drink Man Woman) Taiwan 1994. I: Ang Lee. Manus: Lee, James Schamus, Hui-Ling. Foto: Jong Lin. Klip: Tim Squyres. Musik: Mader. Med: Sihung Lung. Udl: Camera, Længde: 123 min. Premiere 20. marts i Grand og Palladium.

Mediernes morgenluft?

Måske er det bare tiden. Mediestrømmen har ændret floden, og vi må vænne os til, at ting bliver optaget på video, manipuleret på computer og distribueret over internet: Film er ikke bare film.

Lars Bo Kimergård

Alt flyder. Det kan ikke lade sig gøre at stige ned i den samme flod to gange. Floden forandrer sig, vi forandrer os, og det samme gør mediestrømmen.

Hvordan er det lykkedes for en dansk tv-serie, der af sin ophavsmand karakteriseres som venstrehåndsarbejde og af Danmarks Radio er ment som et snævert eksperiment, at få den internationale kritik til at falde på halen og trække navne som Kubrick's *The Shining,* David Lynch's *Twin Peaks,* og endda selveste Hitchcock, op af mølposen.

Det er ikke desto mindre det der skete, da Lars von Triers tv-serie *Riget* i januar havde premiere på The Walter Reade Theater i New Yorks fornemme Lincoln Center.

Men det overraskede ikke os danskere. Vi havde jo set den. På bare fire aftener fik det meste af Danmarks befolkning et helt nyt forhold til statsinstitutionen Rigshospitalet. Til fru Drusses tøffen rundt med sit pendul og hendes søn Bulder, Overlæge Moesgårds morgenluft og hans søn Mogge, Helmers private parkeringsplads og bitrædende underlæge Krogshøjs fordelingscentral under elevatorskakt syv. For slet ikke at tale om Mona, Mary og Mongolerne i opvasken. Og den kildrende fornemmelse langs rygraden som navnet Åge Krüger kunne fremkalde. Det var uhyggeligt.

Serien starter i vand og slowmotion. For dem der har set bare én

Trier-film før, er der ikke noget nyt i det. Billederne af blegemændene der, indhyllet i tåge, går i Blegedammen med deres store tøjstykker, minder mig umiddelbart om scenen i *Medea* hvor hun går og samler bær til sin heksebryg. Begge steder bevæger vi os ned under vandoverfladen. I *Riget* stopper vi ikke på søbunden, men fortsætter ned igennem den, ned til det underbeviste lag, der måske kunne opfattes som en parallel verden til den der er under græsplænen i David Lynch's *Blue Velvet.*

Imens messer en hypnotisk voice-over, der i Trier-sammenhæng heller ikke kan betegnes som en nyskabning: "Senere byggedes Rigshospitalet her, og blegemændene blev skiftet ud med læger og forskere og landets bedste hjerner og mest fuldendte teknologi, og som kronen på værket kaldte man stedet for Riget. Nu skulle livet defineres, og uvidenhed og overtro aldrig mere kunne ryste videnskaben."

Sådan går det som bekendt ikke. Videnskaben rystes kraftigt af ånder, intriger, hovmod, og inkompetance.

Men hvad er det, der er nyt? Hvad er det, der gør dette til Lars von Triers første folkelige succes? Hvad er det, der får Filminstituttet til at bruge masser af penge på en stor præsentation af værket ved filmfestivaler i Berlin og Venedig, når det umiddelbart burde være DR's salgsafdeling, der tog den rundt til diverse tv-markeder? Hvad er det der får de danske filmkritikerne til, ved at give *Riget* næsten alle de Bodil'er den kan få, samt en ekstra æres Bodil til Niels Vørsel, at fastslå at her er der tale om en film?

Strukturen

Eller er det en film, der bare er lavet af tv? Her er jeg i den heldige situation at kunne sige klart nej. Der er ikke meget film over produktionen. Den er helt tydeligt produceret til tv.

For det første er den for lang. I biografversionen fylder den to dele, hver af godt to timers længde. Men det er nu ikke det der gør mig så skråsikker. Der er trods alt lavet nogle cinematografiske værker af denne størrelse. Bertolucci's *1900,* og for nylig Rivette's *Jeanne - la Pucelle,* for bare at nævne et par.

For det andet er den mishandling som selve materialet har lidt, ved at blive optaget på film, med det forhåndenværende lys, redigeret på video, og derefter, for biografversionens vedkommende, ført tilbage til 35mm film, ikke gjort den velegnet til at blive blæst op på et kæmpe lærred. Man får det fulde udbytte af de grumsede billeder på tv, i biografen føles det en anelse for tydeligt.

For det tredie, og det der for mig er afgørende, er strukturen. Der er ingen der ville lave en film der ikke sluttede med en slutning, og det er jo lige hvad Trier gør i *Riget.* Hvert afsnit starter med at afslutte og samle de løse tråde fra det foregående afsnit. Samtidigt spindes der nye tråde, der ender med at åbne en række problematiske situationer, man så kan gå og gumle på til næste uge, hvor de bliver løst, og erstattet med nye. En typisk struktur til en tv-serie, lige fra *Dallas* og *Dollars* til *Glamour* og *Plantageejerens Datter.* Det kan blive ved i al evighed, og for tv-serier er det godt og økonomisk, men i en film føles det utilfredsstillende.

Realismen

Der er mange der mener, at der er for få samtidsskildringer i dansk film. Er det her *Riget* ramler lige ind i et folkeligt behov?

Der har været mange gæt på hvor meget af tv-seriens univers der har bund i virkeligheden. Rygterne har føget gennem luften. En svensk overlæge skulle angiveligt være udvandret under en specialforevisning på Rigshospitalet, som stedet officielt hedder endnu. De ting, ingen ville tro på hvis de var blevet skrevet ind i filmen, er faktisk allerede blevet overgået af virkeligheden. En nattevagt viste, mod betaling, mennesker ned til ligene i kælderen under patologisk institut, og umiddelbart før premieren blev der fundet et par dybfrosne ben i parken mellem Riget og Tagensvej.

Nils Malmros der står med en fod i begge lejre, og derfor må have de bedste forudsætninger for at vurdere sammenhængen mellem *Riget* og virkeligheden, skriver i en artikel i Ugeskrift for læger: "Som en, der selv er vokset op i denne mærkelige verden og siden er blevet en del af brodreskabet, er jeg målløs over, hvor præcist Lars von Trier har ramt jagon og stemninger fra portørstuen til morgenkonferencer. Han må have foretaget en utrolig stor og grundig research, og samtidig kan man mærke, at han med fryd boltrer sig i det umådelige materiale."

Side 8: Rigets hemmelige broderskab. Herover: På operationsstuen. Begge fotos af Henrik Dithmer.

Billedsproget

De fleste, største og rødeste roser har *Riget* fået for det nyskabende billedsprog.

Han har lavet den filmiske ABC's grundregel nummer et, 180-gradersregelen om til en 360 graders regel, droppet hensynet til om folk står op eller sidder ned, eller om de i det hele taget befinder sig i samme ende af rummet når han klipper.

Nils Malmros overvejer i sin artikel om han ville kunne gøre det samme, og skriver: "I så fald ville det gøre lige så ondt i mine betingede reflekser, som hvis jeg kørte i venstre side af vejen."

Vel har Trier sat klipningens ABC ud af drift, men der er sat noget andet i stedet for. Tag ikke fejl af det. Vi forstår jo udmærket hvad der sker, og på en måde er det vel et af de smukkeste eksempler på, at man ikke kan stave med filmsprog.

At regler er til for at blive brudt har vi vidst siden Godard, og man har aldrig kunne beskylde Trier for at dække sig ind bag et konventionelt brug af filmens virkemidler. Det er ikke lange krydsklippede dialogsekvenser der først falder ind i min hukommelse. Faktisk tror jeg ikke jeg kan huske en eneste.

Det nye er, at han ikke længere går langt uden om billeder hvor man bruger disse regler, men netop går lige ind til konventionernes kerne og vrider armen rundt på dem, så man hopper frydefuldt i stolen.

Det flotte ved dette misbrug af filmsproglige konventioner, er at de bliver brugt konsekvent. Ikke forstået sådan at der er overspring hele tiden, men netop ved at der ikke er. Der er en grund til hver gang der er overspring. Det er hvergang videnskaben bryder ind med al dens uafklarede forvirring. Værst går det til ved morgenkonferencerne, og i mest ekstrem grad går det ud over Stig Helmer. Hans fragmenterede følelsesliv, hans uforståenhed, og tvivl om hvordan han skal få disse håbløse danskere til at fatte hvad det hele drejer sig om, slår igennem i disse scener. Den abrupte klipning giver hans figur en uforstående ubeslutsomhed, der kun brydes af de relativt rolige billeder på taget, hvor han ved kikkertens hjælp kan få kontakt til vagttårnene på granitlandets kyst.

Omvendt er der en række steder, hvor der netop ikke bliver klippet mærkeligt, endda steder hvor der slet ikke bliver klippet.

Når Drusse er alene i elevatoren, er billedsproget pludseligt fuldstændigt normalt. Da hun har samlet hele afdelingen til møde med de astrale eksistenser, da hun snakker med Mary via et sterinlys, ja, faktisk hver gang vi er i det okkultes sfære bliver billederne helt rolige. Først i det øjeblik en ånd faktisk manifesterer sig, brydes roen med en tre-fire hurtige pistolklip.

Trier kan sine virkemidler, og ved, at han ved helt at lade være med at klippe, kan skabe en følelse af sandhed. Da den ubemandede ambulance første gang ankommer til hospitalet, og Portør Hansen lige har

fundet ud af, at der ikke er nogen mennesker i den, møder han Krogshøj, og spørger ham om han har set nogen komme ind fra ambulancen. Da Krogshøj kigger er der ingen ambulance. Deres samtale er fotograferet som en ubrudt håndholdt kameratur rundt om de to, og viser, netop fordi den er ubrudt, det umulige i ambulancens forsvinden. Havde man klippet, kunne enhver jo se at det var snyd. Stakkels Hansen står tilbage overfor en hovedrystende Krogshøj, der tror den stakkels portøren hallucinerer, men vi ved at der er sket noget meget mystisk.

Det skæve look og de mærkelige vinkler er også noget der dyrkes ud i det ekstreme. Specielt er de mange skæve billeder i de lange kældergange. F.eks. det løbebillede der følger Mogge og hans ven, da de overraskes med det afsavede hoved dernede. Man kunne nemt have indstillet steady-cam'en rigtigt, men ved at holde den i en skæv vinkel får man en ret konstant uligevægt, der meget præcist viser, at her er de to drenge på tynd is.

Det er klart for enhver at *Riget* er gennemsyret af nyskabende billedsprog, men skulle det nu være folkeligt at voldtage de filmiske konventioner. Er det ikke netop det der plejer at få den almindelige dansker til at rynke på næsen, og arkivere produktet i kassen med uforståelig kunst. Det var i hvertfald ikke kedeligt billedsprog der gjorde at Triers udgave af *Medea*, da den blev vist på DR 1. april 1988, blev slagtet af både presse og publikum.

Skuespillerne

Trier har til værket valgt en række folkekære skuespillere, og for en gangs skyld spiller de ikke bare deres sædvanlige stereotyper. Det er en fryd at se Jens Okking være et pjok, og Ghita Nørby skyde rotter.

Det skal da heller ikke drages i tvivl at både Kirsten Rolffes og Ernst Hugo Järegård til fulde har fortjent deres Bodilstatuetter. Som noget helt nyt i Triersammenhæng, er det lykkedes at fremmane blændende skuespil. Det har aldrig været nogen hemmelighed at Trier ikke har haft det så godt med personinstruktion.

Denne gang har han taget konsekvensen og hyret Morten Arnfred som medinstruktør, og det kan ses. Samtidig har han også sikret sig at serien kan fortsætte uden Trier, for mon ikke han har alt for travlt med højrehåndsprojektet *Breaking the Waves*, til at instruere de næste afsnit selv?

Mediestrømmen

Alt flyder. Medierne flyder. De flyder sammen. Og det er måske også ganske naturligt, efter at videoen og tv er blevet hvermands hovedadgang til levende billeder.

Det er ikke noget nyt at filminstruktører bruger tv-serien til aflæsning af venstrehåndsarbejde. Hitchcock, hans tv-selskab Shamely Productions, og den lange serie Alfred Hitchcock presents, er et glimrende eksempel på dette.

Men tv har altid været tv, og er, ligesom filminstruktørers arbejder i reklamefilm og musikvideoer, blevet holdt uden for analyser af deres samlede værk. Og dog. Det er her det begynder at flyde. Man ville ikke få et helt billede af David Lynch uden at nævne *Twin Peaks*, og ville vi overhovedet kende Kieslowski hvis han ikke havde lavet *Dekalog*. Hvad ville en Bergman biografi være uden *Fanny og Alexsander*, Fassbinder uden *Berlin Alexanderplatz*, og nu altså Lars von Trier uden *Riget*.

Alligevel føles det mærkeligt, at dét der skaffede danmarks største filminstruktør siden Dreyer sit gennembrud i den kommercielle film, blev de første fire afsnit af en endnu ufuldendt tv-serie, der er klistret sammen til en fire en halv times biografforestiling.

For det er og bliver en tv-serie. At den er blevet smidt op på de biograflærreder verden over, at den er det mest interessante der er sket i det danske mediebillede i mange år, ændre ikke noget ved det.

Måske er det bare tiden. Mediestrømmen har ændret floden, og vi må til at vænne os til at ting bliver optaget på video, manipuleret på computer, og distribueret over internet. At film ikke bare er film, tv ikke bare er tv, og computere ikke bare er en videreudvikling af skrivemaskinen.

Den største katastrofe ved denne succesombruste serie, er at der nu skal gå så lang tid inden vi kommer til at se fortsættelsen. Der findes ikke skyggen af en lovlig undskyldning for ikke at have de næste fire afsnit klar i forsommeren og endnu fire til efteråret. I stedet skal der gå to år, og det bedste vi kan håbe på er at de fire afsnit bliver genudsendt, hvis man da ikke har været i biografen for at se megafilmen på fire-en-halv-time. Måske er det det man kalder suspence, men hvis der er nogen der vil høre min beskedne mening, synes jeg suspence tager sig bedst ud inde i historien.

Alt flyder. Også i mediestrømmen. Men om dette samtidig betyder, at alt altid forandrer sig i enhver henseende, er uvist.

Malmros, Nils: **Riget.** Ugeskrift for Læger nr. 156/51, 19 december 1994.

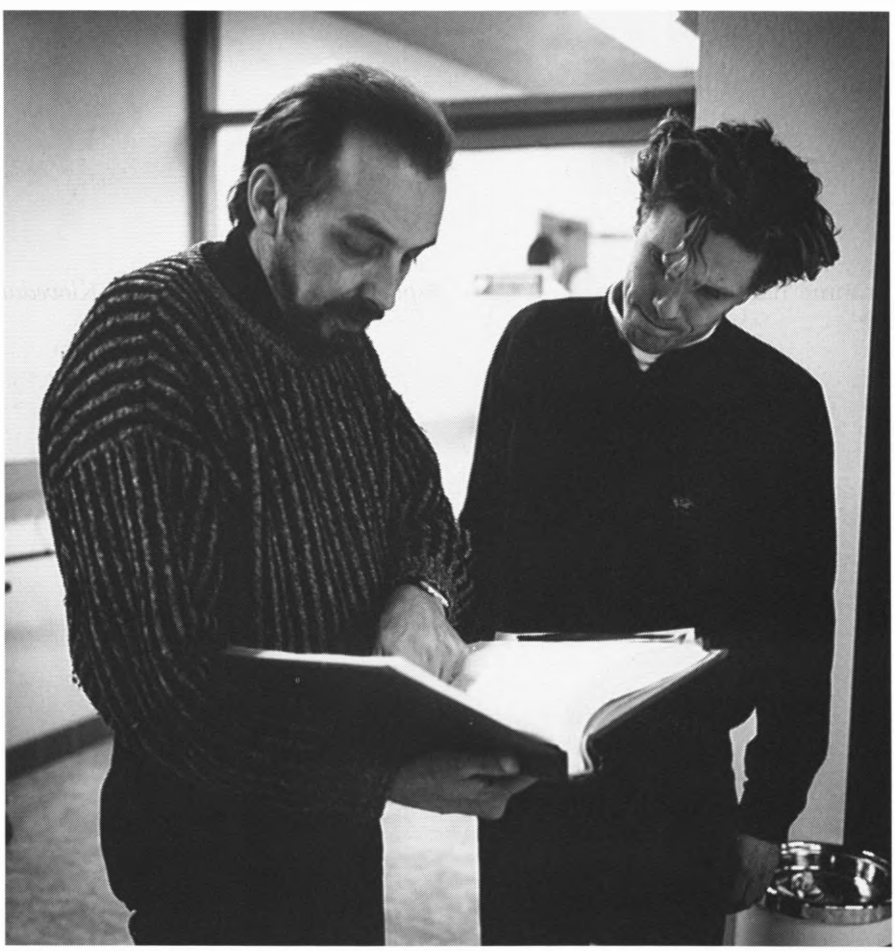
Side 10: Lars von Trier (foto af Rolf Konow)
Herover: Kirsten Rolfes som Drusse (foto af Henrik Dithmer)

Riget (...), DK 1994. I: Lars von Trier & Morten Arnfred. M: Lars von Trier & Niels Vørsel. P: Ole Reim. F: Eric Kress. Lyd: Peter Hansen. Mu: Joachim Holbek. Kl: Jacob Thuesen & Molly Malene Stensgaard. Medv: Henning Jensen, Holger Juul Hansen, Ernst Hugo Jaregård, Søren Pilmark, Baard Owe, Søren Elung Jensen, Paul Hüttel, Holger Perfort, Benny Poulsen, Henrik Koefoed, Lene Vasegaard, Klaus Wegener, Michael Moritzen, Ghita Nørby, Solbjørg Højfeldt, Birgitte Raaberg, Kirsten Rolfes, Jens Okking, Otto Brandenburg, Peter Mygind m.fl. Produceret af DR i samarbejde med Zentropa Production. Udsendt på DR TV i december 1994.

DET KONTROLLEREDE ANARKI

En enestående film, en enestående arbejdsform. Riget har givet Lars von Trier magt og ære. Mindre bemærket blev instruktøren Morten Arnfred. Var han medinstruktør eller instruktør-assistent? Troubleshooter eller bagstopper? Eller lidt af det alt sammen? Riget er en gådefuld produktion. Her løser Arnfred meget af gåden i en beretning om et samarbejde med en instruktør, han kalder "et geni", og en mand, der i næsten ét og alt er hans modsætning.

INTERVIEW AF
MORTEN PIIL



Herover: Morten Arnfred og rekvisitørassistent Søren Schwarzberg. Side 13: Morten Arnfred og Lars von Trier. Begge fotos er af Morten Dithmer.

Når man laver et venstrehåndsarbejde, gavner det at have en stærk højre hånd.

Det er svært at vide, hvor bogstaveligt man skal tage Lars von Triers egen nedsættende betegnelse for TV-serien og helaftensfilmen *Riget*, for man aner hans ironiske smil bag ordet venstrehåndsarbejde.

Til gengæld var det hundrede procent ærlig snak, da Trier i sin tid fik sin produktionsleder Ib Tardini til at ringe til Morten Arnfred for at spørge, om denne ville være instruktørassistent på *Riget*. Trier kendte sin instruktørkollega fra et tidligere samarbejde på en større, teknisk kompliceret fransk reklamefilm.

Et forbløffende *meeting of minds*, for det er svært at forestille sig to mere forskellige danske instruktører. Trier, den køligt beregnende stilist og (post)modernist sat sammen med Arnfred, den varme, socialt bevidste humanist fra realisme-nyklassikere som *Johnny Larsen* og *Der er et yndigt land*.

Da Arnfred sagde ja, blev det heller ikke til et normalt, efter reglerne-samarbejde mellem en instruktør og hans assistent. *Riget* var fra starten usædvanlig, et enestående TV-serie-koncept, og Trier må have indset, at det kun kunne føres ud i livet på en uortodoks måde, som endte med, at Arnfred, uafvidende og på Triers foranledning, blev krediteret som medinstruktør.

En speciel instruktør

– Havde du betænkelighed ved at gå ind i samarbejdet?

– Nej, egentlig ikke, selv om jeg selvfølgelig måtte konferere med mit bagland og udsætte mine egne projekter. Lars og jeg arbejdede godt sammen på den franske reklamefilm, og jeg kan huske, at jeg dengang hørte om planerne med *Riget*. Det fik mig til at nævne, at et projekt med så mange medvirkende måske godt kunne bruge en erfaren instruktørassistent, uden at jeg tænkte

på mig selv i så henseende (ellers havde jeg jo bare straks meldt mig på banen!) At instruere skuespillere har aldrig været Lars' største passion, han har ikke prioriteret det særlig højt, men det er ved at ændre sig nu.

Jeg blev hyret til at være instruktørassistent, og det er rent faktisk også det jeg var. Men Lars er jo på alle måder en speciel instruktør med en speciel arbejdsform. Han havde i dette tilfælde brug for en assistent, der kunne være bindeled til både produktionsafdelingen på Danmarks Radio, der (i øvrigt utrolig rosværdigt, synes jeg) tog chancen med et risikofyldt projekt, og til at være en kontakt til skuespillerne. En mand, der ikke var bange for at gøre det grove arbejde, og som havde mere erfaring end den normale instruktørassistent. En, der sørgede for, at toget ikke standsede.

– Hvor stor indflydelse havde du på filmens koncept?

– Det var hundrede procent Lars' koncept, for jeg kom først med på produktionen fem minutter i tolv, det vil sige tre uger før optagelsesstart. Lars fastsatte de stilistiske spilleregler: det håndholdte kamera og negligeringen af de sædvanlige principper om optisk akse og klippeoverspring. Den normale billedgrammatik skulle tilsidesættes, ikke som en mani, men som en stil.

Men ét er koncept, noget andet metode. Jeg var med til at udforme og fastlægge de fotografiske metoder, der hovedsageligt gik ud på, at på gangene optog vi med steadycam, mens vi på stuer, kontorer og konferenceværelser brugte håndholdt super-16-milimeter kamera.

Normalt når man laver film, knokler man med skudplaner og story-boards og et vældigt forberedende visuelt pivetøj for at klargøre sine idéer og kommunikere til andre, hvad man har tænkt sig. Her gik det enklere, for vi kunne sidde ved monitoren, hvor filmbilledet vises, og fjerndirigere fotografen Eric Kress, der gjorde et mesterligt arbejde.

Det fungerede dejligt uformelt. Jeg kunne sætte fotografen i gang, straks se hvordan det så ud, og så kunne Lars og jeg sidde ved monitoren og f.eks. sige: "Nej, lad os prøve og ta' det fra den anden side" eller "Nej, nu bliver det for pænt".

Det var suverænt Lars, der bestemte hvor meget vi skulle optage – og det blev meget, for vi optog konsekvent en scene ud i ét fra start til slut. Det førte til, at vi af og til kunne optage 12-15 manuskriptsider på en dag, mens man på en normal film laver 4-5 sider, hvis det går højt. Og det stillede store krav til skuespillerne, for de skulle kunne deres tekst 100 procent, når de kom om morgenen.

Nul lyssætning, nul mærke-tyranni, hvilken befrielse!

– Brugte I kun naturlige lyskilder?

– Ja, vores udgangspunkt var, at der overhovedet ikke skulle sættes lys. Vi filmede efter hovedprincippet: "Where you can see, you can shoot". Men vi havde nogle løse lysstofrør med rundt, som vi rendte og holdt op for at opbløde lyset.

Vi var meget afslappede over for alt det man ellers er så bange for, mikrofonskygger og uskarpe billeder – det var en helt anarkistisk måde at arbejde på. Og det smitter selvfølgelig også af på skuespillerne. De var fri for at skulle tænke på at skulle stå på særlige mærker, dette stive mærke-tyranni, og fri for at skulle tage hensyn til fotografens problemer med at stille skarpt og undgå grimme næseskygger. Alt dette pernittengrynede pjat, man altid slås med som instruktør. Disse udenomsværker, dette vildnis af petitesser, man graver sig igennem for at nå frem til det, der virkelig tæller, de guddommelige øjeblikke, hvor skuespilleren spiller virkelig godt.

Normalt komplicerede scener som dem i konference-rummet med 15 mennesker omkring et bord kunne vi skyde fra hoften med instruktionen: "Spil, venner! Så dækker vi jer ind!" Jeg har oplevet metoden brugt hos John Cassavetes nogle gange, dette at skuespillerne virker som om de har så travlt med det, de nu skal, at de slet ikke har tid til at være med i filmen, og kameraet så må hænge på, så godt det nu kan. Skuespillerne reagerer på hinanden, ikke fordi et kamera filmer dem.

Vi kunne som helhed uden besvær lade skuespillerne spille scenerne igennem 4-5-6 gange på forskellige måder, hvad de syntes var vældig sjovt. Og derefter kunne vi så, som regel i stor enighed, vælge den bedste version ud. En befriende måde at arbejde på.

Men det skal selvfølgelig med, at de scener, hvor spøgelserne dukker op, konsekvent er lyssat på en helt anden måde, på gammeldags gysermanér og med fast kamera. Her er brugt sammenkopieringer, og det kræver fast kamera.

Spillestilen

– Det går vildt til i 'Riget'. Men faktisk er spillestilen ret naturalistisk afdæmpet, efter et komisk princip, der kan minde lidt om den underfundige tone i det TV-spil, du lavede med Ebbe Kløvedal Reich, 'Strømmens dag'.

– Ja, der er et vist sammenfald dér. Jeg har altid kunnet lide komikken i det uudtalte og at lade folk opføre sig fuldstændig normalt i de mest vanvittige situationer.

I mine samtaler med Lars inden optagelserne husker jeg, at jeg sagde, at det i denne afsindige historie ville være enormt vigtigt, at vi tog alle personerne alvorligt, at de bliver spillet troværdigt. Samtidig med, at de er skrupskøre oven i hovedet. Vi måtte hele tiden bevare en form for naturalisme i spillestilen. Altså ikke betone det farceagtige, som *også* lå i manuskriptet, og som man sagtens kunne videreudvikle.

Det var Lars helt enig i. Så nu gjaldt det om at få skuespillerne med på legen, og her var det en stor hjælp, at vi helt afslappet kunne holde nogle læseprøver omkring et aflangt bord, hvor personerne så småt begyndte at tone frem.

Det skete, at jeg under optagelserne sagde noget til skuespillerne, som Lars ikke var enig i, og så rettede han det. Hvilket ikke var noget problem for mig, for min stilling var fuldstændig klar: det er Lars, der bestemmer. Hvis ikke vi var enige, holdt jeg min kæft.

– Traditionelt anses det for særdeles problematisk, at to instruktører taler med skuespillerne. Men her gik det altså fint?

– Ja, spillerne mærkede, at stemningen mellem Lars og mig var god, de var selv usædvanlig veloplagte og glade for opgaven, og det er ikke mit indtryk, at de blev forvirrede af, at instruktionen kunne komme to steder fra. De fleste af dem har jo også arbejdet med mig før og ved, hvad jeg står for.

I starten var Ernst-Hugo Järegård ganske vist lidt forbløffet over, at Lars sagde så lidt, men det var kun indtil han fik at vide, at Lars talte gennem mig!

Det var i det hele taget tit mig, der snakkede med skuespillerne, men *kun* efter at have konfereret med Lars først og gjort klart, hvad jeg ville sige til dem. Det kunne så enten være noget *jeg* havde lyst til at sige eller noget *han* synes, jeg skulle sige. Og flere gange gik Lars selvfølgelig også selv hen og snakkede med spillerne. Alle accepterede, at sådan arbejdede man nu engang på *denne* produktion.

Jeg kan dog huske en enkelt gang, hvor jeg havde givet en instruktion på egen hånd og Lars ikke brød sig om resultatet. Så kunne jeg straks sige: "Vi laver det om. Lars synes, det er en dårlig idé!" Meget enkelt, for der var aldrig tvivl om, at det var Lars, der stod med instruktør-ansvaret.

Som helhed kræver det nok en særlig udviklet situationsfornemmelse og fingerspidsfølelse at arbejde på den måde, for jeg skal jo helst vide præcis, hvornår jeg skal lade være at blande mig. Men det er egentlig ikke særlig problematisk for mig, for jeg er jo kun med for, forhåbentlig, på forskellig måde at kunne forbedre slutresultatet.

Anført som medinstruktør

– Hvor meget var du med i efterarbejdet?

– Jeg lavede en del af eftersynkroniseringen og på egen hånd 4-5 dages ekstraoptagelser, blandt andet med Drusse på gangene. Og så gennemså jeg ellers de råklippede versioner og ytrede mig om, hvad jeg syntes fungerede og hvad der ikke fungerede så godt, præcis som når man ser andre af sine kollegers første versioner.

Jeg havde i fire måneder været i Sverige som assistent på Vilgot Sjömans stort anlagte film om Alfred Nobel, *Alfred,* da jeg kom hjem og samme aften så den første forevisning af filmen i Imperial og opdagede, at jeg er krediteret som medinstruktør.

Hvad jeg har det fint med. Det er, så vidt jeg ved, Lars, der ville have det. Men det *er* helt og fuldt Lars' film. Som jeg altså har hjulpet ham med at lave.

– Hvad tror du er den dybere årsag til, at Lars indledte samarbejdet?

– Han har måske satset på, at vi kunne komplementere hinanden. I hvert fald arbejdede vi sammen ud fra en gensidig respekt, det fornemmede jeg klart.

Jeg vil ikke holde mig tilbage fra at kalde Lars et geni. Og til et projekt som *Riget* kan jeg, der ikke er noget geni, så bidrage med en håndværksmæssig kompetence og en større erfaring med personinstruktion.

Vi er meget forskellige i temperament og livsholdning, og der er emner, som vi slet ikke *begynder* at diskutere, for vi ved, det ikke ville føre nogen steder hen. Men jeg kan sagtens føre en print ind i hovedet, prøve at tænke som ham, og så være med til at føre ideerne ud i livet.

To karrierer

– Du har haft to parallelle karrierer: dels som instruktør af egne film, dels som meget anvendt bagstopper, med instruktør, instruktørassistent og fødselshjælper for produktioner i problemer? Begyndte denne sideløbende karriere ikke allerede i 1975 med ungdomsfilmen 'Måske ku' vi'?

– Jo, dér var jeg hyret som fotograf og opdagede så, at tingene slet ikke fungerede foran kameraet. Derfor blandede jeg mig og tog et medansvar som instruktør.

Egentlig opstod trangen allerede, da jeg var fotografassistent, f.eks. på *Den forsvundne fuldmægtig,* og stod helt oppe i hovedet på skuespillerne, så jeg så tæt som overhovedet muligt kunne iagttage, når noget ikke fungerede i spillet. I sådanne tilfælde kunne jeg ikke nære mig for at hviske instruktøren nogle ting i øret – man skulle jo endelig ikke sige det højt.

Det er så endt med, at jeg ofte har været bagstopper og troubleshooter på vidt forskellige projekter. Det har på en eller anden måde været min skæbne at kunne glide ind i et samarbejde, der ofte rækker ud over hvad en instruktørassistent normalt laver. Jeg har nok evnen til at gøre det uden at instruktøren mister prestige.

Men nu er jeg blevet bedre til at sige nej til disse tilbud. Og det holder mig ikke vågen om natten, hvis man ikke følger alle mine ideer. Det tager mit ego ikke skade af. Måske er nogle af ideerne ikke særlig gode, det kan instruktøren med sit nødvendigvis bedre overblik måske bedre se. Og hvis ideerne *er* gode og ikke bliver fulgt, så kan jeg tillade mig at henvise til ansvarsfordelingen og have holdningen: "It's *your* funeral!"

Der er noget farligt bekvemt ved at være så efterspurgt som troubleshooter, for jeg kan sagtens leve af det. Og det er mindre nervesønderslidende end at lave sine egne film, hvad der for mig er et 24-timers job, som nærmest udelukker alt andet, f.eks. et privatliv.

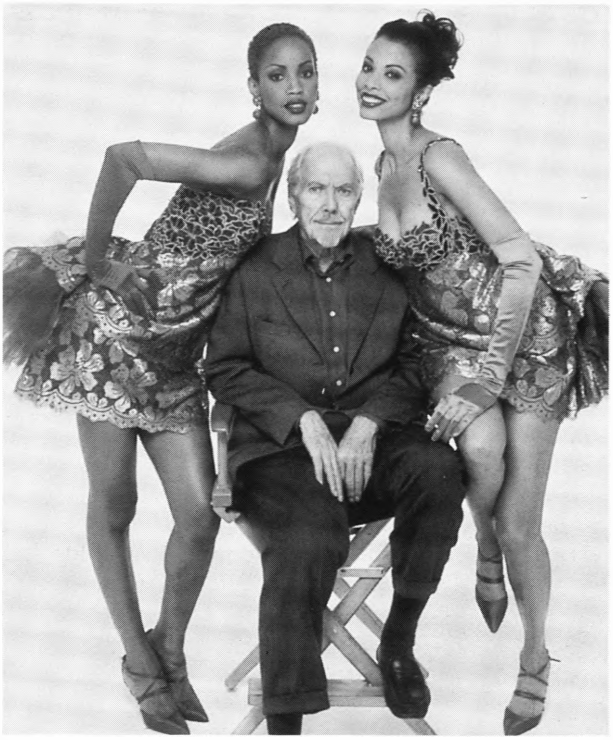
For øjeblikket har jeg en del projekter, som jeg selv gerne vil instruere, især to: en filmatisering af Leif Davidsens spændingsroman 'Den sidste spion', et manuskript, jeg har arbejdet på i to år, og som nu nærmer sig sin sidste gennemskrivning. Den står Nordisk Film parat til at lave og muligvis også Filminstituttet. Desuden har jeg nu i et halvt år været involveret i et projekt, en autentisk historie skrevet af svenskeren Staffan Sjollin om en grønlænder, der i århundredets start vokser op i Amerika, men som vender tilbage til Grønland med et stærkt had til Amerika og de hvide. Han møder så Peter Freuchen og får sin holdning udfordret.

Men jeg har også lovet Lars, at jeg gerne vil hjælpe ham med at lave hans næste store produktion, *Breaking the Waves* til efteråret – hvis jeg altså ikke er kommet i gang med min egen film. Det forbehold har jeg taget, for i længden er det kunstnerisk utilfredsstillende ikke selv at kunne trykke den af.

KEJSERENS NYE MODELLER

Robert Altmans film *Pret à Porter* handler om de store modeskaberes årlige præsentation af deres kollektioner af det, som vi på dansk kalder 'stangtøj', dvs tøj som massefremstilles for alle os fattigrøve, der ikke har råd til at købe haute couture. Når nu de store mestre synker så dybt som til at fremstille laser til menigmand, så skyldes det naturligvis, at de selv ville gå på røven, hvis ikke de havde den betydelige indtægt, som salget af stangtøj repræsenterer. Og den bedste måde at overbevise kunderne om, at de skal købe braset, er selvfølgelig ved at påstå, at det er særlig fint, fordi det netop er designet af haute couture mestrene selv. Tøjfremstilling er faktisk en meget fornem og kreativ kunstart, men miljøet omkring det parisiske modeflip er uheldigvis om muligt mere krukket, tomhjernet og hysterisk end selv det mest snobbede galleri-miljø. Det søde ved Robert Altman er, at han tilsyneladende elsker at hade det - han ligger fuldstændig på maven for 'kendte navne', men samtidig gør han sig umage med at klæ' så mange som muligt af dem af, både i egentlig og symbolsk forstand. Vor egen H.C Andersen har naturligvis ikke levet forgæves og det har Blake Edwards heller ikke, for filmen er 'Kejserens nye Klæder' i bedste 'Lyserøde Panter'-stil. *Pret à Porter* er en misantropisk komedie, ikke særlig dybsindig men fuld af overlegent præcise iagttagelser. Altman præsenterer os for en totalt statisk verden, hvor alle fupper alle - og måske er det et tilfælde, måske er det overlagt, men de eneste relativt sympatiske personer i hele filmen er faktisk amerikanere, man mærker, at Euro-trash er i lav kurs for tiden. Salig Andersens lille dreng, der råber, at han jo ikke har noget på, er i Altmans udgave både frækt og flot blevet til intet mindre end en amerikansk sladderjournalist, der spilles helt formidabelt af Kim Basinger. Blandt de øvrige medvirkende er: Lauren Bacall, Julia Roberts, Tim Robbins, Sophia Loren, Marcello Mastroianni, Cher (der ligesom mange andre celebriteter i filmen spiller sig selv), Tracy Ullman, Linda Hunt, Sally Kellerman og verdensberømte fotomodeller bl.a. en dansk.

Maren Pust



Pret à Porter (Ready to Wear), USA 1994. I: Robert Altman. M: Robert Altman & Barbara Shulgasser. P: Robert Altman. F: Pierre Mignot & Jean Lepine. Kl: Geraldine Peroni. P-Design: Stephen Altman. Mu: Michel Legrand. Premiere: 31.03.95. Udl.: Constantin ApS.

Det angelsaksiske bedrageri

Hvor er det bedste skjulested for et træ? – I skoven! Robert Redfords film 'Quiz Show' handler om svindel for åben skærm – om hvordan vi lader os forføre til at indtage holdninger, som det ikke engang er i vor egen interesse af have.

af Maren Pust

Det smarte slagord for Robert Redfords film *Quiz Show* lyder: "50 million people watched, but nobody saw a thing" – og det er fuldstændig rigtigt, for filmen bygger, som bekendt, på virkelige hændelser. Virkelige hændelser er der jo imidlertid så mange af, så det gælder altså om at vælge omhyggeligt, når man vil frem med et budskab, der rækker videre end det, der umiddelbart møder øjet. Og Redford har været genial i sin udvælgelse, han har valgt lige for: det simple og åbenlyse. Det er ikke så få emner, om hvilke man kan sige, at mange mennesker kigger på uden at se noget, og vil man demonstrere det, er TV selvfølgelig et logisk valg. Det djævelske ved TV-mediet er, at det primært bruges og opfattes som ren underholdning – at der er menneskeskæbner bag skærmen, kan være svært at få øje på. Et af nyere tids mest frastødende eksempler på TV-underholdning med fatale følger er, efter min mening, USA's konflikt med Irak, hvor hele verden fulgte med i dagligstuerne: om de ca. 50.000 civile borgere, der blev dræbt i Irak, blev der ikke nævnt et ord – og dog var vi selv til stede i de fleste amerikanske bombefly, og de havde uundgåeligt menneskeliv på samvittigheden. Vi kiggede men så det ikke – generaler, mediemoguler og politikere gjorde det til en hyggekrig til aftenkaffen.

De hændelser, som Redford bygger *Quiz Show* på, er knap så dramatiske, men bag det trivielle lurer katastrofen: Flere gange i historien har verden været vidne til massemord og forfølgelse af jøder, man har overværet det, men ikke set det. Filmen antyder – uden at vifte med dommedagsbannere – mediernes mere eller mindre bevidste forherligelse af den angelsaksiske race på bekostning

af primært den jødiske, men underforstået er selvfølgelig, at det gælder *alle* andre racer.

Stakkels rige dreng

I slutningen af 50'erne fik TV-stationen NBC enorm succes med quiz programmet 'Twenty-One'; det var skabt af produceren Dan Enright og gik ud på, at to deltagere skulle konkurrere om først at opnå 21 points, hvilke kunne erhverves ved at svare på spørgsmål, hvis sværhedsgrad afhang af hvilket point-tal, deltagerne selv valgte. En populær deltager, Herbert Stempel, der havde vundet konkurrencen flere uger i træk, blev 28. november 1956 slået af den flotte, unge akademiker Charles Van Doren. Van Doren var ud af en meget kendt og agtet familie, han var universitetslærer og i øvrigt enhver svigermors drøm. Han vandt styrtende med penge og oplevede at blive gjort genstand for en veritabel heltedyrkelse blandt alle amerikanske TV-seere. Den 11. marts 1957 blev han slået af en kvindelig advokat.

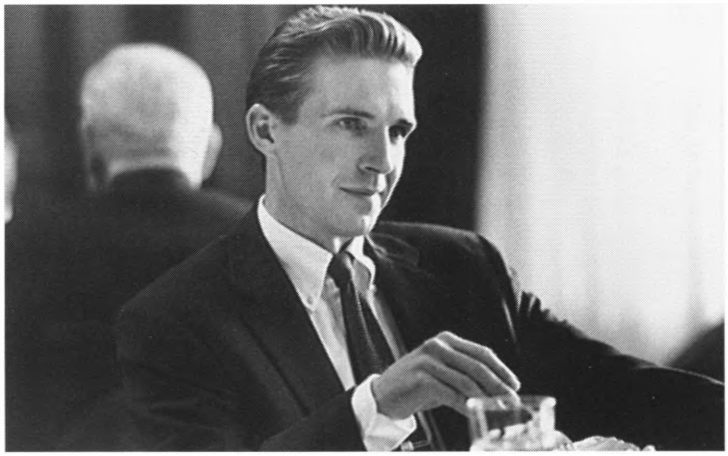
Herbert Stempel, der også havde vundet et stort beløb, blev med en undskyldning om budgetproblemer beordret til at acceptere et forlig, der kun tildelte ham en procentdel af gevinsten, men til gengæld lovede Dan Enright ham et job ved TV-selskabet. Stempel accepterede forliget, der i øvrigt også indebar, at han skulle lade Van Doren vinde. Da det gik op for Stempel, at løfterne fra forliget ikke ville blive indfriede, gik han til aviserne med sin historie, men ingen turde trykke den. Ikke før 1958 lykkedes det Stempel at få et par New Yorker aviser til at bringe hans afsløringer. Dette resulterede i, at myndighederne – med en ung advokat, Richard Goodwin, i spidsen – fattede interesse for TV's svindelnumre. Høringer blev iværksat, og i løbet af oktober og november 1959 fik vidneudsagnene skandalen til at springe ud i fuldt flor. NBC påbød Van Doren at sende et telegram til undersøgelseskomiteen, hvori han forlangte at blive renset for enhver mistanke. Han føjede selskabet og skrev, at han på intet tidspunkt var kommet uærligt til svarene på de stillede spørgsmål i programmet. Derpå gik han under jorden i en uge, og da han vendte tilbage var det som vidne. Van Doren tilstod at have været dybt involveret i quiz bedrageriet. Hans tilståelse var en rigtig 'stakkels rige dreng'-tale, der konkluderede, at fordi han var kommet så let til sin position i livet, var han automatisk blevet en falskhedens discipel: "(...) I've been acting a role for 10 to 15 years, maybe all my life, of thinking I've done more, accomplished more, produced more than I have. I've had all the breaks. I've stood on the shoulders of life (...)".

Side 16: Herbert Stempel (John Turturro, tv.) møder Charles Van Doren (Ralph Fiennes) for første gang. Herover: Her forsøger Herbert Stempel at overbevise Richard Goodwin (Rob Morrow) om bedrageriet.

Shakespeare og tegneserier

Redfords fremstilling af quiz skandalen er ganske sober – alt andet ville på den anden side også være selvmodsigende – men han tager sig alligevel en række friheder: Først og fremmest er der manipuleret med tidsperspektivet, således at det hele forekommer at foregå i løbet af kortere tid, end tilfældet var. Han lader os også overvære samtaler, som er lidet sansynlige, men yderst belysende for hans personlige holdning til personerne. Disse friheder er naturligvis nødvendige, når filmen skal fungere rent dramatisk, men de understreger også, at filmen er fiktion, og at den dermed skal forstås som sådan. Programmet 'Twenty-One' var også fiktion, det var der bare ikke ret mange, der vidste. Redford får altså indirekte sagt, at sandheden er en relativ størrelse, som man er bedst tjent med at fremstille en *indrømmet* fortolkning af.

Et af de punkter, hvor filmen fremstiller, hvad man kunne kalde 'en kreativ sandhed', er i beskrivelsen af forholdet mellem undersøgelses advokaten, Richard Goodwin, og Charles Van Doren. Goodwin inviteres til fødselsdagsselskab hos Van Doren familien og fascineres umådeligt af den civiliserede og tvangfri tone, der præger disse berømte, veluddannede mennesker. De citerer Shakespeare med en uhøjtidelig lethed, der kræver generationers dannede livsstil i ryggen. Efter besøget har Goodwin svært ved at få øje på, at den intellektuelle gulddreng skulle kunne være andet end et naturligt, velfortjent idol. Han selv er af jødisk afstamning, og da hans hustru bliver klar over hans næsegrus beundring for Van Doren familien, bliver hun vred og siger, at han er faldet for den kunstigt skabte sandhed om angelsaksisk ophøjethed. Redford lader hermed Myten om Amerika stå for skud: myten, der



Til venstre: Den selvsikre Charles Van Doren i Ralph Fiennes' skikkelse. Til højre: Virkelighedens Charles Van Doren, der tilsyneladende var ligeså selvsikker.

Til Højre: Herbert Stempel (i John Turturros skikkelse) øger spændingen ved at tørre lidt sved af panden. Til venstre: Virkelighedens Herbert Stempel så lidt mere afslappet ud.

hårdnakket påstår, at i USA er enhver sin egen lykkes smed, at snobberi i forhold til alt andet end penge ikke eksisterer. Jo mere usand den er, jo stærkere bliver den – myten. At de gamle, feudal-europæiske værdier skulle være blevet smidt over bord i det moderne, lighedsdyrkende USA, er en skrøne, der opretholdes som en facade for en afgrundsdyb ulighed på snart-sagt alle niveauer: racemæssigt, kulturelt, politisk og økonomisk.

Da vi senere får Van Dorens tilståelse, hvor han også når at få sagt: "I've flown too high on borrowed wings", lærer vi noget om, at den gode, danske jantelov sandelig trives i bedste velgående i mulighedernes USA. For det, han jo siger, er, at han troede, han var noget, men har lært, at det er han ikke. Hermed beder han indirekte om tilgivelse for sit bedrag, og i filmen gøres der en del ud af at vise den positive respons, der af den grund bliver ham til del. Redford lader i øvrigt scenen med tilståelsen være tvetydig, for eet af komite-medlemmerne træder, efter de andre har rost erklæringen til skyerne, frem og siger, at et voksent menneske burde vide bedre end at narre en hel nation, og det også selvom han har haft en behagelig opvækst. Efter denne svada klapper alle tilhørerne begejstret, og det er ikke til at sige med sikkerhed, om de klapper af tilståelsen eller skideballen.

Van Dorens ydmyge tilståelse får for filmtilskueren en ekstra dimension i lyset af en tidligere scene, hvor den unge Charles fortæller om bedrageriet til sin far. Her går glansen sandelig af Richard Goodwins helte: ligeså stor indforståethed og hengivenhed faderen udviste for salig Shakespeare, ligeså stor ringeagt har han åbenbart for 'folkets fornøjelser', for da han hører om snyderiet udbryder han: "At snyde i et quiz show er som at plagiere en tegneserie" – quiz shows og tegneserier kan, med andre ord, ikke tages alvorligt i sig selv, og det er dermed omsonst at manipulere med dem. Ikke nok med at den gamle Van Doren ser ned på disse medier, han er oveni købet også en hykler: filmens tilskuere har nemlig fået et lille indblik i hans egen oplevelse af 'Twenty-One', og han var rent faktisk ved at få et hjerteslag af bar spænding.

Redfords budskab i filmen er langt mere sammensat end spørgsmålet om det moralsk forkastelige i bedrageri. Hans centrale pointe ligger først og fremmest omkring det 'at lære at se': Herbert Stempel gør på et tidspunkt Richard Goodwin opmærksom på, at langt den største del af 'Twenty-One' showets vindere er af angelsaksisk æt – eller sagt på en anden måde: ikke-angelsaksiske deltagere taber altid – Goodwin er utilbøjelig til at tro ham, men han undersøger påstanden og bliver forbavset klar over, at der faktisk er hold i den. At der kun var een mand i hele Amerika, der kunne se skævheden med det blotte øje, var pinligt og samtidig interessant, og Redfords ærinde er, at der skal blive flere.

Quiz Show (...), USA 1994. I: Robert Redford. M: Paul Attanasio. Baseret på romanen 'Remembering America: A Voice From The Sixties' af Richard N. Goodwin. P: Michael Jacobs, Julian Krainin, Michael Nozik. F: Michael Ballhaus. Mu: Fred Zollo. Kl: Stu Linder. Medv: John Turturro, Rob Morrow, Ralph Fiennes, Paul Scofield, David Paymer, Mira Sorvino, Martin Scorsese. Premiere: 24.02.95. Længde: 134 min. Udl: Buena Vista International.

Rentable Robert Redford

Charles Robert Redford Jr. - er født den 18. august 1937 i Santa Monica, Californien. Droppede ud af skolen i 57 for at tage på dannelsesrejse i Europa. Fattig som en kirkerotte i sine første år som professionel skuespiller, men så…

af Ole Steen Nilsson

Da Robert Redford var i slutningen af sine teenageår rejste han rundt i Europa. Ambitionen var at blive billedkunstner og han bar altid en skitsebog på sig. Venstresiderne var til tegninger og højresiderne til beskrivelser af det han så. Han var stærkt inspireret af Poe, Hemmingway, Wolfe og Henry Miller. 'Jeg gik virkelig meget op i hvor miserabelt det hele var. Det vokser man fra', siger Redford.[1]

Karrieren som maler blev kort men senere, da han skulle instruere sin første film, *En ganske almindelig familie* (80), fik han alligvel brug for sine evner som tegner. Indtil da havde han som skuespiller med vilje ikke sat sig ind i hele det tekniske sprog som omslutter filmindspilningen; 'jeg tænkte, at det ville stå i vejen for min præstation, jeg tænkte, at det jeg skyldte filmen var en præstation, der var en fuldstændig del af det rum som jeg befandt mig i.'[2] Men som instruktør var det pludselig ham selv, der skulle tage stilling til alle de tekniske valg og beslutninger, og for at kommunikere med fotografen måtte han undervejs tegne et komplet storyboard. Siden er det blevet lettere for hver ny film – *Milagro* (88), *Ved floden* (92) og *Quiz Show* (94).

Side 19: Redford under indspilningen af 'Quiz Show'. Herover (øverst): Redford og Newman i 'Butch Cassidy And The Sundance Kid' (69). Nederst: Redford bag kameraet i 'Quiz Show'.

Til gengæld føler han sig som en mere velfunderet skuespiller efter at have lært instruktørens metier, har større tålmodighed med sine egne instruktører og har samtidig fået et nyt syn på skuespillerens kvaliteter. Meget kan han tolerere fra den kant, fordi han selv er skuespiller, men en aktør som ikke lytter eller som tror at kunne noget uden så at kunne det, være sjov fx, står sig ringe hos instruktøren Redford. Til gengæld skal skuespilleren helst have en god fornemmelse for rytme og timing, gerne gennem erfaringer med musik eller sport. Som iscenesætter føler Redford sig påvirket af bl.a. Sydney Pollack, som altid vidste hvad han gjorde og George Roy Hill, som forstod at skære det overfødige væk for at fortælle historien enkelt, effektivt og visuelt. Det var med Hills mesterlige western *Butch Cassidy & The Sundance Kid* (69) at Redford trådte ind i superstjernernes rige.

Pyrrhus

Redfords involvering i filmarbejdet strækker sig meget længere tilbage end instruktørdebuten i 1980. Allerede i 1969 producerede han sin første film, den fremragende, næsten modernistiske *Det er koldt på toppen.* Den var tænkt som den første i en trilogi, med pyrrhussejren som tema. *Det er koldt på toppen* foregår i sportsverdenen, den anden er *Stem på McKay* (71), i politikkens verden, mens den sidste, der skulle handle om forretningsverdenen aldrig blev til noget. Men på en måde, siger Redford, kan man opfatte *Quiz Show* som afslutning på trilogien. En analyse af den landsdækkende massehypnose som 50ernes gameshows satte folk i, gennem en blanding af den amerikanske drøm og mediemanipulation, med 'fjernsynet som den pumpe, der ledte saften ind i vore årer'.[3] Emnet havde alle de kvaliteter som Redford længe havde søgt efter: 'grådighed, manipulation af sandheden og det faktum at vore liv er styret af købmænd.[4] Og efter de landlige og mere poetiske toner i både *Milagro* og *Ved floden* havde han lyst til at lave en urban film, fortælle med et hurtigere tempo, som samtidig kunne afspejle storbyen.

Politik uden propaganda

Redford, der deler sin tid mellem bjergene i Utah og bylivet i New York, har ofte gjort sig gældende i politiske og miljømæssige sager, både i og uden for sine film. Fx vender 1800-tals-mennesket Jeremiah Johnson, i den stærke og noget undervurderede western *Manden der ikke kunne dø* (73), civilisationen ryggen og bliver i ødemarken bevidst om naturens orden – den er i øvigt Redfords egen favorit, han betegner den som sin mest personlige film; *Milagro* lader et miljøspørgsmål være bærende for intrigen; og dokumentarfilmen *Incident at Oglala* (92) berører de amerikanske indianeres forhold fokuseret på en mystisk mordsag og en efterfølgende lusket retssag, der idømte Leonard Peltier fra Pine Ridge reservatet to gange fængsel på livstid.

Med den skarpsindige *Stem på McKay,* som handler om hvordan en politiker og måske kommende præsidentkandidat bliver formet, ønskede Redford at udtrykke sin egen vrede og sit kyniske syn på det politiske system – 'jeg ville lave en en meget sort film om hvordan mennesker bliver valgt i det her land – det hele handler om kosmetik, udlukkende image og kosmetik. Og det var i 1971. Jeg anede ikke at det kunne have en så bærende kraft og stadig eksistere i dag uden at noget er ændret – at man kan ende med Dan Quale.'[5] Få år senere købte Redford rettighedene til journalisterne Woodwards og Bernsteins bog, og producerede *Alle præsidentens mænd* (76), oven på den disillusion, der fulgte i kølvandet på Watergate. Egentligt skulle han ikke selv medvirke, men projektet voksede sig så stort at han gik ind og tog rollen som Bob Woodward. På det tidspunkt var han den mest efterspurgte stjerne i Hollywood, hans medvirken ville være et klart salgsplus og understreger samtidig den pragmatiske holdning: 'Jeg har aldrig troet på agitprop,' siger Redford, 'jeg mener ikke at det virker. Mennesker kan ikke lide at bliver prædiket for og behandlet som børn. Jeg tror på at arbejde politisk i film, men jeg tror også at det skal være underholdende, for sådan er vort medium. Vi er ikke i politik.'[6]

Sundance

Efter Oscar-succesen med *En ganske almindelig familie* brugte Redford fire år på at etablere to sympatiske foretagender. Dels Institute for Resource Management, der bl.a. sponsorerer konferencer inden for naturbeskyttelse, og som afspejler filmskaberens mangeårige involvering i den amerikanske miljøsag. Dels det noget mere kendte Sundance Institute, en nonprofit-workshop til udvikling af uafhængigt producerede film. Instituttet tilbyder især produktionsstøtte og professionel hjælp til filmskaberne med at få deres værker ud i distribution, samt arrangerer en årlig filmfestival, kaldet United States Film Festival.

Denne festival, der bliver afholdt i skiportsbyen Park City i Utah, er på få år blevet et virkeligt tilløbsstykke, med flere journalister, flere Hollywoodagenter og studiechefer med ringende trådløse telefoner end tidligere.[7] Selv Naomi Campbell dukkede op for at promovere dokumentarfilmen *Unzipped* om tøjdesigneren Issac Mizrahi, og under festivalen måtte Redford, der ellers sjældent selv viser sig, minde deltagerne om, at Sundance ikke handler om Hollywood, men om filmskaberne.

I undergrunden er der stigende utilfredshed med festivalens karakter, så en gruppe filmkunstenere organiserede i år, under navnet Slamdance, en alternativ forevisning af en lille række uafhængige spille- og kortfilm, i den nærliggende Salt Lake City. Udbryderne anklager Sundance-filmene for at være for mainstream og alt for professionelle at se på, lige som flere af filmene i år faldt inden for etaberede genrer. Men selv om selskaber som Fine Line, Miramax og Gramercy er ved at bygge en forretning op vha. uafhængigt producerede film, er det bestemt ikke altid nogen lukrativ forretning. Af den samlede box office-indtjening sidste år i USA står de uafhængige film sammen med film fra halvstore filmstudier kun for seks procent – heraf tegner Tarantinos *Pulp Fiction* sig alene for halvdelen.

Og grundlæggeren Redford er ikke mere blåøjet, end at han anerkender at industriens købmandsmæssighed ofte går forud for kunstens værdi: 'Det drejer sig først og fremmest om forrretning. Man skal ikke narre sig selv og tro at kunsten spiller nogen større rolle. Kunsten spiller kun en rolle hvis det kan fremme forretningen. En lille film, der måske opfattes som en kunstfilm, er kun regnet for noget hvis den laver penge.'[8] Selv har Redford vist sig at være en ganske rentabel filmskaber. *En ganske almindelig familie* kostede blot seks mio. dollars men indspillede 10 gange så meget, og *Ved floden,* der i Hollywoodsammenhæng med sine omkostninger på 10 mio. dollars også var en lille film med den da ukendte Brad Pitt, indløste 35 mio. dollars. *Quiz Show* fik USA-premiere i efteråret 1994 og har rundet 20 mio. dollars – nogen lunde svarende til filmens pris, men indtjeningen har alle muligheder for at blive forøget, hvis det amerikanske filmakademis medlemmer er nådige ved Oscaruddelingen i år.

Sundance på tv

Sundance stopper imidlertid ikke ved centeret i Utah. Redford har netop indgået et samarbejde med det amerikanske kabel-tv-selskab Showtime Networks. Planen er til efteråret at åbne betalingskanalen *Sundance Film Channel,* der kun skal vise uafhængigt producerede spillefilm samt kort- og dokumentarfilm fra både USA og resten af verden, især af kunstnere der arbejder uden for mainstreamfilmen, dvs. uden for det etablerede Hollywood. Kabelabonnenterne i USA skal kunne modtage over 50 film om måneden, eller omkring 300 forskellige titler om året, uden forstyrrende reklamafbrydelser. Showtime Networks driver i forvejen fire forskellige betalingskanaler, hvoraf to af dem, *Showtime* og *The Movie Channel,* har mere end 12 millioner abonnenter.

... og på film

Der vil komme nye muligheder for at se skuespilleren Redford, heldigvis – ligemeget hvad hans kritikere finder på af negative argumenter, så må de i sidste ende indrømme, at manden har en uforlignelig fotogenitet, filmisk udstråling og et indre liv på lærredet, der gør hver eneste af hans optrædender værd at se på. Det næste projekt er Touchstones *Up Close and Personal,* der har Redford og Michelle Pfeiffer i hovedrollerne – efter planen skal indspilningen starte i foråret 95. Men Robert Redford vil også for fremtiden fortsætte som filmskaber, ungdommens kreative ambitioner er nu for alvor ved at finde forløsning i instruktionen: 'Der er mere kunst over det end over skuespillet', erkender Redford.[9] 'I skuespillet får man en rolle som man fylder ud. Men at instruere er som at putte noget på kanvaslærredet.'

Filmografi:

Bag fjendens linier – skuesp. (War Hunt, Dennis Sanders, 62), *Inside Daisy Clover* - skuesp. (Robert Mulligan, 65), *Situationen håbløs, men ikke alvorlig* - skuesp. (Situation Hopeless – But Not Serious, Gottfried Reinhardt, 65), *Den djævelske jagt* - skuesp. (The Chase, Arthur Penn, 66), *Hvermands pige* - skuesp. (This Property Is Condemned, Sydney Pollack, 66), *På bare tæer i parken* - skuesp. (Barefoot in the Park, Gene Saks, 67), *Butch Cassidy og the Kid* - skuesp. (Butch Cassidy and the Sundance Kid, George Roy Hill, 69), *Det er koldt på toppen* - skuesp., exe. prod. (Downhill Racer, Michael Ritchie, 69), *Jagten på Willie Boy* - skuesp. (Tell Them Willie Boy Is Here, Abraham Polonsky, 69), *Lille Fauss og Store Halsy* - skuesp. (Little Fauss and Big Halsy, Sidney J. Furie, 70), *Stem på McKay* - skuesp., exe. prod. (The Candidate, Michael Ritchie, 72), *Fire uheldige helte* - skuesp. (The Hot Rock, Peter Yates, 72), *Manden der ikke kunne dø* - skuesp. (Jeremiah Johnson, Sydney Pollack, 72), *Sidste stik* - skuesp. (The Sting, George Roy Hill, 73), *Vore bedste år* - skuesp. (The Way We Were, Sydney Pollack, 73), *Broken Treaty at Battle Mountain* - fortæller (74), *Den store Gatsby* - skuesp. (The Great Gatsby, Jack Clayton, 74), *Alle tiders vovehals* - skuesp. (The Great Waldo Pepper, George Roy Hill, 75), *Tre døgn for Condor* - skuesp. (Three Days of the Condor, Sydney Pollack, 75), *Alle præsidentens mand* skuesp., exe. prod. (All the Presidents Men, Alan J. Pakula, 76), *Broen ved Arnhem* - skuesp. (A Bridge Too Far, Richard Attenborough, 77), *Den lysende rytter* - skuesp. (The Electric Horseman, Sydney Pollack, 79), *Brubaker – en bombe under systemet* - skuesp. (Brubaker, Stuart Rosenberg, 80), *En ganske almindelig familie* - instr. (Ordinary People, 80), *Den bedste* - skuesp. (The Natural, Barry Levinson, 84), *Mit Afrika* - skuesp. (Out of Africa, Sydney Pollack, 85), *Leg med ild!* - skuesp. (Legal Eagles, Ivan Reitman, 86), *Milagro* - instr., prod. (The Milagro Beanfield War, 88), *Promised Land* - exe. prod. (Michael Hoffman, 88), *Yosemite: The Fate of Heaven* - fortæller, exe. prod. (88), *Søstre* - exe. prod. (Some Girls, Michael Hoffman, 89), *To Protect Mother Earth* - fortæller (89), *Havana* - skuesp. (Havana, Sydney Pollack, 90), *The Dark Wind* - exe. prod. (Errol Morris, 91), *Incident at Oglala* - fortæller, exe. prod. (Michael Apted, 92), *Ved floden* - instr., fortæller, prod. (A River Runs Through It, 92), *Sneakers* - skuesp. (Sneakers, Phil Alden Robinson, 92), *Et frækt tilbud* - skuesp. (Indecent Proposal, Adrian Lyne, 93), *Quiz Show* - instr. prod. (94).

Noter:

1. 'Master of the Game' *Entertainment Weekly,* 30. september 1994, pp. 22-29; p. 29.
2. 'Robert Redford. The Rolling Stone Interview', *Roling Stone,* 6. oktober 1994, pp.72-77 & 98; p. 77.
3. *Roling Stone,* p. 76.
4. *Roling Stone,* p. 74.
5. *Roling Stone,* p. 76.
6. *Roling Stone,* p. 98.
7. *Variety,* 30. januar 1994, pp. 6, 13, 30.
8. *Roling Stone,* p. 98.
9. **'Robert Redford. Alone on the Ranch',** *Esquire,* september 1992, pp. 166-173; p. 170.

Alternativ til det alternative

"Festivals are supposed to give the little guy a shot"

- Jon Fitzgerald (medstifter af Slamdance '95)

Der er ingen grund til at pege fingre ad Robert Redfords indsats i forhold til Sundance instituttet og dets årlige filmfestival i Utah. Fra dette hold har vi fået en stor mængde filmkunst, der har været – og sikkert også i fremtiden vil være – et forfriskende alternativ til det gumpetunge Hollywood-maskineris forudsigelige produkter. Men man kan på den anden side heller ikke klandre de unge, uafhængige filmskabere, at de gerne selv vil have indflydelse på deres værkers skæbne, og det er Sundance institutionen ikke længere i stand til at yde dem – den er, efter de 'helt uafhængiges' mening, gået hen og blevet 'hollywoodiseret'.

I USA gives der ingen kunststøtte, i alt fald slet ikke til purunge, håbefulde undergrundsinstruktører, der blæser på 'production values' og i stedet leger sig frem til nye æstetiske dimensioner indenfor filmmediet. Penge til denne type produktioner fremskaffes som oftest ved hårdt, fysisk arbejde eller slet og ret fupmageri. En kombination af opsparet løn og lidt gammeldags fusk gjorde det således muligt for Todd Phillips at stable filmen *Hated* (93) på benene. Phillips tjente nok på filmen til at realisere nye filmrelaterede projekter – bl.a en New Yorker festival for uafhængige filmskabere. Nu er 'de uafhængige' jo en meget bred betegnelse, der både dækker 'den lille mand på gaden' og selskaber som FineLine og Miramax, der nærmest benytter fascistiske forretningsmetoder for at holde de endnu svagere fra fadet. Og Phillips' festival er naturligvis ikke den eneste af sin art i New York, den er et konkret alternativ til New Directors – New Films (under ledelse af Richard Pena), der løber af stablen på samme tidspunkt – på samme måde som Slamdance er et synkront alternativ til Sundance. Om sine engagementer og tanker siger Phillips til Kosmorama: "Jeg kastede mig over filmproduktion fordi det så ud til at være et fedt forum at lave rav i. Den film, jeg hader mest for tiden er fx *Reality Bites* – hvem har sagt til Ben Stiller, at netop *han* skal være talerør for *min* generation? Det er ikke fordi, jeg hader de andre filmfestivaler – men jeg synes bare de gør for meget ud af 'art house' selskaberne såsom fx FineLine og Miramax. I de seneste år er disse festivaler blevet de rene affyringsramper for den slags selskabers nye produkter. Så jeg startede altså New York Underground Film Festival for at vise de *virkelig* uafhængiges værker, for de bliver nemlig altid afvist af de andre festivaler, fordi Miramax går ind og spiller med musklerne. Sidste år var vores festival en kæmpe succes, så her i marts 95 gør vi forsøget igen".

Todd Phillips er, som allerede nævnt, ikke den eneste, der synes, at lidt oprør er ved at være på sin plads. I Salt Lake City, Utha, tog en gruppe uafhængige instruktører sagen i egen hånd, da de erfarede, at de havde meget lidt at skulle have sagt i forhold til det glamourøse Sundance. En af initiativtagerne, instruktøren Shane Kuhn, der har lavet filmen *Redneck*, forklarer motivet bag 'Slamdance '95 – Anarchy in Utah' således: "Som uafhængige filmskabere vil vi jo gerne have en smule indflydelse på hvordan det går vore værker, så vi besluttede at få lettet røven og komme igang med selv at gøre noget aktivt for udbredelsen af dem". Om at være i skyggen af institutionen Sundance siger initiativtagerne: "Slamdance '95 bestræber sig på at være en brugervenlig, ustresset festival for folk, der er trætte af de lange køer og dyre billetter ved Sundance festivalen".

"Jeg tror, at det Sundance er blevet til, er hvad de oprindelig for enhver pris ikke ønskede at blive" – siger Slamdance instruktøren, Jon Fitzgerald, og der er måske noget om snakken, for fra Sundances ledende programlægger, Geoffrey Gilmores, side lyder kommentaren til Slamdance projektet: "Jeg synes ikke, at det, de gør, er det bedste, der kunne ske. Men samtidig forstår jeg godt deres uafhængige gejst. Det er sandt, at vi bør have flere 'first time independent filmmakers' med, og det har vi også planer om at få til næste år"... – så til næste år får vi måske et alternativ til alternativets alternativ, så meget nyt er der jo heller ikke under sundance!

Maren Pust

Modkultur

Mens vi herhjemme stadig venter spændt på at få lov at se 'Clerks', der snart længe har været på alles læber verden over, kan Kosmorama her dulme ventetiden med en kærlighedserklæring til filmen fra vor mand i Amerika.

af Johannes Schönherr

Hver eneste flække i USA har sit eget enormt store K-Mart eller Wal-Mart (indkøbscenter). Alt fra aviser til græsslåmaskiner er til salg døgnets 24 timer. Som eneste alternativ til disse handelsmastodonter findes normalt kun en lille daglivarebutik, hvor der til overpris udbydes et sparsomt sortiment. Quick Stop Groceries er netop sådan en lille, kedelig bix, og Dante Hicks (spillet af Brian O'Halloran) på 22 år arbejder bag disken.

Det er lørdagmorgen og den forgående nat må have været lang for Dante, for da hans chef ringer for at sige, at afløseren er syg, ligger Dante og bobler på gulvet i sin meget rodede lejlighed. Der intet at gøre Dante skal på arbejde. Derpå skildres de følgende 17 timer i Dantes og butikkens liv. The Quick Stop er centrum for en masse lilleby-tosserier, særprægede kærlighedsdramaer og mærkelige filosofiske konversationer, og alt dette forsøger den arme Dante at holde under kontrol. Det lader ikke til at være en helt nem opgave: kunderne repræsenterer, i modsætning til varerne, et velassorteret sortiment... af galninge. Her er 'ikke-ryger'-fanatikeren, der midt i en hob af morgennikovrag forsøger at gøre udfald mod Dante, men siden afsløres at være handelsrejsende i tyggegummi. Og der er manden, der roder det hele igennem for egenhændigt at sammensætte det perfekte dusin æg; for slet ikke at nævne damen, der gør det samme for at få den bedste flaske mælk – eller den sjofle, gamle mande, der altid forlanger at låne de ansattes toilet, samtidig med at han også har den frækhed at kræve blødere WC-papir og pornografisk lokumslitteratur.

Side 23: Fotografen, David Klein, og instruktøren, Kevin Smith, under en optagelse til 'Clerks'. Herover: Skuespilleren Jeff Anderson (tv) og Kevin Smith i Quik Stop butikken.

Som om Dante ikke havde nok at holde styr på i dette inferno, så har han sideløbende svare problemer med sin kæreste, der spilles af Marilyn Ghigliotti – ikke mindst fordi en gammel high-school flamme, spillet af Lisa Spoonhauer, pludselig dukker op på scenen. Dantes bedste ven er fyren fra videobutikken ved siden af. Han hedder Randal – spilles af Jeff Anderson – og er en vittig men grum diskenspringer importeret direkte fra helvede. Han er utroværdig og uforskammet over for alle, der vover sig ind i forretningen, og så har han tilmed viet sit liv til at undergrave Dantes i forvejen vakkelvorne moral.

I den første version af filmen, der blev vist ved 'New Film – New Directors Festival' i New York 94, bliver Dante skudt af en tilfældig røver. I den nuværende version går samme røver ud af forretningen uden at pløkke nogen ned, men til gengæld i fuld gang med at planlægge sit næste 'hold-up': en mindre opsigtsvækkende men mere realistisk slutning.

Meget lille budget

Sceneriet er nogenlunde så opmuntrende som sceneudsmykningen til et Beckett stykke, kornede sort/hvid billeder optaget i en virkelig Quick Stop butik i New Jersey. Skuespillerne er en blanding af lokale talenter og instruktørens egne venner, og budgettet for hele molevitten lød på latterlige 27.000 dollars.

Det lave budget til trods har den færdige film en enestående stemning. Men instruktøren, Kevin Smith, der selv har skrevet manuskriptet, har en uovertruffen sans for humoristisk maskingevær-dialog og pinagtige optrin, og han ved lige præcis, hvordan han skal vende sine figurers håbløse forsøg på at håndtere bedrøveligheder, så det i stedet kommer til at virke små-tjekket. Kevin Smith har på den anden side også de bedste forudsætninger: Fra han var 19 – han er nu 24 – arbejdede han faktisk som ekspedient i præcis den samme Quick Stop. Ja, også under optagelserne til filmen arbejdede han i nogle Dante-agtige vagter, hvor han filmede om natten og ekspederede om dagen. Det tog 21 nætter at få filmen i kassen, og derpå måtte det ydmyge udstyr i 'Randals' videobutik tjene som editeringsfaciliteter. En amatøragtig guitarlarm tjente som musikalsk ledsagelse. Pengene blev skaffet ved lån, og opsparede midler samt fra salget af hans tegneseriesamling. Men kombinationen af talent og gå-på-mod gav til sidst pote, for agenter fra selskabet Miramax Films var straks klar over, hvad de havde fået fingre i, da de købte rettighederne til filmen på Sundance festivalen i begyndelsen af 94: En ny Generation X film – en oplagt follow-up på de succesfulde *Slacker* og *Reality Bites*. Det eneste de lavede om var musikken, som de udskiftede med en gang fashionabelt pløre, der lægger sig som en dyne over hvert et dialogtomt sekund.

Nej til dyr musikvideo

Clerks er om og for dem på nogleogtyve – så det må man altså være for fuldstændig at kunne forstå filmens personer, men den aldersgruppe udgør immervæk også en meget stor del af den amerikanske befolkning. De fleste af dem kender til at være i et dødvande af meningsløse jobs med ringe fremtidsudsigter på trods af høje uddannelser, og de kender til følelsen: "Nå skråt, man må jo få så meget sjov som muligt ud af hvad man nu engang har". Det er i hvert fald *ikke* den attitude, *Slacker* lægger for dagen, men det er rent faktisk den holdning, som slackermiljøets rigtige mennesker står for – hvadenten de bor der frivilligt eller ej, så har de normalt ikke den frihed og økonomiske ballast som Richard Linklaters figurer åbenbart ejer. De mennesker, vi ser fremstillet i *Clerks*, må arbejde for livets opretholdelse og oveni købet anstrenge sig meget for at beholde deres jobs, hvilket er en altafgørende forskel fra de tidligere Generation X film.

Det McJob, som Douglas Coupland i bogen 'Generation X' (90) definerede som et "low-pay, low-prestige, low-dignity, low-benefit, no-future job in the service sector", er gået hen og blevet en bydende nødvendighed for flertallet af amerikanske universitetsuddannede folk i 20'erne; de kan stadig grine ad det, men fremtiden kunne godt gå hen og blive blodig af samme grund.

Og Kevin Smith? – Han har lige tegnet kontrakt med det store Hollywood (Universal) om at lave en film om 'Mall Rats' og andre af samfundets pestilenser. Det betyder nu ikke, at han er helt den 'sell-out', man kunne forestille sig – han forråder trods alt ikke sine rødder så hurtigt: han har netop skåret prisen for en musikvideo for Soul Asylum ned fra 30.000 til 15.000 dollars – han kunne simpelt hen ikke udholde tanken om, at 4 min. video skulle være dyrere end de 90 min. film, som hans hårde arbejde med *Clerks* resulterede i.

Oversættelse: Maren Pust.

Clerks (...), USA 1993. P: Scott Mosier & Kevin Smith. F: David Klein. Kl: Scott Mosier & Kevin Smith. Medv: Brian O'Halloran, Jeff Anderson, Marilyn Ghigliotti, Lisa Spoonauer, Jason Mewes, Kevin Smith. Længde: 90 min. Sort/hvid.

BAD BUGS BUNNY

Kosmorama Night holder sommerpause, men inden da slutter vi af med et show af kontroversielle tegnefilm. Vi er stolte over at kunne præsentere verdens mest politisk ukorrekte program - importeret fra USA specielt til lejligheden: Så er der tegnefilm, folks!

Op gennem 30'erne og 40'erne blev tegnefilm i enhver amerikansk biograf brugt som et yderst populært supplement til de øvrige film. Mange af de legendariske animatorer – som fx Bob Clampett og Tex Avery – var i disse år i deres velmagtsdage; og med musikledsagelse komponeret af mestre som Carl Stallings var det således en gylden æra for tegnefilmen. Tegnefilmene fra denne periode skulle igen og igen levere sjov og ballade også for eftertidens publikum – gamle såvel som unge.

Mange tegnefilm havde imidlertid også en skyggeside, der var både foruroligende og modbydelig. Som produkter af deres egen tid var tegnefilmene også leveringsdygtige i det had, den latterliggørelse og barskhed, der udgjorde de racemæssige, kønsmæssige og kulturelle stereotyper i perioden. Det var ondskabsfuldt skildrede figurer af sorte, kvinder og 'udlændinge', og de gjorde i høj grad den patriotiske myte om det store smeltedigelsamfund, hvor alle er lige, til skamme. Men *måden*, de gjorde det på, var uhøjtidelig, jovial og fuldstændig usentimental, og den sendte bølger af latterkrampe gennem biografpublikummet. Dengang var der total raceadskillelse i biograferne – det var faktisk ikke før engang i 60'erne, at sorte og hvide kunne overvære de samme forestillinger. For førstegenerations indvandrernes vedkommende var der normalt biografer i deres respektive nabolag, hvor de kunne se film på deres eget sprog.

Officiel velsignelse

Anden verdenskrig bød på en kærkommen undskyldning – oveni købet sanktioneret fra officiel side – for at kaste sig over visse befolkningsgrupper med hævntørstig, fornyet styrke. Tyskere, italienere og fremfor alt japanere, ja faktisk orientalere i det hele taget, blev fremstillet i det ondest tænkelige lys, og millioner af amerikanere modtog filmene med begejstrede bifald. Da krigen endelig var forbi, og sårene så småt begyndte at heles igen, blev disse vulgære krigstids tegnefilm diskret glemt i de store studiers pulterkamre. Men alligevel vedblev de fordomsfulde stereotyper at give genlyd, og sårene helede aldrig fuldstændig.

Disse ekstreme skud på 30'ernes og 40'ernes tegnefilmstamme har lige siden været 'glemt' – fortrængt – af filmvidenskaben, der formodentlig ikke har fundet det passende at slippe tidligere tiders giftige dampe af socialt had og ulighed ud i fri luft. Og dog er der elementer i filmene, som stadig holder, de er fx ikke for ingenting produceret i jazz'ens store dage. Faktisk er de alt for gode til, at vi bør lade dem forblive begravede – de kræver ganske vist at blive forstået i den rette kontekst, måske skal man ligefrem 'advare' publikum, men med en fornuftig introduktion kan vi godt blive klogere af at se dem. Det er lidt den samme problematik, som eksisterer omkring film som *Der Ewige Jude* eller *Birth of a Nation* – sidstnævnte er i USA stadig genstand for sorte aktivisters krav om totalt forbud. Den amerikanske debat, om hvorledes vi skal forholde os til vor filmkulturelle arv, er følelsesladet og intens, men vi bliver nødt til at tage stilling til, om fortiden skal ignoreres eller ej, og om hvilken pris vi er parate til at betale, hvad beslutningen så end bliver.

Ved månedens Kosmorama Night tilbyder vi en unik lejlighed til at se disse kontroversielle tegnefilm, som den amerikanske filmhistoriker, Dennis Nyback, vil introducere. Showet har han kaldt *Bad Bugs Bunny* efter den mest kendte Warner Bros. tegnefilmfigur.

Jack Stevenson

Bad Bugs Bunny, USA 1930-45. Introduktion: Dennis Nyback. Titler (bl.a.): Coal Black and De Sebben Dwarfs. Tin Pan Alley Cats. Der Führer's Face. The Mummy Strikes. He Was Her Man. Freddie The Freshman. Sioux Me. Fresh Hare.

Filmmuseet den 28.04.95 kl.20.00.

I året 1952 så jeg James Whales *Frankenstein* (31) for første gang. Selv om den var 20 år gammel, var det ikke en film for 6-årige, og det kunne kun lade sig gøre i Guds eget land, hvor min familie opholdt sig det år. Min mor tog to mindreårige ind til en non-stop eftermiddagsforestilling, hvor vi skulle se *Snehvide*. Som om det ikke var slemt nok, blev vi hængende til *Frankenstein*, og først et stykke inde i den efterfølgende *Vindeltrappen* kastede min mor et blik på sine forskræmte små og forlod hastigt biografen. I årevis efter udspillede en bestemt scene fra *Frankenstein* sig igen og igen i mine mareridt, scenen i møllen, hvor Frankenstein og hans skabning bevæger sig omkring møllehjulet og betragter hinanden gennem hjulets tremmer.

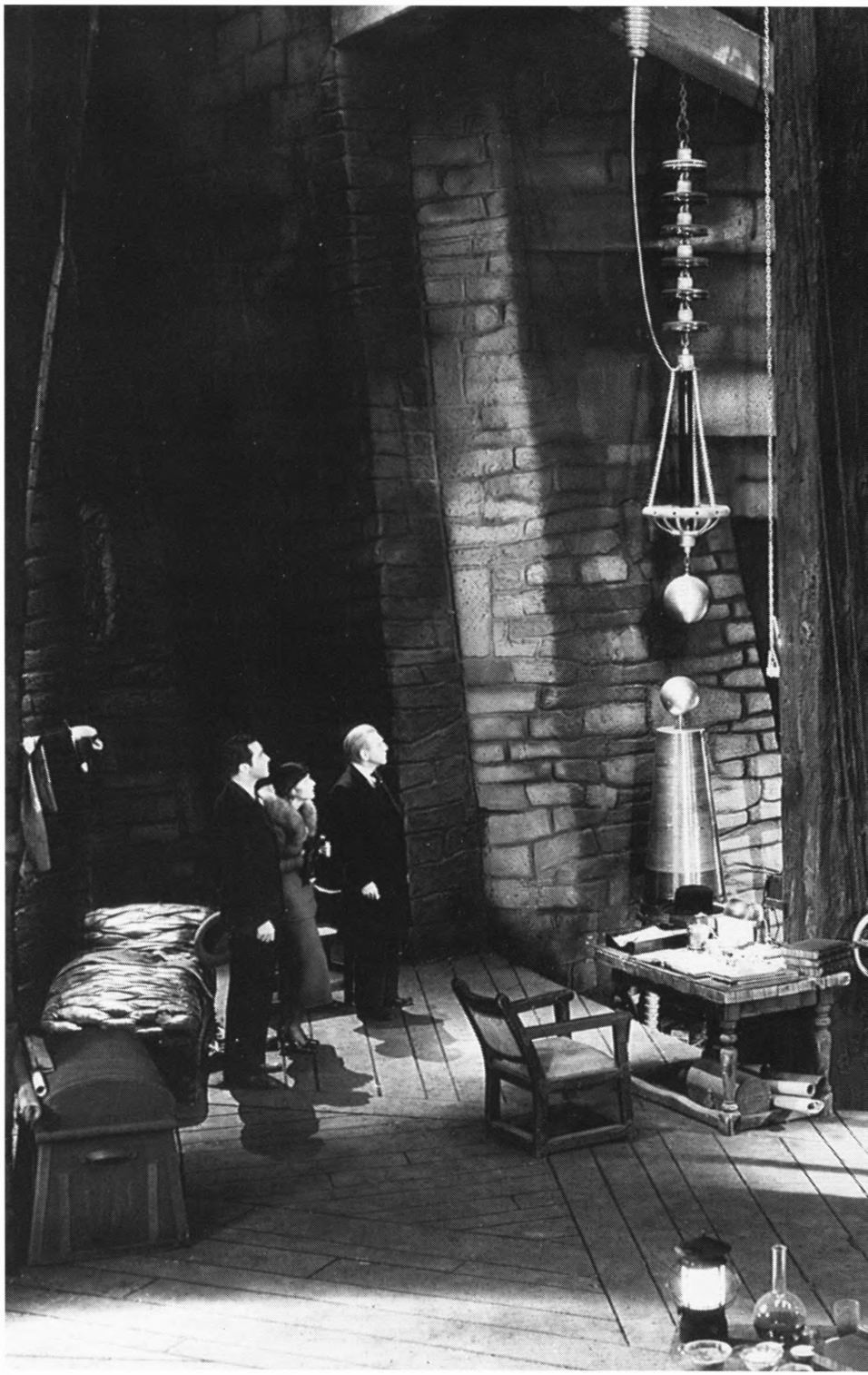
Enhed mellem historie, stil og medie

Få scener på film sammenfatter som den filmmediets væsen. Hjulet har karakter af zoetrop eller filmspole, og tremmerne inddeler billedet, som var det en filmspole. Scenen er lavet for at gribe publikum totalt, som det nu er filmens væsen.

Mary Shellys 'Frankenstein' er formentlig en af de romaner, som hyppigst har inspireret film – at tale om filmatiseringer ville være at tage munden for fuld, idet de fleste af filmene forholder sig ganske frit til romanen, og mange af dem parodierende. Det er myten Frankenstein snarere end romanen, som bliver filmatiseret, og den myte er gjort af det samme stof som filmmediet selv.

Romanens tema, at overskride grænsen mellem liv og død, at lade livløs materie blive levende, kan overføres til al kunstnerisk skaben. Ved at skabe sine egne verdner, i fiktion, lyrik eller billeder, nærer kunstneren formastelige, guddommelige aspirationer. Men i ingen kunstart bliver parallellen mellem at indgive døde ting og skabe kunst så slående som i filmens levende billeder.

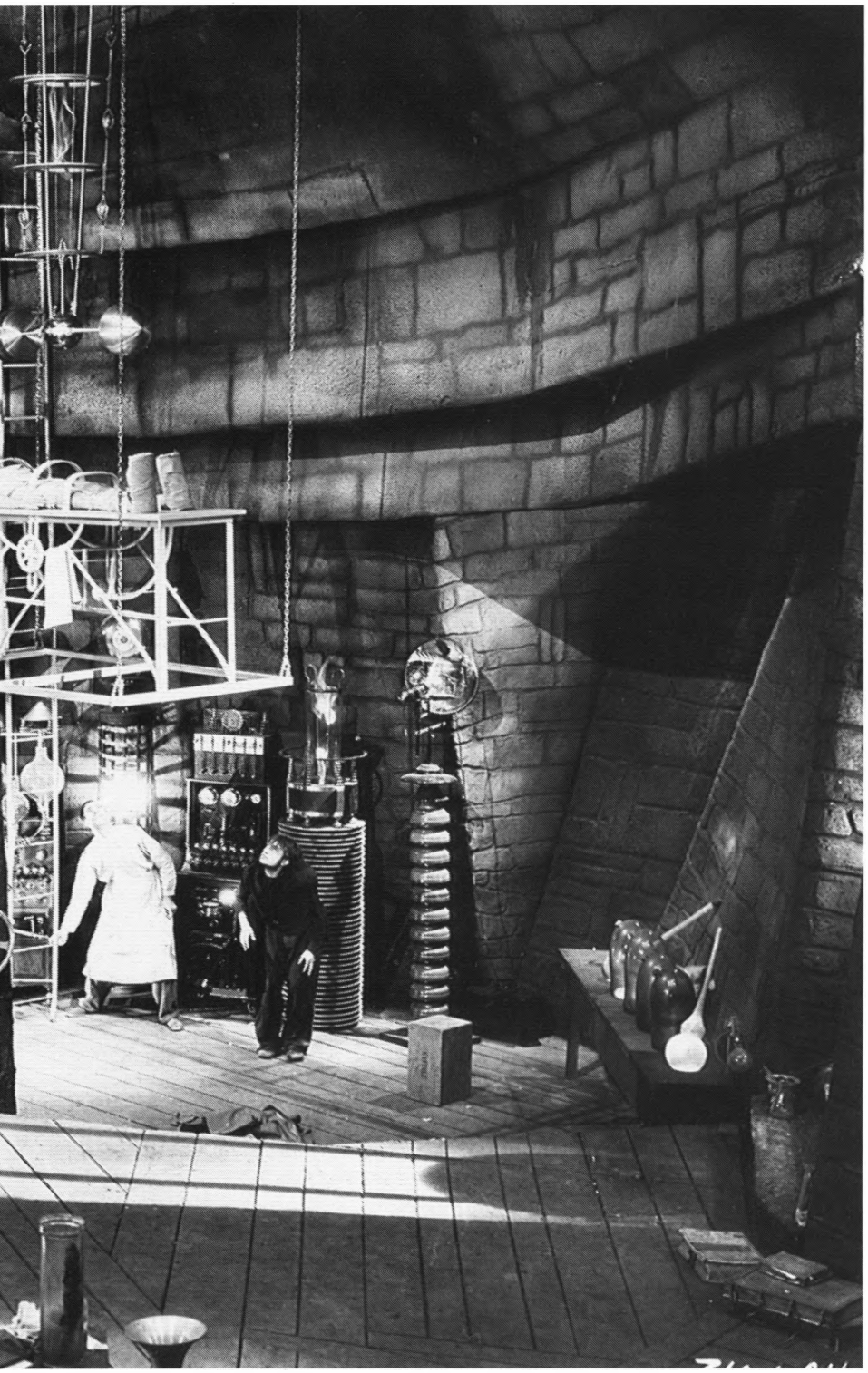
'Frankenstein' er en romantisk gyser, et stykke gotik, fuld af forrevne bjerge, skyovertukne nattehimle, stormomsuste søer, piskende regn, henliggende i et clair obscur. Dens historie er en grotesk forstørrelse og dens beskrivelser meget billedelige.



En mytes ge

Om Kenneth Branaghs M

af Susann



nopstandelse

ary Shelly's Frankenstein

Fabricius

Filmmediet er svaret på den romantiske stræben efter at lade tingene komme til syne.

At gøre de(t) døde levende

Kimen til bogen blev lagt i de samme omgivelser, som den udspiller sig i. Mary Shelley besøgte sommeren 1816 sammen med sin elsker og senere mand, digteren Percy Bysshe Shelley, og sin stedsøster, Claire, Lord Byron og hans læge Polidori i Geneve, hvor man diskuterede 'livets principper', fortalte spøgelseshistorier og arrangerede en konkurrence om at forfatte den bedste rædselberetning. Idéen til 'Frankenstein' kom efter nogle frugtesløse dage til Mary i en vågen drøm, hvor synet af det senere så berømte 'monster' viste sig for hende. Hele forløbet er beskrevet af Ken Russell i hans forskruede gyser *Gothic* (86).

Døden havde kastet sin skygge over den 19-årige forfatterindes liv allerede fra fødslen, som kostede hende berømte mor, Mary Wollstonecraft, livet. Året før havde hun selv mistet et barn kort efter fødslen, og i den tid, hun arbejdede på Frankenstein begik både hendes halvsøster, Fanny, og Shelleys første kone, Harriet, selvmord. (I årene umiddelbart efter bogens udgivelse i 1818 døde hendes datter Clara og sønnen William. I 1822 måtte hun abortere, og samme år druknede Shelley, året efter, at hendes eneste overlevende barn, Percy Florence, blev født). Fødsel og død var en integreret del af Mary Shelleys liv.

'Frankenstein' er også science fiction og som sådan et af de tidligste værker, der handler om at skabe liv. Siden er dette projekt mere og mere begyndt at ligne en videnskabelig realitet og blevet ledsaget af et utal af science fiction-romaner og -film. En af dem er Ridley Scotts *Blade Runner*, der lige så meget handler om udviklingen af fotografiske former som om skabelsen af kunstigt liv. Det ene bliver en metafor for det andet. *Blade Runner* sender da også en hilsen til James Whales scene i møllen.

En meddigtende filmatisering

Whales film har i den og andre scener, især idyllen med den lille pige ved søen, som hurtigt forvandler sig til gru, fanget noget af romanens ånd, men reducerer stort set roma-

Forrige side: Frankenstein er igang med at eksperimentere i sit laboratorium - fra James Whales 'Frankenstein' (31). Denne side (øverst): Robert De Niro har i monsterets skikkelse kastet sig over Frankensteins brud, Elizabeth, der spilles af Helena Bonham Carter i Kenneth Branaghs 'Mary Shelley's Frankenstein' (94). Nederst: Et tilsvarende overfald i Terence Fishers engelske Hammer Production: 'Frankenstein and the Monster from Hell' (73). Side 29 (øverst til venstre): Et højteknologisk monster i Mel Brooks 'Young Frankenstein' (74). Side 29 (midten): Kenneth Branagh arbejder på at skabe liv i hans egen 'Mary Shelley's Frankenstein'.

nens psykologiske og tragiske elementer til en række intetsigende og kedsommelige snakkescener.

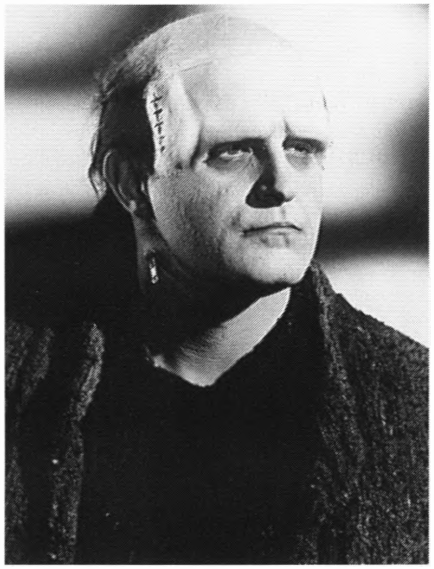
Kenneth Branaghs *Mary Shelley's Frankenstein* forholder sig, som titlen siger, meget nøje til romanen i lighed med Coppolas *Bram Stoker's Dracula*. Coppola er da også initiativtager til og producent af den ny Frankenstein-film. Neil Jordans *En Vampyrs Bekendelser* er også en regulær filmatisering af et litterært, om end mere moderne forlæg, Anne Rices 'Interview with af Vampire'.

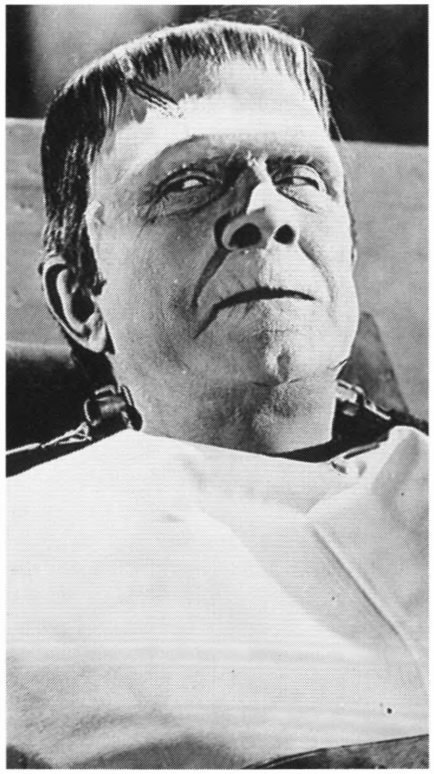
En vampyrs bekendelser og *Mary Shelley's Frankenstein* deler temaer og struktur. Begge handler om skellet mellem liv og død, om bundetheden til og opgøret med sin skaber og om trangen til at indgå i et fællesskab, alt sammen menneskelige følelser, som romanerne/filmene projicerer over i monstre og gengangere. Og begge er bygget op som bekendelser, rammefortællinger.

Mary Shelley's Frankenstein har bevaret romanens rammefortæller, Robert Walton, en opdagelsesrejsende, i lighed med Victor Frankenstein en søgende sjæl. Han finder Frankenstein på Ishavets frosne overflade, hvorhen jagten på den unaturlige skabning har bragt ham. Bogen indeholder tre skriftemål – Waltons brev til sin søster, Victors beretning til Walton, 'the demon's til Victor. I den er der indlagt små beretninger om familien de Lacey, som bliver hans ufrivillige læremester i menneskelig adfærd.

Frankenstein fortæller udførligt om sin lykkelige barndom i et slot ved Geneve-søen, om den forældreløse Elisabeths optagelse i familien og studietiden i Ingolstadt. Alt dette er udeladt i Whales film, men medtaget i *Mary Shelley's Frankenstein*, hvilket giver den en psykologisk drejning, som Whales film ganske savner. Ligesom forløbet efter det første møde med monsteret, Justine-figuren og projektet om at skabe en brud til monsteret heller ikke er medtaget i Whales *Frankenstein*, men det sidste i stærkt forkortet og omdigtet tilstand i hans *Bride of Frankenstein* (35).

I Branaghs version er det medtaget i en form, som afviger stærkt fra romanen, men samtidig understreger et af dens temaer: Identiteten eller skæbnefællesskabet mellem Frankenstein og dæmonen, mellem





Denne side (nederst til venstre): Monster med glimt i øjet: 'Frankenstein Meets the Woolfman' (43). Øverst til højre: Det ægte monster fra 1931.

skaberen og hans navnløse skabning. Det er det, der kommer til udtryk i den sammenblanding af dem, som ligger i den almindelige brug af navnet som betegnelse for uhyret.

På dette tidspunkt, disse linier læses, har filmen gået så længe, at jeg næppe rører noget ved at fortælle, at i den forelsker uhyret sig i Frankensteins udkårne, Elisabeth, og det på selve bryllupsnatten, hvor vi kort forinden har set et par kroppe blive brugt til noget bedre end eksperimenter og i indledningsfasen til at skabe liv på en mere fornøjelig måde end i et laboratorium.

En brændende kulde

Hovedtemaerne i romanen, liv-død, kærlighed-venskab-familie, evner filmen fint at kæde ind og ud af hinanden. Det lykkes den i høj grad at formidle både bogens abstrakte og psykologiske tematik og dens atmosfære, beskrivelser og billeder. I sine billeder indfanger den fint romanens overordnede metaforik, ild og is. Det ses smukkest i den ishule, hvor skabningen for første gang stiller sine krav til sin skaber og i de afsluttende billeder, hvor de brænder op sammen på en isflage nær Nordpolen, men varieres hele filmen igennem, også i brugen af rødt og blåt i kostumerne.

For at sammenfatte hovedparten af denne forunderlge romans kringlede og højspændte tematik, benytter filmen undertiden et tempo, som er så opskruet, at øjet ikke når at dvæle så længe ved billederne, som det gerne vil, og som er i modstrid med den romantiske poesi, bogen også indeholder. Det samme gælder dens bragende musik, som er leveret af Patrick Doyle, der havde fabrikeret et tilsvarende toneorgie til *Indochine*, men en vidunderlig dæmpet musik til *Henry V.*

Men i sit manus, dialog og forløb, sine billeder og sit spil har den i mine øjne den samme følsomhed som sit forlæg. Mellem dens sensitivitet og det højtgearede tempo og den hårdtpumpede musik opstår en spænding, som får filmen til at dunke med en puls, ægget af kulde og varme, af ild og is. Filmens ophavsmænd har på en mere naiv måde end James Whale taget romanen for pålydende. Det fortjener dette sur-realistiske mesterværk af en ung kvinde, hvis tilværelse var en lang kæde af fødsler og dødsfald.

George Levine & U.C. Knoepflmacher (ed.): **The Endurance of Frankenstein.** University of California Press. 1979.

Mary Shelley's Frankenstein (...), USA 1994. I: Kenneth Branagh. M: Steph Lady & Frank Darabont. P: Francis Ford Coppola. F: Rober Pratt. P-Design: Tim Harvey. KI: Andrew Marcus. Mu: Patrick Doyle. Medv: Kenneth Branagh, Robert De Niro, Tom Hulce, Helena Bonham Carter, Aidan Quinn, Ian Holm, Richard Briers, John Cleese. Premiere: 27.01.95. Længde: 128 min. Udl.: Nordisk.

Filmmusik og filmoplevelse

Filmmusikken i 'den klassiske periode' er ikke kun svulmende orkestermusik, men også samtidig populærmusik, der kan kommentere eller ironisere over filmens personer og undertiden provokere publikum følelsesmæssigt. Kosmoramas miniserie om lydæstetik fortsætter her, og et par af artiklens omtalte titler kan desuden ses på Filmmuseet i løbet af foråret.

af Birger Langkjær

Musik er en underlig størrelse for så vidt, at den ikke refererer til noget. Det virker absurd at sige, at et givent klaverstykke refererer til klaveret eller en solo for violin til violinen. I modsætning til menneskelige stemmer og de øvrige lyde fra filmens univers, så er det som om at musikkens kilde bestræber sig på at forblive ubemærket for så meget desto mere at kunne betyde noget og indgå gnidningsfrit i det filmiske forløb.

Når der er tale om underlægningsmusik, så forbliver instrumentet såvel som hele orkestret som regel usynligt. Vi antager, at rytteren virkelig er alene på prærien selvom lydsiden skyller over af musik. Vi forventer ikke, at næste kamerabevægelse vil afsløre et stærkt svedende 50-mandsorkester i sorthvide smookings med en armsvingende og solskoldet dirigent i spidsen. Med andre ord tilhører underlægningsmusikken ikke diegesen, dét filmiske univers som vi afleder af dét, vi ser og hører. Konventionen får os til at acceptere, at dén musik vi hører ikke kommer noget sted fra i det filmiske univers men -som den ukendte rammefortæller - kommer 'udefra', et sted hinsides filmens handlingsunivers.

Men lydfilm indeholder en anden type musik, der er en del af filmens handlingsunivers: Al Jolsons sangnumre i *Jazzsangeren* (27), Marlene Dietrich som den syngende cabaretstjerne i Josef von Sternbergs *Den blå engel* (30), pianisten Sam i *Casablanca* (43) for ikke at glemme det utal af musicals, der blev populære med lydfilmens gennembrud, hvor karakterene ustandseligt og 'umotiveret' brød ud i sang og dans.

Da de to typer af musik særligt i den klassiske film fungerer på forskellig måder, vil jeg i det følgende beskrive dem hver for sig.

Den opmærksomme musik

Rick Altman har gjort opmærksom på, at filmen ikke altid var akkompagneret af musik i stumfilmsperioden som det ellers ofte antages: "Dengang var alt akkompagneret, *undtagen* filmen."[1]

Filmen var derimod del af et større varietélignende program og klaveret var oftere placeret foran fremvisningsteltet for at lokke folk

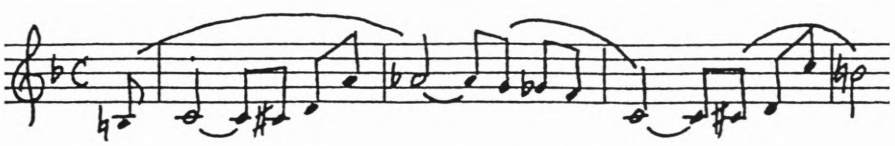
ind. Det er først efter 1908, at biografpianisten bliver forholdsvis almindelig, og dét kun i de større fremvisningssteder i store og mellemstore byer. Alligevel må det siges, at ledsagemusik til filmen var en etableret konvention, da filmlyden gik fra den enkelte forestillings individuelle virvar af musik og (publikums-)støj til lydfilmens gentagelige og teknisk reproducerbare fremvisning.

Kracauer bemærker, hvordan en afdanket og alkoholiseret pianist i en biograf, hvor han plejede at komme, sjældent værdigede biografflærredet et blik, hvorfor musikken fik sit eget selvstændige liv, der ofte gav billederne en helt anden betydning end de havde fået med en mere opmærksom og billedloyal pianist.[2] Det er dette 'tilfældige' præg, der ophører med lydfilmen.

Fra omkring 1933 bliver det muligt at optage på flere lydspor, hvormed stemmer & reallyd, musik og selvfølgelig effektlydene kan optages hver for sig. Hermed kan musikken præcist koordineres med billedsiden, hvilket 1930'ernes tegnefilm tydeligt demonstrerer, f.eks ved mickey-mousing, der opnår sin effekt via en markeret rytmisk synkronitet mellem underlægningsmusikken og bevægelser i billedet. Men også i spillefilmen er det et yndet middel, som da den alkoholiserede og meget tørstige læge i *Diligencen* (39) følges til baren af en tubas synkrone trut, der afliver ethvert tilløb til værdighed.

I den Hollywoodpraksis for spillefilmen, der blev knæsat efter 1933, udviser underlægningsmusikken en utrolig opmærksomhed omkring billedforløbet.[3] I den første dialogscene i Alfred Hitchcock's *Rebecca* (40) med musik af Franz Waxman ser vi havet skylle op mod stranden og kameraet til lyden af brusende bølger og en serie af rullende harpe-toner. Herefter tilter kameraet opad og til venstre langs en stejl skrænt, idet det snart følges tonalt af en stigende tonerække i messingblæsere og tremolo-strygere, der kulminerer i et musikalsk crescendo til et nærbillede af en søvngængeragtigt stirrende Max de Winter (Laurence Olivier), der unægteligt ligner én, der skal til at springe ud. Her stopper musikken abrupt, således at vi i den pludselige stilhed og dermed dramatisk pointeret kan høre den kommende mrs. de Winter's (Joan Fontaine) spinkle stemme: "No! Stop!"

Forrige side: Al Jolson i 'The Jazz Singer' (27). Herover: Joan Fontaine og Judith Anderson i 'Rebecca'. Herunder: Den afdøde Rebeccas tema: Rebeccatemaets underligt svævende og uafsluttede karakter står i kontrast til de mere klare og durprægede temaer, der akkompagnerer filmens indledende scener. Det skyldes ikke mindst temaets kromatiske forløb, dvs den udstrakte brug af melodiske bevægelser via halvtonetrin, der gør det svært for lytteren at forudsige, hvor temaet vil hen. Der er ingen naturlig tone at falde til ro på, hvorfor det melodiske forløb bliver hvileløst - som et spøgelse, der går igen.



Her har vi altså harpen, der imiterer og forstærker oplevelsen af havets bevægelser, den opadgående og billedparallele tonalitet samt en musikalsk dynamik (variationer af lydstyrken), der dramatisk bygger op til og siden villigt lader sig afbryde af hovedpersonens første replik. Musikken har gjort alt for at den kønne men temmelig selvudslettende hovedpersons entré skal blive bemærket. Samtidig har den følelsesmæssigt koblet havet og døden sammen, en tematisk kobling, der viser sig at rumme filmens centrale konflikt.

Det indre drama

Ud over dette konkrete samspil mellem musik og billeder, så gør musikken også ting 'på egen hånd'. Psykoanalytisk teori er meget optaget af at opstille begrebsmodsætninger mellem billedets ydre fysiske positivitet og musikkens indre følelsesmæssige samt mere uhåndgribelige egenskaber. Mary Ann Doane fremhæver lydens emotionelle, intuitive og ligefrem 'uudsigelige' karakter[4]. Doane udtaler sig om lyd generelt, dvs alt det vi kan høre, men hendes betragtninger peger på en af musikkens centrale funktioner, nemlig at synliggøre det indre følelsesmæssige drama, der ikke nødvendigvis kan ses af billedet alene. Når Maximilian de Winther i starten af *Rebecca* overfuser den unge selskabspige, så er det udelukkende Franz Waxmann's musik (og måske publikums forhåndskendskab og forventninger til stjerneduoen Olivier og Fontaine), der fortæller, at han ikke blot er en afstumpet psykopat. De romantisk syngende strygere indikerer, at der er mere i hans let forlængede blik end simpel vrede og hermed forvarsler musikken den af publikum forventede kærlighedshistorie.

Musikken er altså i stand til at vise os noget, der ikke er i billedet men opstår gennem musikkens direkte pegen på personernes indre dramatisk-emotionelle motivationer. Samtidig forlænger den filmens 'realistiske' tid med en slags dramatisk tid; billedet kan simpelthen stå længere mens dets betydning udbasuneres på lydsiden som i den melodra-

matiske og tragiske slutning på *Farvel til våbnene* (Frank Borzage, 1932), hvor den unge soldat står med den døde Catherine i sine arme, mens musikken med unisone strygere i melodistemmen og symfonisk svulmen lader kærlighedstemaet lyde en sidste gang til lyden af klokker, der ringer freden (og døden) ind.

Undertiden fungerer den som et varsel om dét vi snart får at vide, som i *Familien Amberson* (42), da Wilbur Minafer er død: Vi ser umiddelbart blot en dør men en mørk, blæserinstrumenteret og melodiløs frase uden harmonisk underlægning fortæller os, at der er noget galt. Her fungerer musikken som et varsel, en musikalsk forudanelse, der klargøres ved næste billedklip til de sørgende familiemedlemmer. Musikken beskriver det indre drama, der foregår 'bagom' det synlige billede eller varsler det, som skal til at foregå.

Det episke og Wagner

Leman Engel har mhp. teatermusicalen beskrevet musikkens evne til at give personerne en "larger-than-life" karakter.[5] Fra blot at være personer eller mennesker, så får de via musikken et episk løft, der fører dem op på de store myter og fortællingers niveau.

Når diligencen i John Ford's *Diligencen* sætter igang forlader den ikke blot byen men - via musikken - hæves den op på et over-individuelt plan, hvor fortællingen tager over. På denne måde er det muligt at skelne mellem handling (de enkelte begivenheder) og fortælling (de overordnede forløb). Musikken er i høj grad med til at føre handlingen fra handlingens enkeltstående karakter op på fortællingens (og mytologiens) niveau, hvilket - ligesom tilfældet med voice-over - har at gøre med underlægningsmusikkens karakter af et udefra kommende 'fortæller'-indgreb. Musikken er der ikke som en del af filmens univers men som en påpegende instans, der gør noget ved filmen gennem sit tidsligt-dramatiske førergreb.

Det musikalske sprog, der knytter sig til den klassiske films underlægningsmusik, er særligt for Hollywoods vedkommende men også i hovedparten af periodens europæiske film knyttet til den senromantiske symfoniske orkesterstil. Richard Wagner bliver almindeligvis nævnt - ikke nødvendigvis så meget pga. sine operaer som i kraft af hans ideer om det gennemkomponerede musikdramatiske værk i 'Oper und Drama' (1850-51). Her beskriver han brugen af ledemotiver (af Wagner selv kaldt "erindringsmotiver"), dvs. musikalske temaer, der gennem repetition og variation knyttes til bestemte personer eller dramatiske situationer, hvormed de bærer betydninger på langs af det enkelte musik-dramatiske værk.

Almindeligvis beskriver musikteori de rent musisk-formelle forhold såsom den formelt-tidslige organisering og inddeling via rytme, tempo og metrik samt tonalitet, harmoni og instrumentering. Fordelen ved Wagners teori er, at den tager udgangspunkt i musikkens samspil med noget andet end musik nemlig det musikalske scenedrama. Det var også Wagner, der lagde teatersalen mørk (som biografsalen) og gemte orkestret væk i orkestergraven (jvf. den usynlige underlægningsmusik i filmen) for at højne den musik-dramatiske totaleffekt. Parallellen til filmen er derfor sammensmeltningen af forskellige kunstarter eller 'sprog' under en overordnet dramatisk logik til det Wagner forstod ved Gesamtkunst-værket.

Musikkens dramaturgi

Temaerne er hovedsalig knyttet til bestemte instrumenter, hvilket gør dem mere genkendelige. Den typiske film i perioden 1935-55 afspiller en slags ouverture (som i operaen) i starten af filmen mens den afvikler credits, hvor de vigtigste af filmens musikalske motiver er blandet sammen i et musikalsk potpourri. Den ofte højtliggende melodistemme føres indledningsvis af strygerne. Herefter knyttes temaer og instrumenter så systematisk til personer og situationer som filmen skrider frem. På denne måde knytter filmmusikken personer, situationer og rum sammen på langs af tidslige spring og udeladelser i handlingen, idet temaerne i en vis forstand akkumulerer betydning fra de situationer, som de høres i.

I *Rebecca* er titelpersonen død forud for det tidspunkt, hvor vi træder ind i handlingen. Alligevel spøger hun bag alle filmens konflikter, idet der udvikles et decideres Rebecca-tema, et kort og underligt ubestemt tema, der undertiden spilles af en elektrisk forstærket violin med en syngende drømmeagtig sound. Efterhånden som temaet repeteres i situationer, hvor der enten tales om eller tænkes på Rebecca (som da den nye mrs de Winter træder ind i Rebeccas gamle værelse), så knyttes det til den afdøde. På denne måde iscenesættes den fortrængte fortids genkomst på lydsiden gennem musikken.

Filmmusikken trækker ofte på musik-kulturelle stereotyper for at markere tid og sted gennem 'etniske' koloreringer af musikken. *Casablanca* indledes med arabisk klingende Steiner-musik drevet af en karavane-agtig rytmik til kortet over Afrika. Og i indledningen til *Kun engle har vinger* (39) med musik af Dmitri Tiomkin signaleres skibets ankomst til den eksotiske 'Barranca' havn, der er udskibningssted for sydamerikanske bananer, gennem percussion og festklingende messingblæsere. Filmmusikken i almindelighed er således en blandingskulturel rodebutik på senromantisk formel som fortællingen som regel udnytter fuldt ud til egne formål, typisk til at signalere tid og geografisk sted.[6]

Netop Max Steiner's musik til *Casablanca* er et sandt overflødighedshorn mht. musikalske signalflag: Her spilles et stykke af Marseillaisen, hver gang vi ser et billede af Paris, og Rick's (Humphrey Bogart) tale om tyskerne akkompagneres af smældende messingblæsere og trommehvirvler. Disse musikalske fragmenter monteres ganske kort ind i den ledemotiviske tekstur, der for en stor dels vedkommende er småvariationer over den af Sam spillede 'As Times goes by'. Musikkulturelle koder indoptages rask væk i filmmusikkens løbende emotions- og informationsstrøm.

Underlægningsmusikken fungerer ikke alene. Typisk leger den med overgangen til den diegetiske musik således at temaer, der høres som diegetisk musik senere eller umiddelbart efter tages op og overtages af underlægningsmusikken. I *Casablanca* beder Ilsa i skikkelse af Ingrid Bergman Sam om at spille og synge 'As Time Goes By', hvilket han gør efter lidt undvigeri. Rick kommer til for at stoppe den af ham forbudte melodi. Sam standser sang og klaverspil, hvorefter Rick får øje på Ilsa. Her overtager underlægningsmusikken et musikalsk tema fra den diegetiske musik, idet en ikke-diegetisk og disharmonsik 'blæser-akkord' lyder, hvorefter en enlig stryger spiller melodistemmen af 'As Times Goes By'.

I *Diligencen* benyttes den diegetiske musiks træden ud af underlæg-

Herover: I 'Diligencen' (39) benyttes den diegetiske musiks træden ud af underlægningsmusikken på en anden og dramatisk motiveret måde.

ningsmusikken på en anden og dramatisk motiveret måde. Diligencen overfaldes og da den sidste kugle er brugt og alt håb er ude, så lyder der pludselig en kort trompetfanfare, der umiddelbart kan opfattes som en del af underlægningsmusikken, der på dette sted arbejder på højtryk i strygere såvel som horn og trommer i et højt tempo. Her er det overladt til én af filmens personer at gøre opmærksom på, at netop dette instrument skiller sig ud fra underlægningsmusikken: "Can You hear it? Can you hear it? It's the bugle, they are blowing to charge!" udbryder Lucy. Herefter billedklippes til kavalleri-trompetisten i hurtigt ridt. Vi er nu klar over, at det ikke er den usynlige underlægningsmusik, der spiller, men en person i filmens univers.

Hermed omdefinerer replikken øjeblikkelig musikkens betydning fra at betegne dilligencens heroiske dødsridt til at betegne tilstedeværelsen af det frelsende kavaleri. Det er gennem musikken og stemmens klassificering af denne som diegetisk, at vi bliver opmærksomme på kavaleriet som fysisk realitet i filmens handlingsunivers.

Den synlige musik

Filmhistorien byder på et utal af bar, natklub og festscener, hvor den diegetiske musik fra orkester eller pianist er med til at lægge en særlig stemning og karakterisere et miljø. I *Den blå engel* ser og hører vi ofte Lola optræde i det omrejsende cabaretshow. Vi ser og hører hende synge lige som vi ser og hører orkestret bagved. Der er det mekaniske ragtimespillende pianola i *Kun engle har vinger',* der ved sin maskinelle men forstemte storbyløssluppenhed i en fjerntliggende træbarak et sted i junglen iscenesætter dette mikrosamfund som den amerikanske storbykultur i eksil. Og festscenerne med et valsende strygerorkester i The Lintons hus i *Stormfulde højder* (39) efterlader ingen tvivl om den sociale klassering - dansescener med glidende Wienervalse, der genfindes i *Borte med blæsten* (39), hvor de iscenesætter det hvide sydens etniskkulturelle selvforståelse.

Til forskel fra underlægningsmusikken, så er den diegetiske musik en del af handlingsuniverset, hvilket demonstreres med bizar tydelighed i *Public Enemy* (31), da Puddy Nose, for at undgå at blive likvideret af sine gamle 'nevøer', Tom og Watt, begynder at synge og spille en børnesang på klaveret, et stykke musik, der afbrydes, idet Tom skyder ham udenfor billedfeltet: Her dør sang og musik med Puddy Nose.

Det er ikke kun underlægningsmusikken, der har klare dramaturgiske funktioner. I *Den blå engel* er der indskrevet et udviklingsforløb i ca-

Herover: Peter Lorre, der som den psykotiske børnemorder fløjter Griegs Peer Gynt i Fritz Langs 'M' (31).

bereten, idet skolelærerens sociale degradering indgår som en del af showet, der ender med hans kykeliky og hermed den fuldstændige sociale og menneskelige ydmygelse for åbent tæppe. I Fritz Lang's *M* (31) synger børnene i gården om den væmmelige morder. En af husets mødre råber, at de skal holde op. Kort efter påbegynder de sangen påny, hvortil hun opgivende bemærker, at så længe de synger, så er de i live. Scenen sammenkæder uskyld og mord og giver en suspense-fornemmelse frem til pigen Elsie's død. I *Casablanca* udgør pianisten Sam og hans klaver på adskillige måder en central plads, idet 'As Times goes by' optræder flere gange og bliver hver gang en udløsende hændelse, der fører os videre og samtidig tilbage til kærlighedshistorien i Paris. Iøvrigt er det også i klaveret, at udrejsevisaet ligger gemt, hvormed Victor Lazlo og Ilsa til sidst letter fra Casablanca og historien får sin forløsning. Musikken får således på flere niveauer en afgørende dramatisk funktion, idet den bestandigt bliver omdrejningspunktet for de indbyrdes magtspil, f.eks afsyngningen af Marseillaisen, der medfører at Rick's bar bliver lukket af politiinspektøren, kaptajn Renault.

Den 'taktløse' musik

I modsætning til underlægningsmusikken, der i en vis forstand er trofast og indfølende i forhold til filmens dramatiske forløb, så kan den diegetiske musik undertiden udvise en utrolig og oprørende mangel på indføling. Michel Chion taler om "anempatisk" musik og nævner en scene fra *Paradisets børn* (44), hvor Babtiste leder efter Garance i menneskemængden, der bevæger sig rundt til karnevalsmusik.[7] Her er musikken og situationen (fest og karneval) ufølsom overfor Babtistes voksende desperation. Den inkarnerer verden som en modstand, som noget ydre og fremmed i forhold til den enkelte, idet den følger sin egen ydre og mekaniske logik.

Der findes masser af eksempler på denne brug af musik. Mest berømt er nok Hitchcocks *Farligt møde* (51), hvor den unge Miriam myrdes i en forlystelsespark til lyden af lystig musik fra en karousel såvel som optakten til mordforsøget i Royal Albert Hall i slutningen af *Manden der vidste for meget* (56). I sidstnævnte sidestilles den klassiske musiks kultiverethed med en rationel og kynisk kalkuleret udførelse af et mord. Og i *Farligt møde* opleves mordet særlig grotesk og uhyggeligt på baggrund forlystelsesmusikken og den samlede audio-visuelle iscenesættelse af mordet i en forlystelsespark.[8]

Allerede i en film som *M* benyttes et lignende musikalsk-retorisk greb. Her understreges morderens psykotiske mangel på indfølelse, idet han vedvarende fløjter et tema fra Griegs 'Peer Gynt', der igen og igen høres forud for hvert af barnemordene.

På denne måde får den diegetiske musik ofte en mere kommenterende rolle end underlægningsmusikken. I picnicsekvensen i *Citizen Kane* er Kane og Susan draget væk fra den monumentale ensomhed på Xanadu. Vi ser en lang begravelsesagtig kortege af sorte biler, hvorefter der klippes til et smilende negeransigt (!) der synger 'It can't be love'. Fra billeder af festende mennesker bevæger vi os nu visuelt ind i Kane og Susan's telt, hvor der udfolder sig et skiftevist under- og overspillet ægteskabeligt drama af pinagtigt Ibsensk tilsnit, mens festen auditivt fastholdes i form af musik udenfor teltet, der hermed fremhæver Kane og Susan's ulykkelige isolerethed.

Den kommenterende musik

Den diegetiske musik optræder sjæl-

dent som klassisk orkestermusik men udgøres af musikformer, der er tættere på handlingens historiske tid end underlægningsmusikken. Lola i skikkelse af Marlene Dietrich synger typisk 20'er cabaret-sange, der slæber på en tung duft af berliner-dekadence og den polske flyverekadrille i RAF i *At være eller ikke være* (43) synger en music-hall inspireret sang, der i sin form og tempo minder om mange af krigsårenes engelske sange.

Hvor underlægningsmusikken er instrumental, da er den diegetiske musik ofte med sang, hvormed den så at sige kan tale to sprog på én gang; det rent musikalske såvel som det verbalsproglige. Sangene lægger ikke blot en stemning, indikerer subjektive tilstande og lignende men kan også direkte med ord karakterisere personer og situationer på en mere specifik måde end underlægningsmusikken.

I *Sabrina* (54) sidder den unge chaufførdatter i skikkelse af en meget ung og nuttet Adrey Hepburn og betragter en af overklassefamiliens Larrabee's fester og særligt sønnen David fra et træ i haven alt imens orkestret spiller dansabel jazzmusik og der synges: "I reach for You like I reach for a star..." Musikken udpeger ikke blot, hvilke følelser, der er på spil som underlægningsmusikken normalt gør, men forholder sig til den, idet den i ord inddirekte kommenterer afstanden mellem den forelskede unge pige og hendes forgudede David.

Undertiden kan filmen enddog forlade den diegetiske musiks fysiske forankring i filmens univers for så meget desto mere at lade den kommentere handlingen. I slutningen af Jean Renoir's *Menneskedyret* (38) er vi til fest med jernbanens orkester, der spiller op til dans. Filmens Sevérine (Simone Simon), der har flirtet med en ny bejler, fortæller togføreren Lantier (Jean Gabin), at deres forhold er forbi. Herefter forlader hun festen. Kort efter følger Lantier efter; vi ser ham udenfor, hvor musikken ikke kan høres og derefter i hendes lejlighed, der ligger stille hen. Her myrder han hende, naget af jalousi. Herefter klippes til dansesalen, hvor orkestret nu assisteres af en sanger, der synger om den troløse Ninette, der giver sig hen til alle. Herfra klippes til Lantier og den myrdede Severine, mens vi nu pludselig kan høre sangen om Ninette, der volder alle mænd sorg. Den kommenterende effekt forstærkes her yderligere af, at reallydende forsvinder og hermed overlader hele lydsporet til sangens moraliserende omkvæd. Visuelt er vi et sted, auditivt et andet sted. Her tilsidesættes den diegetiske logik for at musikken så meget desto bedre kan kommentere handlingen.

Til venstre: Al Jolson synger for sin 'Mammy' i 'The Jazz Singer'.

Coda: Den klassiske film

Dette falder meget godt i forlængelse af den almindelige antagelse om den klassiske film som en bestemt måde at fortælle historier på, der er karakteriseret ved ønsket om at usynliggøre det fortalte som fortalt: Historien skal fremstå som uformidlet, hvorved tilskueren ubesværet (og lystfyldt) kan indleve sig i den.

Netop den diegetiske musik, der udspringer 'naturligt' af fortællingens univers, og som normalt karakteriserer personer og miljø, kan i kraft af sin synlige væren-der tillade sig at sige billeddramaet imod gennem brug af musik, der er inddifferent overfor den dramatiske situation og herved forstærke den følelsesmæssige affekt hos tilskueren. Eller den kan på et mere intellektuelt og sprogligt niveau kommentere det fortalte via en sangtekst, der, som et græsk kor, fortolker og sætter det skete i perspektiv.

Underlægningsmusikken, der ikke kan legitimere sin eksistens i kraft af billedsiden, må derimod forlade sig på en minutiøs loyalitet overfor det indre følelsesmæssige drama såvel som de ydre hændelser, der bringer os gennem fortællingen. Dette gælder lige fra en musikalsk pointering af små handlings- og stemningsskift, der 'synliggøres' gennem musikken, til en udfoldelse af de store konfliktemaer gennem gentagelse og variation af musikalske ledemotiver i centrale dramatiske situationer.

Det er ikke mindst denne rollefordeling som filmmusikken fra midten af 1950'erne på en gang viderfører og udfordrer.

Noter:

1. Rick Altman "Introduction: Sound/History, p.114 in: Sound Theory/Sound Practice (ed.), Routledge, AFI, 1992.
2. Siegfried Kracauer in: Theory of Film: The Redemption of Physical Reality, Oxford University Press, N.Y., 1960. Her p.137.
3. Filmen 'King Kong' (33) med musik af Max Steiner fremhæves af både Claudia Gorbman såvel som Kathryn Kalinak som gennembruddet for en egentlig underlægningsmusik, der optræder mere end i begyndelsen og slutningen af filmen og som 'tør' lyde uden direkte visuel eller diegetisk begrundelse. Se Claudia Gorbman "Unheard Melodies: Narrative Film Music", Indiana University Press, 1987 særligt p.,74-75 samt Kathryn Kalinak "Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film", The University of Wisconsin Press, 1992, her særligt p.71-72.
4. Mary Ann Doane: "Ideology and the Practice of Sound Editing", in: Film Sound: Theory and Practice, (ed.) Elisabeth Weis & John Belton, Columbia University Press, 1985.
5. Leman Engel "The American Musical Theatre, US, 1967. Her særligt p.137-99.
6. Hanns Eisler (og Th.Adorno) har i særlig grad - og ikke uden humor - hoveret over filmmusikkens solide brug af musikalske klichéer. Se Hanns Eisler: Composing for the Films, Dobson, 1947.
7. Michel Chion "Le Son au cinéma", Cahiers de Cinéma/Editions de l'Etoile, Paris, 1985. Her p.122-26.
8. Elisabeth Weis har skrevet en hel bog om Hitchcocks brug af lyd og musik fra hans tidlige lydeksperimenter i begyndelsen af 1930'erne til 'Fuglene' (63). Den er så vidt jeg ved den første bog om lyd og musik med en decideret auteur-vinkel. Se Elisabeth Weis: The Silent Scream: Alfred Hitchcock's Sound Track, Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, 1982.

Det Danske Filmmuseums serie 'Fra Stum Til Lyd' viser bl.a. 'Den blå engel' og 'M' fra slutningen af marts til begyndelsen af april. Program kan fås ved henvendelse til Filmmuseet.

Den dobbelte mand

Om Gian Maria Volonté

Fra slutningen af marts og til begyndelsen af maj kører Det Danske Filmmuseum en serie med den spændende italienske filmkunstner. Han døde desværre i slutningen af '94, men for mange fans vil han i kraft af sine film altid leve.

af Susanne Fabricius

I december 1985 så jeg et glimt af en ryg og en nakke på lang afstand i folkemængden under den latinamerikanske filmfestival i Havanna. Jeg genkendte dem straks som Gian Maria Volontés, selv om jeg ikke anede, at han var til stede på festivalen. Han havde lige deltaget i indspilningen i Columbia af Francesco Rosis *Historien om et bebudet mord* efter Garzia Marquez' novelle, og det var naturligt at finde ham blandt festivalens officielle gæster sammen med Jack Lemmon og Robert de Niro.

Sommeren 87 så jeg *Historien om et bebudet mord* i Rom. Da den siden havde premiere i Danmark, måtte jeg give de danske anmeldere ret. Filmen var ikke vellykket, men det var ikke Volontés fejl. Hans beherskede spil i rollen som fortælleren af blodhævnshistorien stod i dyb modsætning til den svulstige form, filmen gav den. Det første, man ser til ham i et af de indledende billeder, er hans ryg, og da gik sandheden af det gamle ord, at en god skuespiller spiller lige så meget med ryggen som med ansigtet, op for mig i sin fulde betydning. Holdningen, den tøvende gang, måden han bevæger skuldrene på, altsammen udtrykker hans alder og blandede følelser over for den rejse og det erindringsprojekt, han har begivet sig ud på.

Gian Maria Volonté kunne spille med det hele, hænderne, kroppen, ansigtet, den dybe stemme, snart blød, snart dyb og lidt rå, øjne, som kunne skifte farve. Det lyder som en forelsket fans bekendelse til sit idol. Første led passer meget godt, men Volonté var i sandhed ikke typen på et idol – lavstammet og ikke speciel smuk at skue. Men mandens skulpturelle løvehovede, hans koncentrerede, bevidst årvågne blik, som med alderen fik en vis mildhed, hans adræthed, som både var et åndeligt og et fysisk fænomen, samlede sig i det, man plejer at kalde udstråling, et lidt tomt og banalt ord i denne forbindelse.

Nu er han død af et hjerteanfald i en alder af 61 under indspilningen af Theo Angelopoulos' *Odysseus blik*, hvor han spiller en direktør for et filmarkiv, på jagt efter en forsvunden film i ruinerne i Sarajevo. I følge manuskriptet skulle den gamle filmelsker selv afgå ved døden i løbet af filmen.

En mand i flammer

Sit gennembrud på film fik Volonté i *Un uomo da bruciare* (En mand i flammer, 62) om den sicilianske arbejder Salvatore Carnevale, som forsøgte at organisere sine fæller i en fagforening og måtte ende sine dage for mafiaens kugler. Det var brødrene Tavianis anden film, resultatet af et samarbejde med dokumentaristen Valentino Orsini. Dens emne var taget ud af virkeligheden, både bogstaveligt og mere alment, i de syditalienske bønders og arbejderes elendige levevilkår. Samtidig er den en hyldest til det sicilianske landskab, som Volonté synes at være groet ud af. Han ligner her som 29 årig med yppige sorte krøller og sit sjove trekantede ansigt en ung satyr, men en satyr, som også kan blive bedrøvet. På et tidspunkt, hvor det absolut ikke var comme il faut for mænd (på film), ser man ham flere gange græde. I en scene er Salvatore i biffen; han er opslugt af filmen til det neglebidende. Det opslugte, det politisk engagerede og forbundetheden med hans lands historie og kultur kom til at bestemme hele Volontés liv og karriere, som danner en sjælden enhed.

Volonté blev født i en velhavende milanesisk familie i 1933, brød med sin borgerlige baggrund og turnerede som 18-årig med en en teatergruppe i Italien. I 57 udgik han fra en skuespillerskole i Rom og spillede 50'erne igennem et bredt teaterrepertoire fra Shakespeare til Brecht og havde succes i forskellige TV-udgaver af Tjekov. Han var i en periode knyttet til Piccolo Teatro i Milano, som fortrinsvis spillede samfundskritisk dramatik. Sammen med Orsini og Taviani-brødrene grundlagde han Teatro Crÿnaca i Pisa, hvor arbejdere og studenter spillede sammen.

Det politisk engagerede teater genoptog Volonté i 69, hvor han grundlagde to amatørteatergrupper i Roms arbejderkvarterer, Trevi-Campo Martio og Trastevere. Her iscenesatte han et 'Mysterie-spil' over de store strejker i 72, som også var emne for hans reportagefilm *La tenda in piazza* (Teltet på pladsen, 72).

Volonté havde været organiseret kommunist siden sin ungdom, men meldte sig ud efter en periode som byrådsmedlem i Rom. Han kunne ikke forbinde sit politiske engagement med den politiske karriere han fik stillet i udsigt. Siden meldte han sig dog ind i PDS, den reformerede udgave af kommunistpartiet.

I 1960 debuterede han på film i en birolle i krigsfilmen *Sotto dieci bandiere* (Under ti flag, Duillo Coletti). Herpå fulgte en række biroller i mere eller mindre kommercielle film. I 62 medvirkede Volonté i den semi-dokumentariske *Fire dage i Na-*

poli af Nanni Loy, som i en kollektiv form beskriver napolitanernes oprør mod tyskerne i 43. Filmen vakte officiel tysk harme, men stor begejstring blandt danske kritikere. Ligesom *Uomo da bruciare* lader den til at videreføre den neorealistiske tradition i italiensk film, hvilket gælder mange af de film, Volonté medvirkede i.

Sadister med bløde punkter

Men i 1964 tager Volonté et stort skridt bort fra frelsthedens snævre sti og ud på kommercialismens brede landevej, fra at spille de gode til at personificere den pure ondskab, i Sergio Leones *Per un pugno di dollari* (En nævefuld dollars), hvor instruktøren og den ene hovedrolleindehaver optrådte under dæknavne – Leone som Bob Robertson og Volonté som John Wells. I den efterfølgende *Per qualche dollari in piu* (Hævn for dollars, 66) er identiteten afsløret. De to film er skåret over den kendte læst – en navnløs gunslinger (i Clint Eastwoods skikkelse) skal skille et lille samfund af med en ærkeskurk, begge af mexicansk herkomst og med bløde punkter, snu, brovtende og lidt dumme. I en mindre kendt spaghetti-western, *Quien sabe?* (Gringo desparado, 67) havde instruktøren, Damiano Damiani, indsmuglet et politisk budskab, men også her er Volonté en mexicansk røverbandit.

I 1968 spiller han igen en bandeleder, denne gang i sin hjemby. Carlo Lizzianis *Banditi a Milano* er tilsyneladende mere kritisk i sin behandling af vold og kriminalitet, men samtidig ekstremt voldelig selv. Filmen bygger på samtidige begivenheder og skal have et dokumentarisk præg.

1970 – et stort år – anklager og anklaget

I en alder af 37 får Volonté sin mest sataniske rolle, den neurotiske politichef i *Indagine su un cittadino al di sopra di ogno sospetto* (Undersøgelse af en borger hævet over enhver mistanke, Elio Petri). Samme dag som han bliver overført fra drabsafdelingen til afdelingen for politisk kriminalitet, myrder han sin elskerinde for at bevise, at han er 'hævet over enhver mistanke'. Volonté fremtræder her glatfriseret og -barberet, grimasserende og gestikulerende i en stil, han havde afluret italienske øvrighedspersoner, en magtens mimik og truslernes kropssprog – ikke fjernt fra en gangsters. Som en replik lyder "Vi politifolk ender med at ligne forbrydere".

Den samme filosofi styrer Jean-Pierre Melvilles *Le cercle rouge* (Den røde cirkel). Allerede i den indledende scene kan man ikke skelne dem fra hinanden; de er lænket sammen med håndjern og ens klædt. På sin flugt møder Volonté en nylig løsladt kollega, og sammen med en tidligere politimand udfører de det perfekte kup. Ud over at være en opvisning af stjerner i deres bedste form er filmen et misantropisk credo. "Der findes ikke uskyldige. Mennesker er skyldige", siger en ældre, politimand. I alle Melvilles film er politi og forbrydere ét fedt. Her udfører deltagerne i den lille bande et job med samme punktlighed som politiet.

Samme år indledte Volonté det legendariske samarbejde med Francesco Rosi. *Uomini contro* (Ingenmandsland) er en af de mest overbevisende protester mod krig, som er lavet på film. Under I. verdenskrig kæmper en deling italienske soldater mod østrigerne om noget, de selv kalder en stenbunke. Men i den store birolle som en løjtnant er Volonté snarere oppe imod en kadaverdisciplin uden formål, mod forbenede generalers æresbegreber, som ikke respekterer de meniges ære. Han bliver dræbt under et slag – desværre allerede i midten af filmen – lige efter at have råbt: "Stands! Dette er fattiglusenes krig mod fattiglusene".

I Giuliano Montaldos *Sacco og Vanzetti* er vi vidner til systemets kamp mod fattiglusene. Her spiller Volonté Vanzetti efter tidligere at have spillet Sacco på scenen. I 1920 blev to italienske immigranter i USA, socialisten Sacco og anarkisten Vanzetti, dømt for væbnet røveri og mord og henrettet i 27. Sagen vakte i sin tid stor opstandelse, men først i 1977 blev de to officielt renset. Man spørger sig selv, om ikke filmen har bidraget til denne frikendelse med 50 års forsinkelse.

I 73 spillede Volonté titelrollen i en anden film af Montaldo, *Giordano Bruno,* en anden historisk martyr. Filmen har aldrig gået i Danmark, men er efter omtalerne at dømme en fuldgyldig Volonté-film, kritisk debatterende italiensk historie.

Magt og afmagt

Samarbejdet med Petri var begyndt i 1966 med *A ciascuno il suo,* hvor han spillede en mand i forgæves kamp mod den sicilianske mafia, fortsatte med *Undersøgelse af en borger* ... og allerede igen i 71 med *La classa operaia va in paradiso,* som ikke har været vist i danske biografer. Her spiller Volonté den norditalienske arbejder Lulu, der er mærket af sit monotone arbejde, men henrykt kaster sig ud i forbrugerisme, indtil han mister en finger i en maskine. Tilsyneladende en sort humoristisk film, som også forholder sig ironisk til venstrefløjen.

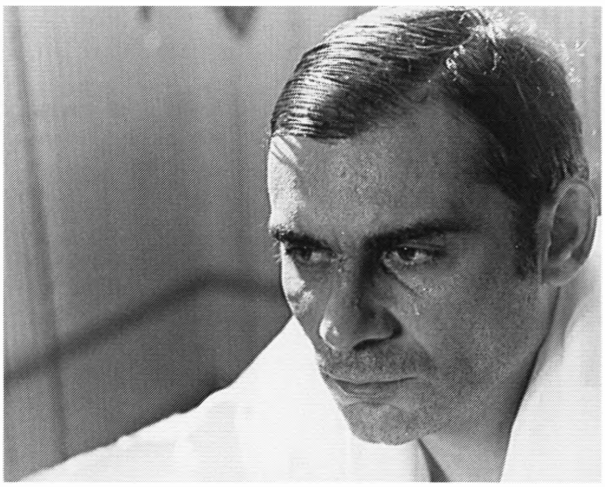
Samme år fornyede han også sit samarbejde med Rosi i *Il caso Mattei,* hvor han spillede rollen som den italienske oliefyrste, der omkom i sit private fly i 62. Officielt var det en ulykke, men der har været teorier om et attentat. Igen er Volonté en sammensat karakter, et magtmenneske, parat til at dele med ringere stillede, i hans eget land eller med de olieproducerende lande.

I 73 finder vi atter Volonté som en magtfigur i en film af Rosi, *A proposito Lucky Luciano.* Mafiabossen Charles Luciano, alias Salvatore Lucania, fik i 37 en dom på 30-50 års fængsel, men blev løsladt i 46 og udvist til Italien, hvor han fortsatte sit uvæsen med base i Napoli. Volonté fremstiller ham som en nok lidt afstumpet, men egentlig ganske almindelig borger, mindre skurkagtig end politichefen i *Undersøgelse af en borger* ...

En borger af en anden kaliber spiller han i Petris *Todo modo* (76), efter en roman af Leonardo Sciascia, en politisk lignelse, hvor hovedpersonen M skal være billede af Aldo Moro, lederen af de kristelige demokrater. Et par år senere i marts 78 blev Moro kidnappet og dræbt af De røde Brigader. I 86 fik Volonté igen lejlighed til at portrættere præsidenten for sit land og lederen af et parti, som han måtte anse for dybt reaktionært. Det blev gjort med stor indlevelse i Giuseppe Ferraras *Il caso Moro.*

Retfærdighedens milde vogter

I 70'erne tynder det ud i Volontés filmroller; i slutningen af årtiet gennemgik han en stor lungeoperation og sloges siden med et dårligt helbred. Men det forhindrede ham ikke i at lægge krop og ansigt til det, som skulle blive én af de smukkeste europæiske TV-serier nogen sinde, Rosis *Cristo si è fermato a Eboli* (Kristus standsede ved Eboli, 79), som bygger på Carlo Levis selvbiografiske ro-



Side 36: Fra 'En nævefuld dollars'. Denne side (øverst til højre): Fra 'Undersøgelse af en borger hævet over enhver mistanke'. Venstre: Fra 'Banditi a Milano'. Nederst: 'Den røde cirkel'.

man af samme navn. Levi var uddannet læge, men arbejdede som maler. På grund af antifascistisk virksomhed blev han idømt 3 års forvisning til en isoleret landsby på grænsen mellem det nordlige og sydlige Italien, et sted hvor livet levedes uberørt af tidens gang. Bogen/serien beskriver Levis ophold i dette forunderlige samfund og de mennesker, han lærer at kende – et møde mellem en borgerlig kultur og en bondekultur.

Serien, som også findes i en spillefilmsudgave, blev begyndelsen til en ny æra i Volontés værk. I de af hans senere film, som jeg har haft mulighed for at se, fremtræder han som en medvidende, aktiv iagttager – den rolle, han også spiller i *Historien om et bebudet mord* (87).

I Claude Gorettas *La mort de Mario Ricci* (84) spiller han en invalideret TV-journalist, der opsøger en tysk forsker med speciale i den 3. verden i en fjern landsby i Schweiz. Her bliver han involveret i de mystiske omstændigheder bag en dødsulykke. Filmen handler om at tage ansvar, både i nære og fjerne sammenhæng, om ikke at lade sig overvælde af desillusion.

Med et års mellemrum medvirkede Volonté i to film baseret på romaner af Leonardo Sciascia, Gianno Amelios *Porte aperte* (90) og Emidio Grecos *Una storia semplice* (91). I begge film er vi tilbage på Sicilien, og begge handler om en ældre mands indgriben i opklaringen af en forbrydelse. Han repræsenterer en desillusioneret, men alligevel retfærdighedssøgende utrættelighed.

Han nåede at afslutte optagelserne til en film, som endnu ikke er færdig, Michele Placidos *Un eroe borghese*. Jeg har ingen anelse om, hvad den handler om, men titlen – en borgerlig helt – dækker meget godt indholdet i de to Sciascia-filmatiseringer.

At inkarnere en tidsånd

Med få undtagelser beskriver Volontés film italiensk kultur og historie. Rækken af faktisk eksisterende personer i hans register er lang: Salvatore Carnevale, Vanzetti, Luciano, Giordano Bruno, Enrico Mattei, Aldo Moro og Carlo Levi. Blandt dem er undertrykkere og undertykte, helte og forbrydere, men aldrig i forenklet form. I *Kristus standsede...* behandler Levi en gammel mand, en tidligere røver, og han beskriver siden røvervæsnet med disse ord over for byens fascistiske borgmester: "Hvorfor betragter bønderne" røverne som helte. Fordi kun sådan kunne de forsvare sig mod en anden kultur, der er fjendtligt indstillet over for dem, og som – uden at forstå dem – altid undertrykker dem'.

Selv om Volonté aldrig var i tvivl om, hvor hans sympati lå på det politiske plan, var han en for stor menneskekender og -ven til at udlevere sine personer af en anden observans. Han repræsenterer en nuancering, som er sjælden i politiske film. Som italiensk politik fremstår i dag, hvor højrefløjen fejrer triumfer, må man sende ham mange varme tanker. Men ingen tvivl – han ville også have kunnet yde en Silvio Berlusconi eller en Umberto Bossi retfærdighed på lærredet, når deres tur kommer.

Han var lige så meget af en auteur som de store instruktører, Petri og Rosi, som han samarbejdede med. Han har givet den samfundsanalyserende italienske film et ansigt i dens glansperiode.

Kilder:
Guy Braucourt: Gian Maria Volonté Talks about Cinema and Politics. in: Cineatse. Vol. 7, 1, 1975.
Jelisaweta Wiktorowa: Das Phènomen Volonté. in: Film und Fernsehen. 1 & 2, 1980.
Gary Crowdus & Dan Georgakas: Acting and the Collective Filmmaking Experience. An Interview with Gian Maria Volonté. in: Cineaste, vol. 15, 1, sept. 1986.
Nekrologer i la Repubblica og la Stampa, begge 7-12-1994.

OVERSET FORSKNING

Til venstre: Fra UFA-filmen 'Dr. Caligaris Kabinet'.

Manuskriptforfatteren

Havde jeg været en tyve år yngre filmforsker, ville jeg øjeblikkeligt emigrere til Tyskland. Finansierede filmforskningsprojekter vælder frem og de udkommer for en stor del i bogform. Strømmen hertil af informationer blokeres kun af sproget, som danskerne helt har negligeret efter besættelsen. Det er synd og skam. En stor del af den bedste Americana-forskning kommer også fra germanerne, som ligeledes overses af de amerikanske og franske universitære trendsættere. Amerikanerne har domineret nyere filmhistorisk forskning helt og holdet og franskmændene den æstetiske teori. Det ville være nyttigt om englænderne lod en del af de sidste års mange tyske filmbøger oversætte. Ingen verdensorienteret filmhistoriker kan eksempelvis tillade sig at negligere de ganske nøgterne og dokumeneterede oplysninger, man kan finde i Jürgen Kastens bog om manuskriptforfatteren Carl Mayer.

Carl Mayer er en af de få manusforfattere, der traditionelt hører med i enhver filmhistorie. Han fyldte nogenlunde ubemærket 100 år i 1994. Filmmuseet havde arrangeret en stor serie med ham. Jeg havde sat mig for at skrive en artikel efter serien, men blev enig med mig selv om, at netop den mand var sovset ind i uoverskueligt gentagne filmhistoriske myter. Der skulle grundforskning til. Den opgave har Jürgen Kasten løst.

De nærmest uomgængelige myter var søsat primært via Lotte Eisners Murnau-monografi (1964), der bruger utroligt meget krudt til at frakoble Carl Mayers betydning for instruktøren, mens det i Kastens bog rimeliggøres, at den var endda nok så markant. Det gælder ligeledes medforfatteren til *Dr. Caligaris Kabinet*, Hans Janowitz, der har 'dramatiseret' Mayers biografi, som anvendes yderst kreativt og myteforstærkende af Sigfried Kracauer i 'From Caligari to Hitler'.

Kasten har fået det hele behageligt ned på jorden, ikke gjort Mayer til et vehikel for en spidsfindig teoretiseren. Det betyder dog ikke, at de teoretiserende tilgange er tilsidesatte. Kasten har vitterligt gjort sig den for filmforskere uvante ulejlighed at både gennemgå samtlige af Mayers eksisterende drejebøger, projekter sammenholdt med alle hans eksisterende film. Det er ganske imponerende i Mayers ganske omfattende værk, der alene i hans rigeste periode 1919-21 omfatter 13 drejebøger (samt et projekt). Et par andre specialister har taget sig af *Four Devils* (Oliver Schütte) samt Carsten Schneider, der behandler Mayers emigratperiode i England, hvor han kun fungerede som svækket medforfatter og dramaturg. Dette uomgængelige værk afsluttes med den hidtil mest pålidelige Mayer-filmografi og -bibliografi.

Fotograferne

'Carl Mayer – Filmpoet' suppleres af bogen 'Gleissende Schatten', der fokuserer på de store fotografers indsats i tysk film igennem 1920'erne. Bogen er udgivet af Mannheimer Kommunale Kino Quadrat e.V., der i efteråret 1994 gik i samarbejde med Heidelberg og Lydvigshafen om projektet, kørte en fælles serie og udsendte bogen som en slags luksusprogram.

Klaus Kreimeier gør rede for den æstetiske kompleksifikation fra den tidlige ekspressionistiske film til kammerspillet, samt Karl Freunds 'entfesselte Kamera' (dvs. fri for bånd), hvor Carl Mayer unægteligt spillede en afgørende rolle. En del af de øvrige (i alt otte) skribenter kommer ind på det sjældent berørte samspil mellem forhåndenværende teknik og æstetik (kamera, emulsion og belysning). Det er netop en konkret viden om det samspil, man savner mest i filmlitteratur og som – hvis de optræder – ofte bliver forkrampede postulater, som det ofte er tilfældet i amerikansk filmhistorisk tradition. Bogen afsluttes med en nyttig filmografi over 38 'tyske' fotografer (her figurerer bl.a. de indvandrede danske Frederik Fuglsang og Axel Graatkjær).

DEFA

Da UfA i 1992 fyldte 75 år, udgav Hans-Michael Bock og Michael Töteberg 'Das Ufa-Buch' i samarbejde med CineGraph i Hamburg. CineGraph er et center for filmforskning, der hvert år i november holder en konference for internationale filmforskere om emner med relation til tysk film. Forrige år var det relationen Danmark-Tyskland, i 1994 emigranterne fra Sovjet, i 1995 bliver det Frankrig-Tyskland. Alle kan for-

øvrigt deltage og det er fuldt ud de 2.000 godt investerede danske kr. værd. 'Das Ufa-Buch' er en kolos i samme format som de store Holywoodproduktionsfirmaers amerikanske monografier. Men til forskel fra disse er der sørget for overbliksartikler. Det hele drukner ikke i facts omkring de enkelte film.

I slutningen af 1994 udsendte Ralf Schenk – Filmmuseum Postdam, som redaktør på Henschel Verlag 'Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946-92' – en kolos på 500 A4-sider. Den ene halvdel af bogen består af artikler om perioden skrevet af otte filmforskere, her iblandt Erika Richter, dramaturg for DEFA 1975-91, der i forbindelse med bogen, ved Goethe Instituttets mellemkomst, var oppe på Det Danske Filmmuseum august 1994 for at introducere seks film, som var blevet lagt på hylden efter det skæbnesvangre 11. plenarmøde i DDR, december 1965. Det interesserede ikke den danske presse, og det kan godt gøre én bekymret på standens vegne. Det var interessant filmstof, og havde Eva Jørholt ikke haft en artikel i Kosmorama 197 – allerede i 1991, var det nok blevet glemt og gemt i Dannevang.

Nu har vi så bogen om hele perioden, udsendt af det hæderkronede Henschel Verlag, som har overlevet DDR og selv udgivet mange af de tekster, som behandles eller hudflettes i bogen. Forlagets bekendteste indsats for film er nok Toeplitz' filmhistorie (som jeg rejste DDR tyndt for at samle).

Overblikket i DEFA-bogen er sværest at holde, jo nærmere vi kommer til vor komplicerede samtid; anderledes kan det næppe være, men ellers forekommer vægtningen passende. Den æstetiske udformning er upåklagelig, men uden mange påfaldende illustrationer – endskønt der er mange af dem. Den største hage ved den glittede gennemførte æstetik, er at jeg ikke kan nænne at sætte mærker i bogen.

Den kræver dog ligefrem et supplement, som desværre næppe bliver realisabelt, idet hele DEFAs dokumentar- og animationsproduktion udelades. Dokumentardelen måtte i højere grad indlemme selve DDRs historie, som jeg egentlig også finder for snævert integreret i mange af bogens artikler. Det forekommer mig, at man nærmest har fortrængt den sovjetiske betydning, for at fremhæve en overordnet vilje til et enhedstyskland. Udlandskontakterne ligger primært omkring dokumentaristerne. Således kommer en instruktør som Joris Ivens kun ind i en bisætning, som medarbejder på Gérard Philipe-filmen *Die Abenteuer des Till Eulenspiegel* og Thorndikerne og Heynowski/Scheumann ryger naturligvis helt ud.

Bogen bekræfter i høj grad Konrad Wolfs uendelige betydning som central figur og kontinuitetsfaktor. Det forekommer livsbekræftende, at hans sidste film, faktisk blev den ungdomssolidariske *Solo Sunny* (80) og at han trods alt kom til at fungere indtil 1982. Derefter var det faktisk også slut for østtysk film. Sidste halvdel af bogen er det der egentlig får en til at ville eje den – nemlig et så godt som fejlfrit indeks over samtlige spillefilm produceret i DDR med fyldige og tilstrækkelige handlingsreferater på samtlige titler. Det gør bogen uundværlig som opslagsbog. Handlingsreferaterne er til stor hjælp, da de fornuftigvis undlades i artiklerne.

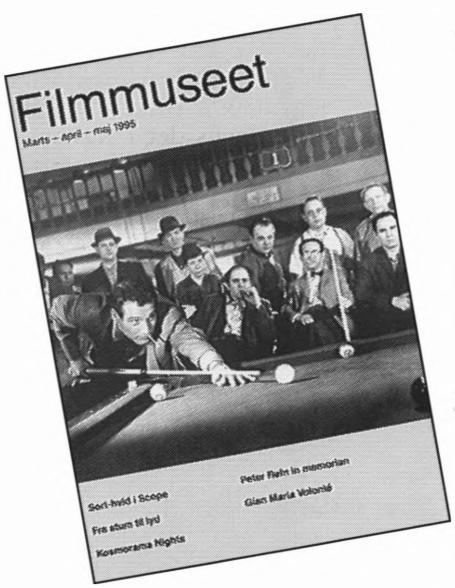
Carl Nørrested

Jürgen Kasten: **Carl Mayer Filmpoet. Ein Drehbuchautor schreibt Filmgeschichte.** Vistas, 1994, Berlin. DM 40, 308 s.

Gleissende Schatten. Kamerapioniere der zwanziger Jahre. Red: Michael Esser. Henschel Verlag og Cinema Quadrat 1994. DM 29,80, 153 s.

Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA Spielfilme 1946-92. Red: Ralf Schenk. Henschel Verlag, Filmmuseum Postdam 1994. DM 98. 560 s.

Både - og



Vil du både se film i museets biograf og 4 gange årligt få tilsendt Danmarks ældste og vægtigste filmtidsskrift Kosmorama, er den favorable samlede pris 240 kr.

Medlemskort til museet koster 125 kr.
Abonnement på Kosmorama koster 170 kr.
og et enkelt nummer i løssalg 50 kr.

FORFØRENDE STUMFILM

Vi er i året, hvor man fejrer filmens 100 års fødselsdag. I Frankrig, der betragter sig som filmens fædreland, antager festlighedene formelig hysteriske dimensioner, og man må – som min italienske ven, Paolo Cherchi Usai, der nu er curator på International Muesum of Film and Photography på George Eastman House i Rochester, USA, har udtrykt det – søge at gøre vort bedste for ikke under dette 100 års cirkus at forråde vor lidenskab for filmen.

Det er derfor også forfriskende, at en af Usais forgængere i Rochester, James Card, i sin bog 'Seductive Cinema. The Art of Silent Film' gør opmærksom på, at man med lige så stor ret kunne have celebreret filmens 100-årsdag for 15 år siden. For i følge Card er det Eadweard Muybridge, der den 4. maj 1880 for første gang projicerede levende billeder for et publikum.

Det er drillende sagt, og James Card er en drillepind. Hans bog er da også en højst personlig og en højst polemisk lille stumfilmshistorie. Card er en modsiger, men det er også dem, der er mest stimulerende at læse, og i sit forord beroliger han os med, at han ikke har skrevet en akademisk bog, selvom han har været pædagogisk involveret med film siden 1936.

James Card er født 1916 og han begyndte da han var dreng i Cleveland, Ohio, hvor der dengang i 1920'erne var 147 biografer, at samle film. Han blev filmsamler, og han fortæller livfuldt om sin samlermani, bl.a. hans bestræbelser på at redde *Peter Pan*. I 1948 kom Card til George Eastman House, hvor han var leder af filmarkivet indtil 1977. Card har et godt øje til filmarkivet på Museum of Modern Art i New York, og for folk, der har færdedes i filmarkivcirkler er der mange intrikate oplysninger at hente. Card fik sit arkiv ind i 'La Fédération Internationale des Archives du Film' (FIAF), og han og Det Danske Filmmuseums grundlægger, Ove Brusendorff, blev meget fine venner. Selv husker jeg James Card fra hans besøg med Louise Brooks på Filmmuseet i København i 1957. Det var Card, der havde fundet Louise Brooks frem af glemslen, og efter at hun var blevet ekstatisk hyldet af Langlois på 'La Cinématheque Française' kom hun og Card til Brusendorff.

Herover: Filmmuseet, København 1957. Fra venstre ses: Ove Brusendorff, Ib Monty og James Card; på bordet ses den i artiklen nævnte snapseflaske. Herunder: Ved samme lejlighed som ovenfor - det er James Card til venstre, Louise Brooks-James i midten og Ove Brusendorff til højre.

Vibeke Brodersen, der var ansat på museet og som senere blev til Vibeke Steinthal, interviewede Louise Brooks til KOSMORAMA (nr. 31). Under besøget prøvede Jim Card bl.a. uden større held at holde den hele flaske Rød Aalborg, som Brusendorff generøst havde stillet foran den dengang temmelig alkoholiserede Louise Brooks for at hun kunne spæde kaffen op, på afstand af den tidligere stjerne.

Cards og Brusendorffs veje skiltes senere, da Card i Langlois' konflikt med FIAF solidariserede sig med Langlois, og det er med virkelig afsky, at Card omtaler Jerzy Toeplitz, den så estimerede polske filmhistoriker, der på det tidspunkt var præsident for FIAF.

Men Cards bog er ikke blot skrevet for kollegerne i filmarkiv-branchen. Den henvender sig til alle elskere af det, som Card kalder Predialogue cinema, og som vi andre kalder stumfilm.

For Card er nærbilledet filmens vigtigste element, og han er beundrer af stjernerne, og først og fremmest de kvindelige. Han skriver begejstret om Joan Crawford og Gloria Swanson, som han begge lærte at kende, om Norma Shearer, og om the vamps: Pola Negri, Garbo, Clara Bow og selvfølgelig Louise Brooks.

Det har tydeligvis frydet Card at give udtryk for, at han finder Griffith stærkt overvurderet, og han er heller ikke voldsomt imponeret over Stroheims indsats. Derimod priser han Asta Nielsen (selvom han fejlagtigt siger, at hun kun lavede 45 film) og han fremhæver *Atlantis*. Det er nok Det Danske Filmmuseums indflydelse, der har gjort sig gældende.

Men i hans eget stumfilmsarkiv var *Caligari* erklæret den store åbenbaring, og af de amerikanske stumfilmsinstruktører er det kunstnere som Cecil B. de Mille, Josef von Sternberg, King Vidor og Monta Bell, han foretrækker, og i dette valg kan man ikke blive meget uenig med ham, især fordi han ikke er blind for deres svage sider.

James Cards bog kommer nok på et gunstigt tidspunkt. Ude i den store verden er der mere opmærksomhed om den stumme film end der har været før i tonefilmtiden. Måske får vi sågar i Danmark en dag filmelskere med blik for stumfilmens særlige kvaliteter. Og dette publikum vil værdsætte Cards beretninger om filmarkivalske fund. Selv har han ikke høje tanker om den måde den akademiske verden tumler med filmhistorien, men han glæder sig naturligvis over, at man nu har basis for en hel uges stumfilmfestival i Pordenone (som han ganske vist kalder Pordornone), bl.a. organiseret af én af hans efterfølgere i embedet i Rochester, førnævnte Paolo Cherchi Usai.

Ib Monty

James Card: **Seductive Cinema. The Art of Silent Film.** Alfred A Knopf, New York 1994, 319 s., ill., 35 Dollars.

ANDET OG MERE END FILMMUSIK

Filmmusikken er efterhånden en af de mere velbeskrevne dele af filmens lydspor. Det gælder lige fra klassikeren 'Film Music' af Kurt London fra 1936 over komponisten Hanss Eisler's (og Th.Adorno's) opgør med Hollywoodfilmens brug af angiveligt fordummende og stereotyp musik i 'Composing for the films' (47) til Roy M. Prendergast's 'Film Music – a neglected art'(77), der skyer popmusik som pesten og ønsker sig tilbage til de gode gamle dage med symfonisk orkestermusik, hvor filmkomponister kunne langt mere end fløjte en simpel melodi.

Filmmusik er ikke, hvad den har været. I 1960'erne blev det ligefrem moderne at undgå musikunderlægning af film. Samtidig forandredes det musikalske sprog via jazzen i 1950'erne og siden rock og popmusikken i 1960'erne. Det er særligt i USA via science fiction såvel som adventurefilmen, at den klassiske symfoniske kompositionsform har fået en renaissance fra sidste halvdel af 1970'erne med John Williams som et af de mest succesfulde navne med musik til bla. *Star Wars* (77) og *Jurassic Park* (93).

Randall Meyers er selv filmkomponist og har skrevet musik til en række film af bla. nordmanden Erik Gustavson. 'Filmmusic: Fundamentals of the Language' forsøger ikke at skrive filmmusikkens historie. Den prøver at forklare, hvordan musik fungerer i almindelighed og til filmbilleder i særdeleshed ud fra en praktisk foreskrivende og begrænset teoretisk vinkel, dvs hvad virker, og hvad virker godt?

Meyers har selv skrevet 6 af bogens afsnit, der brydes op af 4 interviews foretaget af ham selv samt tilhørende filmografier med komponisterne Toru Takemitsu, og Nicola Piovana, vores hjemlige instruktør Jørgen Leth samt lyddesigneren Walter Murch.

Takemitsu er nok mest kendt for musikken til Kurosawas *Ran* (85) mens Piovana efter Nino Rota's død har arbejdet med Fellini samt Taviani-brødrene. Jørgen Leth behøver vel dårligt en præsentation, mens Murch bla. har arbejdet med lyden på alle Coppolas Godfatherfilm såvel som *Aflytningen* (74) og *Dommedag nu* (79).

Man kan spørge, hvad Leth laver i dét selskab af internationale og finansielle sværvægtere? Fælles for alle interviewene er opmærksomheden omkring forholdet mellem musik og filmens øvrige lyde, særligt atmossfæreskabende såvel som direkte ekspressive lyde. Faktisk handler både Leth såvel som Murch-interviewet mere om filmens lydrum end om musikken. Begge er de særligt interesserede i lyde, som ikke kan 'ses' i billedet, men som åbner op for en virkelighed bag billedet, for fantasien. Her lægger Leth vægt på, at billede og lyd kan iscenesættes som to samtidige men forskellige virkeligheder, mens Murch bruger lyd til at aktivere tilskuerens subjektive erindringer.

Også de to komponister udviser stor opmærksomhed på musikkens sammenhæng med det øvrige lydrum – en interesse, der deles af bogens forfatter i de 6 afsnit, som han selv står for. De 3 indledende afsnit om de musikalske grundbegreber (rytme, melodi og harmoni) er ment som en introduktion, men er alt for lange og upræcise. Der er straks mere originalitet i afsnittet om stil og genre, hvor han søger at karakterisere, hvorledes forskellige filmgenrer influerer på valget af musikstil, et senere afsnit om filmens lydrum som en slags 'musique concrete' samt det afsluttende afsnit om brug af musik og lyd til henholdsvis hurtige og langsomme måder at indlede film på.

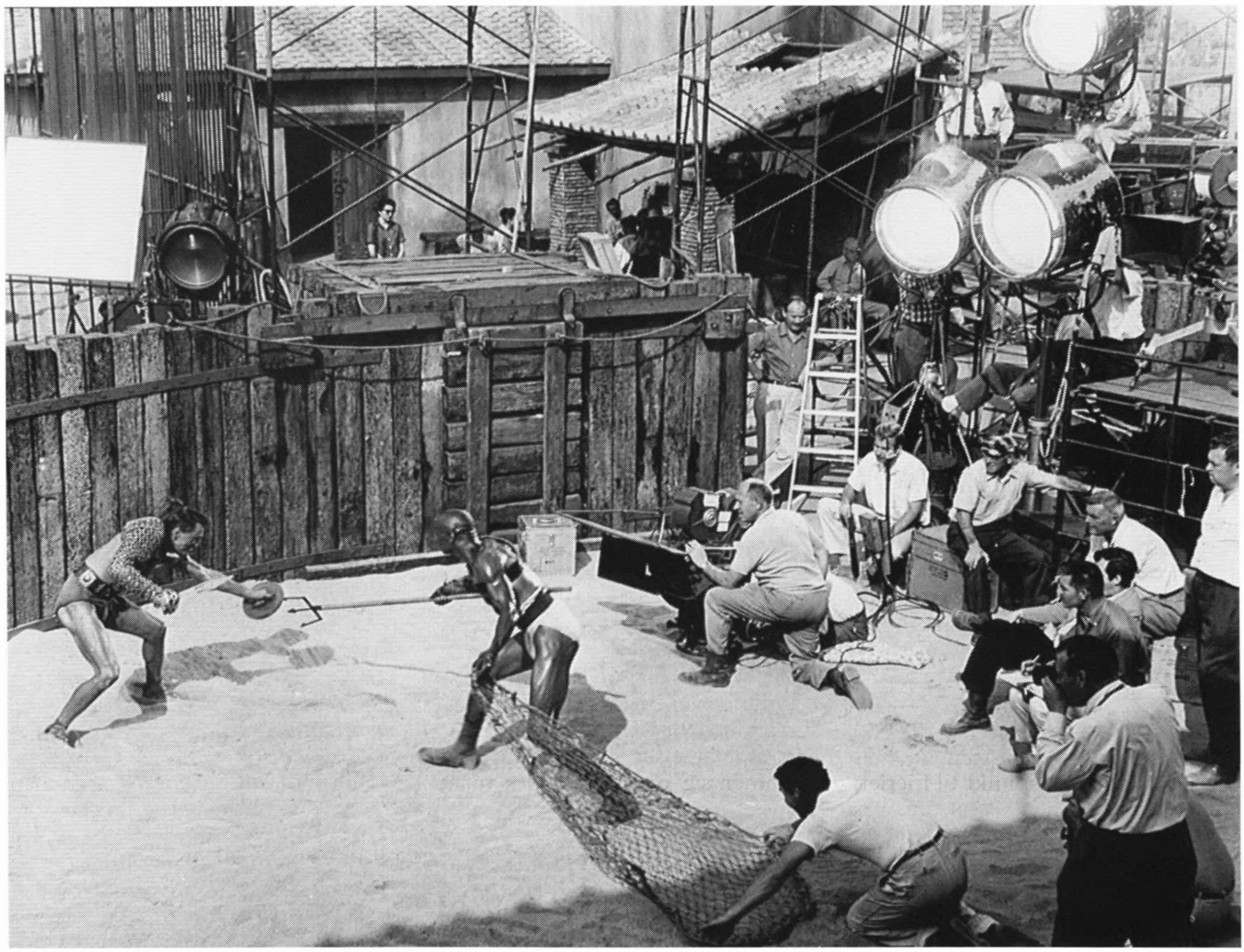
Titlen er dog noget misvisende, idet bogen rent faktisk handler om andet og mere end filmmusik, nemlig filmens samlede lydrum. Dette ikke-annoncerede (men sympatiske) træk bliver samtidig dens pædagogiske svaghed, idet den ikke indfrier det undertitlen egentlig lægger op til, nemlig en forholdsvis systematisk og konsekvent fremstilling af filmmusikken som et sprog. Herved kræver det en vis tålmodig trofasthed hos læseren, der aldrig præcis ved, hvor teksten vil hen.

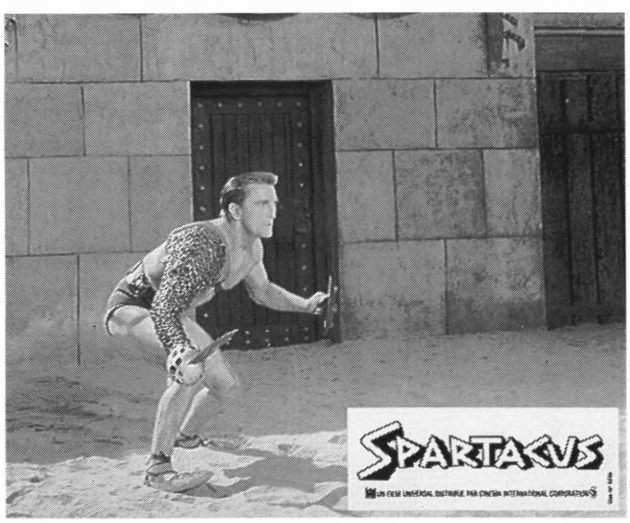
Forudsat at man læser rimeligt på engelsk, så er bogen overkommelig at fordøje. Den bliver næppe et standardværk men er trods sin løst strukturede fremstillingsform værd at læse.

Birger Langkjær

Randall Meyers: **Film Music: Fundamentals of the Language,** Ad Notam Gyldendal, 1994. 231 sider. 260.- Nkr.

SPARTACUS





Herover: I arkivet har vi fundet dette billede, som er ganske sjældent, fordi det faktisk har still-fotografen med (han står i nederste højre hjørne). Til venstre: Et eksempel på, hvad der kom på hans strimmel den dag. Billederne er naturligvis fra 'Spartacus' (60). Filmen er instrueret af Stanley Kubrick og i hovedrollen ser vi Kirk Douglas, der her er blevet kastet ud i en barsk gladiatorkamp. Filmen vandt adskillige Oscars. 'Spartacus', der p.g.a censur oprindelig udsendtes i forkortet version, blev genudsendt i komplet længde i 1991.

KÆRLIGHED ER KOLDERE END DØDEN

Liebe ist kälter als der Tod er titlen på Fassbinders spillefilmsdebut fra 1969. Den kolde kærlighed er et gennemgående motiv også i hans senere film, hvis man skal tro Christian Braad Thomsen, og det er der i udgangspunktet grund til. Braad Thomsen, der om nogen er Fassbinderkender, hæfter i sin bog om Fassbinder (udkommet for et par år siden) credoet på skuespillet *Frk. Julie* og især på filmen *Martha* fra 1973. Nu har Braad Thomsen importeret filmen, så vi ved selvsyn kan dømme om kulden mellem to mennesker og tilmed vurdere hvor god Fassbinders bedste film egentlig er. *Martha* bliver kaldt Fassbinders mest vellykkede forsøg på at lade ydre billeder udtrykke de indre.

Filmens hovedperson, Martha, er en ung kvinde fra det bedre borgerskab, uden erotiske erfaringer og med et udækket behov for nærhed i sit forhold til forældrene. Da faderen dør under en fælles ferie i Rom, er hun parat til en ny mand, og et tilfældigt møde med den attraktive Helmuth gør indtryk på hende. Tilbage i Vesttyskland mødes de igen tilfældigt, og nu er ægteskab det næste trin. Hun siger ja, omend han vælger et aparte tidspunkt til frieriet: hun står og kaster op ved et tarveligt skur i tivoli. Timingen er tilsyneladende ikke tilfældig, kort forinden pressede han hende nemlig til en tur i ruschebanen. De bliver gift og nu fortsætter ydmygelserne. Han lægger tingene til rette, så hun er nødt til at stoppe på jobbet; derhjemme bliver hendes interesser og hendes vaner 'gjort' forkerte, og hendes anstrengelser for at glæde ham kommer til at tage sig grinagtige eller pinlige ud. Hun er isoleret og ensom, hendes nærmeste kontakt er en kat, som hun trods hans modvilje har stået fast på at beholde, og da den en morgen ligger død foran soveværelset, starter også den fysiske nedtur.

Det er ikke helt klart hvorfor det kommer så langt. Helmuth bliver i filmen kaldt en sadist, men Martha finder ikke nogen speciel glæde eller lyst i offerpositionen. Muligvis er det hendes skamfuldhed og behagesyge, der provokerer den meget selvstændige Helmuth. Skammen er det moderne menneskes afløsning af skylden, som Peer Hultberg har formuleret det, og hos Martha er den en hyppig reaktionsmåde. Martha skammer sig over at have indrømmet sine følelser for ham, og hun skammer sig over at hendes mand har sagt hendes job op uden at hun har fået noget at vide. Skammen indebærer at man ser sig selv udefra, og særligt farligt for Martha er det, når hun ser sig selv fra en elskets vinkel. Hvis Helmuth ikke bryder sig om hende eller hendes musik, er det fordi der er noget galt med hende og hendes musik.

Fassbinders stil skurrer. Iscenesættelsen og spillet er gjort teatralsk i filmens første halvdel; opstillingerne i store rum er frontale, pauserne markerede og kameragangene synlige. Også andre af Fassbinders valg undrer; måske især at filmen alene følger Martha og ingen af de andre personer. Vi kunne f.eks. godt ønske at vide hvordan det går moderen efter en overdosis af piller, og Helmuths motiver ville sikkert fremstå mindre uklare, hvis vi havde fulgt ham i nogle scener. Imidlertid opnår Fassbinder med disse valg at gøre Marthas nedtur mere overbevisende uden at den fremstår som Den ondes, Helmuths, værk. Det teatralske gør at vi ikke får medlidenhed med hende, og begrænsningen til hendes synsvinkel gør at vi kun *aner* Helmuths oplevelse af samme begivenhed; vi opdager den ikke. Helmuth fremstår for os som han fremstår for Martha, en flot fyr, der viser sig at være et dårligt parti, omend med tvetydige motiver. Det er f.eks. ikke til at udelukke, at han frier til hende for at gøre sin forseelse med rutschebanen god igen, eller at det er Martha, der har glemt en 'aftale' mht. at opsige sit job – det er blot blevet udeladt af filmen sådan som det er udeladt af hendes hukommelse. Fassbinder lader historien udfolde sig uden de store armbevægelser eller forklaringer og pludselig er der ikke langt fra normaliteten og til et menneskeligt vrag.

Johannes Riis

Martha (...), WDR 1973. I&M: Rainer Werner Fassbinder. P: Peter Marthescheimer & Fred Ilgner. F: Michael Ballhaus. P-Design: Kurt Raab. Lyd: Mandred Oelschlegel. KI: Liesgret Schmitt-Klink. Medv: Margit Carstensen, Karlheinz Bohm, Gisela Fackeldey, Adrian Hoven, Barbara Valentin m.fl. Premiere: 03.04.95. Længde: 116 min. Udl: Kollektiv Film.

GIRLS, GIRLS, GIRLS!

Det er så dejligt, når der engang imellem kommer en film, der mest handler om piger – dvs når et eller andet emne er belyst fra en kvindelig synsvinkel. Foråret byder på tre af slagsen – vidt forskellige, men alligevel…

En dansk, en fransk og en Hollywood – og så behøvede vi faktisk ikke sige mere, for de gængse fordomme holder stik også for disse films vedkommende. Den bedste er naturligvis den franske. Måske fordi den faktisk er instrueret af en kvinde, måske fordi den er fransk, måske fordi den er uforudsigelig og underlig. Den hedder *Englene over Paris* og er instrueret af Martine Dugowson.

De to andre er selvfølgelig instruerede af mænd, men værre endnu: de handler om mænd! Den danske er af Carsten Sønder, og den hedder *Elsker, elsker ikke…*

Hollywood er som sædvanlig politisk korrekt til fingerspidserne: først fik vi Tom Hanks og Denzel Washington i *Philadelphia*, så må vi naturligvis også have Mary-Louise Parker og Whoopi Goldberg i *Boys on the Side* instrueret af Herbert Ross.

For den amerikanske og den danske film gælder, at de på hver deres

---

Øverst (til venstre): Whoopi Goldberg, Mary-Louise Parker & Drew Barrymore puster fødselsdagslysene ud i 'Boys on the Side'. Til højre: Charlotte Sieling forsøger at slippe ud af faderens (Erik Wedersøe) greb - i forgrunden Sune Otterstrøm. Det store foto: Ethel trøster Mina i 'Englene over Paris'.

måde hele tiden leder tankerne hen på mænd. De har altså det til fælles at være kvindefilm, der mere eller mindre indirekte tematiserer kønsforskelle. Og det er i høj grad en misforståelse, at kvindeliv er en modsætning til mandeliv.

Gab i blomsterbutikken

Elsker, elsker ikke… handler om en kvindelig blomsterhandler, der har svært ved at binde sig (det er *ikke* en komedie). Hun får masser af ægteskabstilbud, men en troløs og dødcharmerende faderskikkelse lurer i baggrunden, og man fornemmer, at hun afventer den helt rigtige afløser for ham. Efter mange år med løse, uforpligtende forhold finder hun endelig en ganske ung fyr, der kan løfte en del af arven fra faderen. Men hun er stadig usikker og bange for at kaste sig ud på det dybe vand, hvor der kommer rigtige følelser på spil. Det hjælper imidlertid alvorligt på det, da hendes far, som efterhånden trænger til at komme på udskiftningsbænken, slår sig til ro med en sød kone – hvis han kan, kan blomsterhandleren også. Historien er banal og egentlig ikke usandsynlig, og alligevel virker den enormt utroværdig: man sidder hele tiden og tænker, at det ville have fungeret meget bedre, hvis de havde byttet rollerne om, således at blomsterhandleren var en mand og den unge bejler en kvinde. Manuskriptet er af Carsten Sønder selv – dog efter ide af Charlotte Sieling, der spiller hovedrollen – og det virker meget privat. Det kan godt være, at filmens enkelte komponenter udspringer af nogle fascinerende, selvoplevede hændelser, men de overlever ikke turen op på det hvide lærred. Hvis jeg tager fejl, hvis filmen ikke er hjemmevideo i fiktionsform, så er alternativet, at moralen er, at man er ensom, hvis man er alene, og det bedste i verden er villa, volvo og vovhund; men det synes jeg ikke gør den filmiske utilstrækkelighed nemmere at holde ud.

Hollywood, altid go' for en tåre

To lesbiske piger, den ene er sort, den anden har AIDS, pynt: en gravid nymfoman… – det er opskriften på *Boys on the Side,* en titel, der, som Amerikakyndige vil vide, står i restaurantmåltidets tegn, idet udtrykket 'on the side' dækker alt det spiselige tilbehør (side-orders), amerikanere altid bestiller til hovedretten, når de spiser ude. Filmen handler om pigernes venskab og de brydninger, der opstår fordi de hver især har så vidt forskellige forhold til mandekønnet. Det er een af den slags film, der laver total-manipulation med ens tårekanaler – Herbert Ross er også ham med *The Turning Point* og *Steel Magnolias.* Men selvom det er en meget beregnende måde at spille på publikums følelser på, så må man lade ham, at han slipper afsted med at snige nogle vigtige ting ind ad bagdøren: Når filmens sorte, lesbiske sangerinde møder den forstokkede borgerfrue slår det gnister, men de bliver overrumplede af begivenheder, der kræver en fælles indsats, og det gør dem til sidst til venner. En Hollywood film som denne når meget bredt ud til publikum, og det kan meget vel have en gunstig effekt på selv de mest fordomsfulde, hvis de tilstrækkelig mange gange er blevet tvunget ind i en identifikation med sorte, lesbiske, cigaretrygende kvinder. På et tidspunkt i filmen går Woopi Goldberg til en spåkvinde, der påstår, at hun ved hjælp af magi kan forandre tingenes tilstand – mod betaling selvfølgelig. Woopi giver spåkvinden nogle penge og siger, at det ikke er fordi hun tror på, at det virker, men prøv bare alligevel… Det er lidt det samme med Ross – billige tricks udgør hans filmmagi, og det er ikke fordi vi tror på, at det virker, men prøv bare alligevel…

Mina

Englene over Paris – i dette tilfælde er der tale om to gamle mænd. De er nemlig skytsengle for Mina Tannenbaum og Ethel Benegui, der i en periode af livet er hinandens bedste venner, slyngveninder plejer man at kalde det. I og med at det er to gamle mænd, der er pigernes skytsengle, får instruktør og manuskriptforfatter, Martine Dugowson, slået fast, at ligegyldig hvilket køn, vi får tildelt ved fødslen, så bærer vi alle det modsatte inde i os selv. Filmen er ligeså meget komedie som den er drama, og ligeså udflippet og surrealistisk som den er nede på jorden og hverdagsagtig. Belyst i små episoder følger vi pigerne gennem puberteten og et stykke ind i voksenlivet. Vi hører, hvad de betror hinanden, og ser, hvordan betroelserne pyntes af deres fantasi. Som i de fleste slyngvenindeforhold er pigerne dybt fascinerede af hinanden, og i en anden tid, på et andet sted, ville de måske opleve et egentligt kærlighedsforhold. Mina leger i alt fald med tanken, da hun pludselig i fantasien lader sin indre mand udspalte i en selvstændig person, der forsigtigt gør kur til Ethel. Det lyder måske lidt flippet, men det er netop filmens styrke, at den *både* kan boltre sig i tankeeksperimenter og i helt konkrete problemer. Og med hensyn til problemerne har den også en anden styrke: personerne gør aldrig 'det rigtige' – det er fuldstændig som i virkeligheden, der gør vi heller aldrig 'det rigtige'. Et godt eksempel er Ethels forhold til sin mor: langt ind i voksenlivet gør Ethel alt, hvad moderen ønsker, og når hun i ny og næ prøver med et lille oprør, bliver moderen straks frygtelig syg. Ethel ved godt, at 'det rigtige' ville være at lade den dominerende mor sejle sin egen sø, men om hun så skal gå til de mest groteske yderligheder i sit eget liv, føjer hun hende altså. Da moderen langt om længe bliver rigtig syg og dør, græder Ethel pligtskyldigt og lever videre efter sin egen næse – ingen grund til skyld og skam, hun har jo gjort, hvad hun kunne.

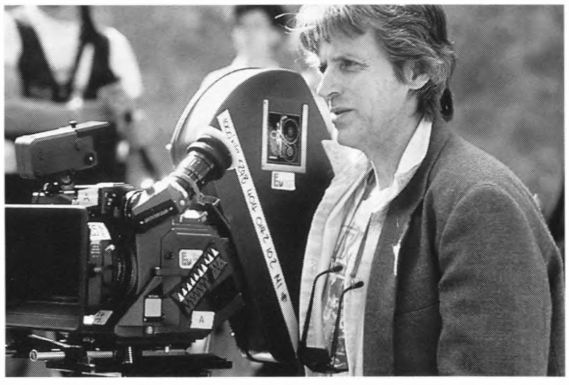
Englene over Paris er den af de tre pigefilm, der har flest almenmenneskelige iagttagelser, den er vedkommende uden at være kedelig. Man sidder ikke og tænker: "her har en eller anden mand rigtignok gjort sig umage med at lave en kvindefilm" – eller: "ih, her er endelig en film for kvinder af kvinder"… Med *Englene over Paris* tænker man ikke ret meget på køn, men til gengæld en hel masse på mennesker – og sådan skal en god pigefilm være!

Maren Pust

Elsker, elsker ikke…, DK 1995. I&M: Carsten Sønder. P: Ib Tardini. F: Jacob Banke Olsen. Mu: Michael Friis & Ivan Horn. Kl: Camilla Skousen. Medv: Charlotte Sieling, Sune Otterstrøm, Margrethe Koytu, Erik Wedersøe, Jens Jørn Spottag, Peter Aude, Henning Jensen. Premiere: 17.03.95. Længde: 87 min. Udl: Zentropa Entertainments.

Boys on the Side (…), USA 1994. I: Herbert Ross. M: Don Ross. P: Arnon Milchan, Steven Reuther & Herbert Ross. F: Donald E. Thorin. Mu: David Newman. Kl: Michael R. Miller. Medv: Whoopi Goldberg, Mary-Louise Parker, Drew Barrymore, Matthew McConaughey, James Remar, Anita Gillette. Premiere: 21.04.95. Udl: Warner-Metronome.

Englene over Paris (Mina Tannenbaum), Frankrig 1994. I&M: Martine Dugowson. P: Oury Milsthein. F: Dominique Chapuis. Mu: Peter Chase. Kl: Martine Barraque & Dominique Gallieni. Medv: Romane Bohringer, Elsa Zylberstein, Florence Thomassin, Nils Tavernier, Stephane Slima. Premiere: 31.03.95. Længde: 128 min. Udl: Warner-Metronome.



Til venstre (øverst): Nostradamus med en pestpatient. Nederst: Instruktøren Roger Christian under optagelserne til filmen. Herover (øverst): Amanda Plummer som Katarina de Medici. Nederst: Nostradamus (Tcheky Karyo) ved sin første kones grav.

AMERIKANISERINGS-DØDEN

"The ancient work will be accomplished, And from the roof evil ruin will fall on the great man. Being dead they accuse an innocent of the deed: the guilty one is hidden in the misty woods." – Dette skulle, ifølge moderne fortolkning, være Nostradamus' forudsigelse af mordet på John F. Kennedy. Men kunne det ikke ligeså godt være forudsigelsen af mordet på en betydningsfuld europæisk person, hvis morder slap fri, fordi en anden belejligt kunne anklages?

Nostradamus er en historie om en mand af samme navn, der levede i første halvdel af 1500-tallet. I virkeligheden findes der kun få konkrete oplysninger om dette menneske, de skriftlige kilder er sparsomme og svære at forstå. Men i filmens verden er det tilladt at fable, og det kan jo være både effektivt og underholdende, når blot det gøres godt, og den fablende har noget på hjerte. Desværre er det bare ret vanskeligt at finde ud af, hvad instruktøren af *Nostradamus*, Roger Christian, egentlig vil fortælle med sin fabel. KOSMORAMA mødte Roger Christian, da han i forbindelse med premieren på filmen besøgte København, og da han selv fik lov at forklare sig, blev to ting åbenbare: Den første: Filmen led på et tidligt tidspunkt i produktionen 'amerikaniserings-døden' – fuldstændig ligesom ovennævnte citat lader til at være specialdesignet til brug for den amerikanske underholdningsindustri. Den anden: Hvis Roger Christian havde fået lov at lave filmen helt efter sit eget (europæiske) hoved, var den blevet meget anderledes. Christian fortalte, hvorledes filmens amerikanske pengemænd tvang ham til at lave en anden slutning i stedet for Nostradamus' og hans hustrus stilfærdige samtale om småt og stort, som han oprindelig havde tænkt skulle sætte punktum for filmen. Christian ser Nostradamus' forudsigelser og visioner som interessante primært i forhold til, hvad han kunne bruge dem til i sin egen tid – en tid som han finder skræmmende analoge træk til i vor moderne verden:

"Det er et faktum, at Nostradamus kurerede tusindvis af pestsyge mennesker, først og fremmest fordi han havde en forståelse for nødvendigheden af hygiejne. Og for mig er det et konkret bevis på, at han var så langt forud for sin tid, at han simpelt hen *må* have været i kontakt med fremtidig viden på en eller anden måde.

Det mest spændende og mest bekymrende aspekt af dette projekt var for mig, at så uhyggeligt lidt er forandret i løbet af de 500 år, der er gået siden Nostradamus' tid. I nogle dele af verden er kvindernes situation nok blevet bedre – men ikke meget – og i størstedelen af verden er alt uforandret. Det samme gælder lægevidenskaben, da jeg for nylig fulgte min far til læge på et hospital i England var lægen så uvillig til at høre, hvad jeg vidste om de nye amerikanske behandlingsmetoder for min fars sygdom, at han i en hæslig og nedladende tone sagde: 'hold mund med dit vås!'. Verden er så bange – bange for den orientalske måde at tænke på, bange for metafysiske fænomener. I England laver politiet under temmelig uholdbare påskud razziaer i de alternative behandlingscentre. Jeg forstår ikke angsten, men jeg kan se analoge træk til inkvisitionen."

Roger Christian fortalte videre, at filmen er et resultat af en lang selvudviklingsproces, som han personligt har været igennem, og et eller andet sted er den oplysning nyttig, når man har filmen i bakspejlet: Dens forvirrende forsøg på at proppe så mange lag ind i fortællingen som overhovedet muligt er til at forstå, når man ved, at det ikke blot er een mand, Nostradamus, der fortælles om, men faktisk to, Nostradamus *og* Roger Christian. *Nostradamus* bliver selvfølgelig ikke mere vellykket af den grund, men den får nogle sympatiske aspekter, der går lidt på tværs af god smag og rationel kritik.

Maren Pust

Nostradamus (...), USA 1994. I: Roger Christian. M: Roger Christian, Piers Ashworth & Knut Boeser. P: Edward Simons & Harald Reichebner. F: Denis Crossan. Mu: Barrington Pheloung. Kl: Alan Strachan. Medv: Tcheky Karyo, Amanda Plummer, Rutger Hauer, Maja Morgenstern, F. Murray Abraham. Premiere: 10.02.95. Længde: 119 min. Udl: UIP.

DEN AMPUTEREDE FORTÆLLING

Jon Bang Carlsen er gået et langt stykke videre med sin nye film i forhold til *Baby Doll* (88) og den lidt undervurderede *Time Out* (88). Man møder en noget mere kompleks udtryksflade i hans nye film; ikke forstået som sprælsk kameraekvilibrisme, men som et gennemarbejdet handlingsmiljø, der giver personerne et rigt rum at handle i. Problemet er så bare at manuskriptet til tider forfalder til gentagelser af noget af det, vi i forvejen kender så godt fra mange andre ungdomsfilm. Titelpersonen Babyface, der også hedder Adrian, er en dreng på kanten mellem barn og voksen. Han skifter skole da forældrene bliver skilt, og selvfølgelig må han ud i slåskamp med skolens stærke dreng for at blive respekteret. Og selvfølgelig vågner hans interesse for det andet køn, så vi er med når han belurer pigernes omklædningsrum. Endelig er det ikke uventet, at han føler sig tiltrukket af en noget ældre kvinde, og da han jo trods alt ikke kan få sin egen ukyske mor eller forbilledlige storesøster, bliver det i stedet den kønne tysklærerinde.

Disse træk, der i nogen grad er typiske for ungdomsfilm (kaos i hjemmets forældrestruktur, slåskampe med jævnaldrende, den uerfarnes første seksuelle møde med det andet køn sker som voyeur, interessen for den modne kvinde), hvis man ellers vil udnævne den især dansk-nordiske specialitet om verden for 20-30 år siden set med unge menneskeøjne som en særlig genre. Men det er træk der står tilbage som unødvendige banaliteter, fordi resten af Carlsens verden ikke indbyder til det genretypiske.

Stof er det nok af i Jon Bang Carlsens fortælling, men den har imidlertid et problem, som ligger uden for spørgsmålet om ungdomsfilmens elementer og genretilhørsforhold. Som tilskuer sidder man nemlig tilbage med en besynderlig uforløst fornemmelse, stik modsat den forløsende glæde Babyface føler til aller sidst. Forklaringen, mener jeg, ligger i at historien undervejs skiller sig af med sine personer, én efter én.

Som den første forsvinder den kvindelige keramikerlærling, som Adrians og Carmens far har en affære med. Siden forsvinder også faderen, da han forlader sin familie til fordel for lærlingen (man hører kun fra ham langt senere gennem et brev til Babyface og Carmen). Indtil videre er det ikke så galt, et brud er sket og grunden lagt til at Carmen, Babyface og deres mor må flytte. Men så, i filmens sidste halvdel, sker det: Carmen forsvinder. Hun har længe følt sig overflødig, undervurderet, uudnyttet og vælger pludselig en dag at rejse væk. Et kort subjektivt blik ud gennem rutebilens bagrude er Carmens sidste 'replik', vi hører ikke mere til hende, ved ikke hvad hun laver og hvor hun er henne. Her forsvinder en titelperson, til hvis lyd- og synsmæssige subjektivitet vi havde udstrakt adgang , den ene halvdel af det søskendepar som i realiteten er en dramaturgisk splejsning – Carmen og Babyface udgør et dramatisk hele, som i praksis er blevet fordelt ud på to personer. Med andre ord er der nærmest tale om en amputering, ikke så meget fordi Carmen tager væk, men fordi hun forsvinder.

Den samme fortællemæssige ubalance opstår da Brian, Adrians eneste ven og beskytter i skolen, en lidt uregerlig klassekammerat, uden varsel ryger ud af skolen og ud af historien og ud af Adrians liv. Moderens forsvinden fra filmuniverset i den sidste sekvens er mindre åbenlys men ikke destomindre rystende. Hun har bundet personerne sammen og i hele sidste halvdel af filmen har hun været Adrians udgangspunkt og støtte. Han kommer hjem fra skole, kalder på hende men uden at få svar. Moderens fravær har dog den betydning at Adrian kan føle sig frigjort: han opsøger den tiltrækkende tysklærerinde og har sin første erotiske oplevelse. Glad vender han hjem igen, men hvor er moderen, vi ved det ikke og han undrer sig ikke.

Vi slutter med et fastfrosset billede af en lykkelig Adrian – meget passende, nu hvor han for alvor skal ud og erobre verden, fri af barndommen, ikke længere et babyface. Men snarere end at forhindre det, understreger dette fokus på Adrian den fremmedgjorte tomhed man som tilskuer må forlade filmen med. Ikke fordi temaet eller formen er modernistisk og fremmedgørende i den kendte, absurde forstand, men som påvist fordi filmen bortskærer den ene betydningsbærende person efter den anden. Paradoksalt nok bliver man som tilskuer ladt i stikken på bekostning af en af personernes – den sidste persons – velbefindende. En meget vovet satsning fra Carlsens side, der altså ikke giver det bedste udbytte.

Ole Steen Nilsson

Carmen & Babyface. Danmark 1995. I+M: Jon Bang Carlsen. F: Dan Laustsen, Kl: Grete Møldrup. Udl.: Nordisk Film. Længde: 84 min. Mu: Hans-Erik Philip Medv.: Sofie Gråbøl (Carmen), Rasmus Seebach (Adrian Babyface), Ulla Henningsen, Waage Sandø, Charlotte Sieling, Leif Sylvester, Kenneth Friis. Premiere 20/1-95.

Legendernes tid (Legends of the Fall), USA, 1994. I: Edward Zwick.Medv: Brad Pitt, Anthony Hopkins, Aidan Quinn, Julia Ormond. Premiere d.10.03.95.

Filmen forsøger sig som storladent drama om ulykkelig kærlighed spundet omkring en familiekrønike med Anthony Hopkins som den pensionerede oberst Ludlow med de tre sønner, Tristan, Alfred og Samuel på en farm i årene før 1.verdenskrig. Farmen fremstår med naturparkbilleder og Montanas bjerge i baggrunden samt en svulstig såvel som påfaldende konventionel musikunderlægning, der ofte følger filmens Tristan (Brad Pitt) til hest. Tristan har i kamp blandet blod med en bjørn i skoven, han har noget med heste og han kan få Susannah (Julia Ormond) til at stirre længselsfuldt ud af vinduer. Det er uheldigt for så vidt, at det ikke er ham men den uskyldigt-naive broder, Samuel (Henry Thomas), der i starten af filmen er vendt hjem til farmen med hende, for at de skal gifte sig. Desuden er den sidste af de tre brødre, Alfred (Aidan Quinn), også lun på Susannah. 1.verdenskrig bryder ud i Europa, hvorefter de alle tre drager afsted for at deltage i krigen. Det koster Samuel livet, hvorefter de to andre tager hjem til faderen og den længselsfuldt ventende Susannah, der først vælger med hjertet og siden med fornuften. Herefter koncentrerer filmen sig om sit egentlige tema: Naturen som indre drift, som Oprindelighed, symboliseret gennem Tristans utæmmelige karakter, der vedvarende idylliseres gennem Che-indianeren One Stab's (Gordon Tootoosis) fortællerstemme, der, som repræsentant for det Oprindelige, væver Tristans tragiske tåbeligheder ind i fornærmende stereotyp naturfolksvisdom. Imens kompenserer broderen Alfred for sin kærlighedslængsel ved at blive professionel politiker og Susannah lider med sin ulykkelige kærlighed, der er en vis Isolde værdig. Dette varer ved i 132 min.

Birger Langkjær

En verden udenfor (The Shawshank Redemption), USA 1994. I&M: Frank Darabont. Baseret på novelle af: Stephen King. Medv: Tim Robbins, Morgan Freeman, Clancy Brown, Bob Gunton. Premiere: 28.04.95.

Så mange tror, at navnet Stephen King udelukkende står for gys og gru, de færreste husker, at mere underfundige film som fx *Stand By Me* (86) var baseret på en King novelle. Med *En verden udenfor* får vi atter et eksempel på Hollywood/King, når disse er bedst. Det er beretningen om en velanset borger, der ryger i fængsel – uskyldigt dømt for mordet på sin kone. Retfærdighed er noget, der kun findes i eventyr, og filmen gør sig heller ingen ulejlighed med at påstå det modsatte. Udlægningen af fængselslivet er bestemt ikke romantiseret, det er et uhyggeligt og tankevækkende billede, der tegnes. Den uskyldigt dømte, der spilles formidabelt af Tim Robbins, får en god ven indenfor murene, og han er historiens fortæller. Vi hører om venskabet mellem de to, og vi får en masse gode fif om, hvorledes man kan bevare sin identitet i et totalt gennem-institutionaliseret univers. Vennen, der spilles ligeså formidabelt af Morgan Freeman, beundrer den uskyldige bedsteborger, omend han i begyndelsen har meget svært ved at forstå ham. Pointen i filmen er, at selvom man praktisk talt ryger gennem kødhakkemaskinen en gang om ugen, så kan det godt lade sig gøre at bevare en vis værdighed og selvfølelse – og så er det i øvrigt ligegyldigt, om man befinder sig 'indenfor' eller 'udenfor', forskellen er den samme, det er bare farven, der har en anden lyd. Vel fremstiller Tim Robbins en fiktiv person, men man har alligevel lov at tage ved lære af hans civiliserede og ukuelige sindsro i en sindsyg verden.

Filmen er nomineret til intet mindre end syv Oscars, bl.a. i kategorierne 'bedste film' og 'bedste skuespiller' – sidstnævnte skulle i så fald gå til Morgan Freeman, der mere end een gang tidligere har gjort sig fortjent, så det ville såmænd være retfærdigt nok.

Maren Pust

Hvem er fuldkommen? (Nobody's Fool), USA 1994. I&M: Robert Benton. Baseret på roman af: Richard Russo. Medv: Paul Newman, Melanie Griffith, Bruce Willis, Jessica Tandy. Premiere: 03.03.95

Vi kender instruktøren fra film som *Bonnie and Clyde* (67), hvilken han og David Newman skrev originalmanuskriptet til. Han både skrev og instruerede den populære og prisbelønnede *Kramer Vs. Kramer* (79), siden har han dog haft svært ved at leve op til endsige overgå dette megahit – senest vi hørte noget til ham var med *Billy Bathgate* (91). *Hvem er fuldkommen?* er ganske uventet gået hen og blevet et moderat hit i USA, men helt underligt er det nu ikke. Filmen, der er baseret på en roman, handler om en ældre mand, der tilsyneladende gik i stå både psykisk og karrieremæssigt tidligt i ungdommen. Han (spillet af en tungt sminket og dog troværdig Paul Newman) er forblevet 'underdog' hele livet, men han har nogle kvaliteter – et hjerte af guld – der kommer den lille hjembys skæve eksistenser til glæde og nytte. På en lidt bagvendt måde optræder han som en 'alle staklers hjælper' ved at lade dem tro, at de faktisk hjælper ham. Filmen prætenderer at være subtil hverdagsrealisme, den lider imidlertid lidt af, hvad man kunne kalde det 'omvendte Nattevagten-symdrom', dvs. at hvor *Nattevagten* var eurpæisk naturalisme, der forsøgte at ligne Hollywood, da er *Hvem er fuldkommen?* Hollywood galmour, der forsøger at ligne en mere stilfærdig, europæisk livsvisdom – mindelserne går i retning af Ken Loach, Mike Leigh og til dels Stephen Frears m.fl. Dermed ikke sagt, at *Hvem er fuldkommen?* er ligeså elendig som *Nattevagten*, men grundlaget for succes ud-springer af en analog mekanisme: "Øv bøv, vi kan det samme som dem ovre på den anden side af vandet!".

Maren Pust

Once Were Warriors (...), New Zealand 1994. I: Lee Tamahori. Medv: Rena Owen, Temuera Morrison, Mamaengaroa Kerr-Bell, Julian Arahanga, Taungaroa Emile. Premiere: 17.02.95.

Det lader til, at vi er inde i en mindre stime af spændende new zealandske film: *En engel ved mit bord*, *The Piano* og nu *Once Were Warriors*. Sidstnævnte er faktisk Lee Tamahoris debutfilm, men kun hvad angår spillefilmgenren, han har været filmisk aktiv i lang tid og er således bl.a. anerkendt som TV-instruktør. Han er selv barn af en maorifar og en europæisk mor, og filmen tematiserer netop også udfordringen i og problemet ved at bevare og integrere den ældgamle maorikultur i en tilværelse, der først og fremmest er præget af vestlige værdier og moderne levevilkår. Filmen fremviser fascinerende aspekter af såvel kropskultur (myteomspundne ansigtstatoveringer) som adfærdskultur (sprog og ritualer). Den fortæller også en historie om en hustru, der lader sig banke af manden, og om hvilke omkostninger dette har for parrets børn. *Once Were Warriors* er en spændende film – ingen tvivl om det, den har masser af vold og lidt sex – men et eller andet sted går den alligevel hen og bliver for meget: ægtemanden fremstår som utroværdigt sindsyg, hans kone som utroværdigt køn og stærk... og det omkringliggende samfund som generelt utroværdigt. Det er som om filmen prøver at mase alle eksisterende Hollywood film ind i denne ene: fra *Karate Kid* over *I seng med fjenden* til *Boyz 'n the Hood*. Der er ramasjang for alle pengene, men det er værd at tage med, når man kan opleve den skønne Rena Owen i rollen som hustruen – hun har en udstråling og energi, man skal lede meget længe efter.

Maren Pust

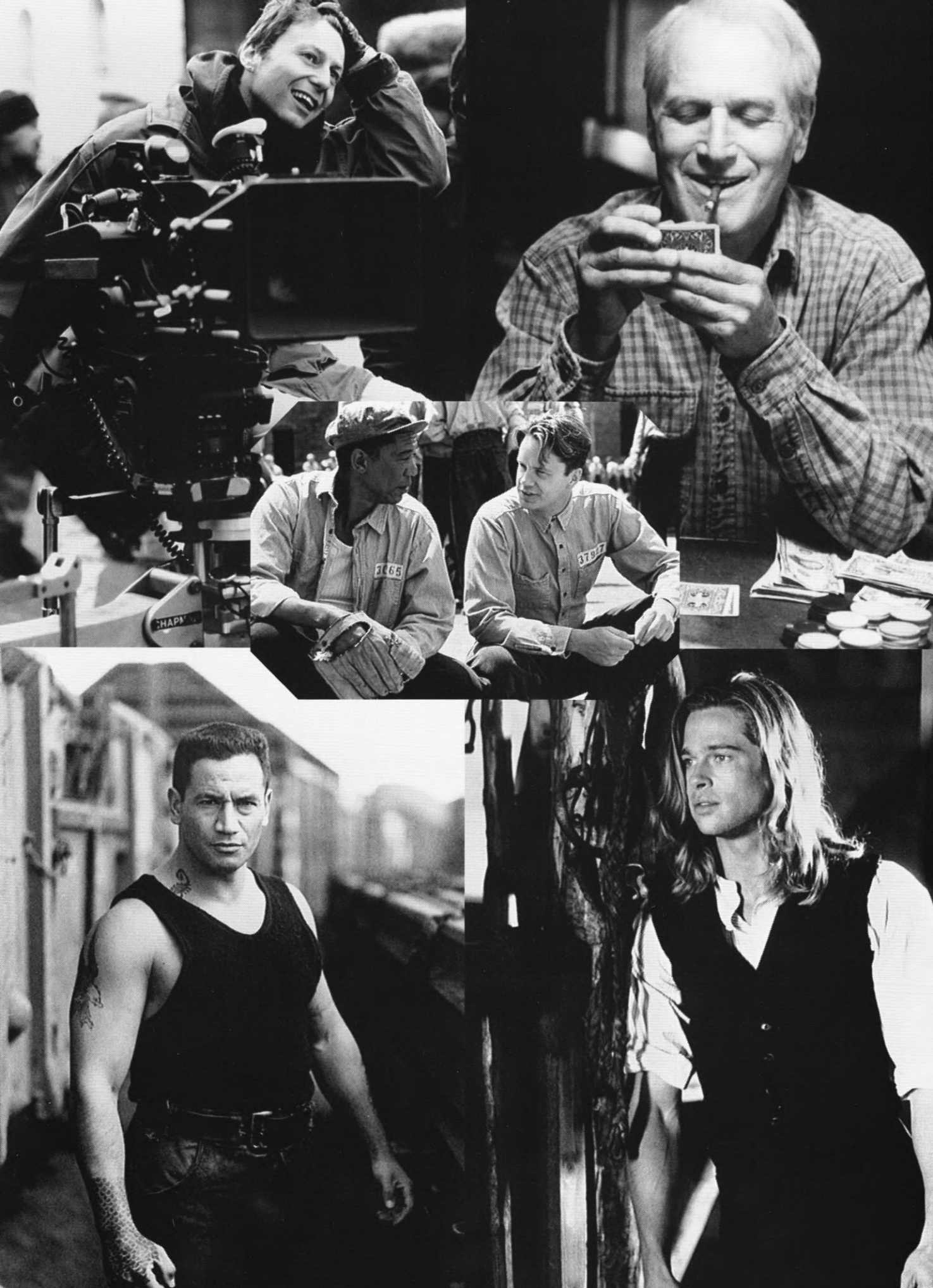
Før Regnen (Before the Rain), Makedonien 1994. I&M: Milcho Manchevski. Medv: Rade Serbedzija, Gregoire Colin, Katrin Cartlidge, Phillida Law. Premiere: 10.03.95.

Manchevski er en ung makedonsk instruktør, der med denne film får sin spillefilmdebut, og i betragtning heraf er filmen imponerende. Spækket med skønne billeder og en nogenlunde velfungerende historie – mere end hvad man kan sige om de fleste film. Beretningen tager udgangspunkt i en fiktiv kærlighedshistorie og en semifiktiv væbnet konflikt, den slipper bedst fra sidstnævnte. Fortælleteknisk gør filmen nogle interessante krumspring ved at lave en tidsmæssig forvirring i forhold til beretningens hændelser, der således antydes at være underlagt en større, kosmisk sammenhæng. Konflikten mellem de kristne makedonere og det islamiske, albanske mindretal beskrives relativt neutralt – dvs. hele bundtet fremstilles som hævntørstige, afstumpede galninge, der, i modsætning til de civiliserede englændere, hellere vil slå ihjel end de vil dyrke jorden. Hvis den debuterende instruktør har ret i sin udlægning, kan jeg ikke forstå, at vi har så ondt af, at de render rundt og myrder hinanden. Hvis det på den anden side 'blot' er den pris, man må betale for at fremstille en krig neutralt, tror jeg nok, at jeg ville kalde den *for høj*.

Før Regnen blev vinder af Guldløven i Venedig 1994, og det fatter jeg ikke, for vel er den ikke dårlig, men den er fandens fordomsfuld.

Maren Pust

Side 51 (øverst til venstre): 'Before the Rain' instruktøren, Milcho Manchevski. Øverst til højre: Robert Redford i 'Hvem er fuldkommen?'. Nederst til venstre: Temuera Morrison i 'Once Were Warriors'. Nederst til højre: Brad Pitt i 'Legendernes Tid'. Midten: Morgan Freeman og Tim Robbins i 'En verden udenfor'.



NATTEN ER...

Carlsberg

NATTEN ER SORT SOM GULD