

## KÆRLIGHED ER KOLDERE END DØDEN

**L**iebe 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 selvstæn-



dige 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 teatralisk 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 overbevi-

sende uden at den fremstår som Den ondes, Helmuths, værk. Det teatraliske 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 opsiges 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 vrage.

Johannes Riis

**Martha** (...), WDR 1973. I&M: Rainer Werner Fassbinder. P: Peter Marthesheimer & Fred Ilgner. F: Michael Ballhaus. P-Design: Kurt Raab. Lyd: Mandred Oelschlegel. Kl: Liesgret Schmitt-Klink. Medv: Margit Carstensen, Karlheinz Böhm, 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 kvindofilm, 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 dødscharmerende 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), amerikannere 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.

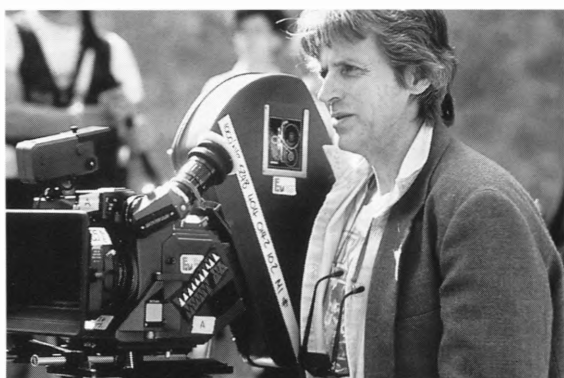
*Englene over Paris* er den af de tre pigefilm, der har flest almenmenneskelige iagttagelser, den er vedkommende uden at være kedelig. Man sidder ikke og tænker: "her har en eller anden mand rigtignok gjort sig umage med at lave en kvindofilm" – eller: "ih, her er endelig en film for kvinder af kvinder"... 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 penge-mænd tvang ham til at lave en anden slutning i stedet for Nostradamus' og hans hustrus stilfærdige samtale om småt og stort, som han oprindeligt havde tænkt skulle sætte punktum for filmen. Christian ser Nostradamus' forudsigelser og visioner som interessante primært i for-

hold 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 han *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 Reichbner. 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. UdI: 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 gennearbejdet 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 keramiklærling, 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 fortælle-mæssige 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, KI: 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.