KOSMORAMA

213 * EFTERÅR 1995 * 41. ÅRGANG * KR. 50

SMOKE * LAMERICA * PRIEST
ASTA NIELSEN * J. VARAB
LARRY CLARK * METAFILM
KOSMORAMANIGHT

I N D H O L D

100 ÅR MED FILMENS HELTE

På side 2 er helten over alle helte, Tom Mix (1880-1940), på sin stolte Tony. Billedet er fra 'Banditten fra Texas' (32).

Klip side 4

Erik Svendsen anmelder Wayne Wang & Paul Auster filmen 'Smoke' side 6

Dan Nissen udnævner årets mesterværk: 'Lamerica', og Ole Steen Nilsson giver et portræt af filmens instruktør, Gianni Amelio side 9

Zoran Petrovic beretter om prisvinderen fra Cannes: Kusturicas 'Underground' side 14

Helle Kannik Haastrup sætter os ind i 'Metafilmens fascination' side 17

Maren Pust i begejstrede vendinger om den kontroversielle film 'Priest' side 24

Anne Jerslev med historisk-analytisk redegørelse for Asta Nielsens kvindelighed og store følelser side 26

Nicolas Barbano har interviewet amerikaneren J. Varab, der er en væsentlig årsag til dansk tegnefilms fremgang side 36

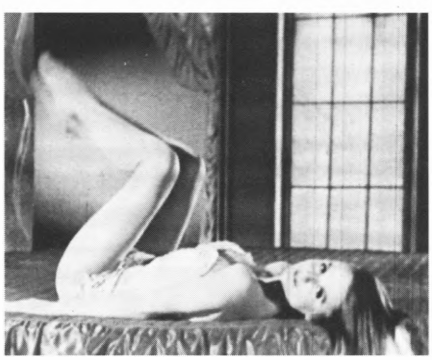
Kim Foss fortæller om fotografen Larry Clark, der har vakt opsigt med sin barske spillefilm 'Kids' side 42

Karen Hammer har været til filmfestival i Afrika side 45

Kosmorama Night indleder efteråret med nye, hårrejsende arrangementer side 46

Værd at se: Henning Carlsens 'Pan' anmeldes side 49

TJEK side 51



Forsiden: *Gong Li i Zhang Yimous 'Shanghai triaden', som omtales side 50.* Bagsiden: *Clint Eastwood og Meryl Streep i 'Broerne i Madison County', der ligeledes omtales side 50.* Denne side (fra oven): *Fra Emir Kusturicas 'Arizona Dream'. Asta Nielsen i 'Den farlige alder'. Fra tegnefilmen 'Mads og Mikkel'. Jody Miller i 'Queen of the House'.*

KOSMORAMA

213 * Efterår 1995 * 41. Årgang

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

FILMMUSIK-SYMPOSIUM

Den 13-17. august afholdt Den europæiske Filmhøjskole og tre danske musik- og filmbrancheforeninger et stort anlagt filmmusik-symposium på Filmhøjskolen i Ebeltoft. Til stede var filmfolk og komponister fra Danmark, Sverige, Norge, Island, Finland, Holland, Baltikum og USA.

Arrangementets fokus var lagt på det daglige samarbejde mellem instruktører og komponister. Et broget udvalgt af instr./komp.-par fortalte derfor om deres erfaringer med kommunikationsproblemer etc., bl.a. Henning Calsen og Hilmar Hilmarson, der netop har arbejdet sammen på filmen *Pan*.

Pan og adskillige andre film blev vist i løbet af arrangementet. Bl.a. var der forpremierer på to dokumentarfilm, den lidt kiksede hyldest *In Person - Jerry Goldsmith* (instr: Fred Karlin) og den analytisk rekonstruerende og dybt bevægende *The Hollywood Sound* (instr: Joshua Waletsky, hvis Oscar-nominerede *Music for the Movies: Bernard Herrmann* også blev vist).

Symposiet bestod dog hovedsageligt af forelæsninger, noget nær nonstop fra tidlig morgen til sen aften. Den 83-årige men herligt ungdommelige David Raksin, bedst kendt for sin musik til detektiv-romancen *Laura*, analyserede en række af sine egne kompositioner, og underholdt alle med sin ofte syredryppende humor. Den Emmy- og Oscarbelønnede Fred Karlin, der bl.a. skrev musikken til *Westworld*, underviste engagerende i problemerne omkring tilpasning af musikkens nuancer til den enkelte films krav. Og Jeannie Poole, formand for den amerikanske Filmmusik-Præserveringsforening, fortalte chokerende om kampen for at redde gamle originalindspilninger og noder fra studioarkiver og private samleres respektløse idioti. Andre indslag satte fokus på bl.a. lydteknik og ophavsret.

Det var tydeligt, at symposiet ramte et lidet tilgodeset punkt i den skandinaviske filmuddannelse. Både filmfolk og komponister beklagede højlydt den hidtidige mangel på adgang til kvalificeret undervisning i samspillet mellem film og musik. Filmskolen benyttede anledningen

Edwarda og Glahn i Henning Carlsens premiereaktulle 'Pan'.

til at annoncere planer om at indarbejde emnet bedre i fremtidig undervisning.

Arrangementet var velbesøgt – ca. 80 deltagere. Iflg. initiativtageren Søren Hyldgaard vil Filmhøjskolen sandsynligvis afholde et lignende symposium næste år, med udvidet fokus og bredere europæisk deltagelse.

Nicolas Barbano

SMOKE - SE FILMEN, LÆS BOGEN

Det er efterhånden blevet en stor forretning at udgive bøger baseret på succesrige film(manuskripter), men til gengæld hører det til undtagelserne, at omslaget prydes af en berømt forfatters navn. Paul Auster skrev *Auggie Wren's Christmas Story* som en bestillingsopgave for The New York Times i 1990, og det er denne historie som danner grundlaget for Wayne Wangs seneste film *Smoke* (se Erik Svendsens anmeldes andetsteds i dette nummer). Udover den omtalte julehistorie, der viser forfatteren i et sjældent sentimentalt lune, indeholder bogudgivelsen et længere interview med Paul Auster om filmens tilblivelse, mens resten af bogen er helliget *Blue in the Face*, en stort set improviseret videreudvikling af *Smoke* optaget over seks dage. Her diverteres med en kort introduktion af Paul Auster, hans noter til skuespillerne med kommentarer, og endelig filmens færdige manuskript, som man for sin egen skyld bør vente med at læse til efter filmens premiere senere på efteråret. Er bogen ikke af samme tyngde som Paul Austers øvrige forfatterskab, så får man da et charmerende indblik i forfatterens renhjertede eskapader i filmens verden.

Kim Foss

Smoke & Blue in the Face. To film af Paul Auster. Forlaget Per Kofod. 140 kr. 164 s. illustreret.

FILMFORSKNING PÅ DANSK

Det første nummer af tidsskriftet, Tryllelygten, udkom i 1991, og siden har det ikke rørt på sig. Nu er nummer 2 imidlertid endelig udkommet. Tidsskriftet har i koncept og format bevaret sin form, men redaktionen er en anden.

Tryllelygten er en handy, lille bog, hvis formål er at formidle den internationale filmtænkning til et dansklæsende publikum, hvilket man i første nummer valgte at gøre ved at bringe et temanummer om filmsemiotik. I det nye nummer er der i anledning af filmen 100-års jubilæum sat fokus på filmhistorien. Flere af forfatterene tager værker indenfor stumfilmen op til fornyet vurdering og viser, at der er mange måder at forholde sig til historien på: Noel Burch redegør for hvordan den helt tidlige film havde sine egene repræsentationsprincipper, der bl.a. bestod af en afstraffelse i slutningen – et eksempel er *Gartneren vandes* (Lumiere, 1895), hvor den lille dreng får smæk, fordi han driller gartneren.

Tom Gunning mener, at den tidlige film bød på en række attraktioner, dvs. direkte henvendelser til eller stimulationer af tilskueren. Og han viser hvorledes den tidlige attraktionsfilm gør en dyd af sig selv og sine egne magiske muligheder og dermed er i familie med indslagene på vaudevilleteatret. I forlængelse heraf kan man se danske Casper Tybjerg, der redegør for, hvordan fiktionsuniverset i de tidlige danske stumfilm (1910'erne) realiseres som et drama gennem teknikker som lyssætning og billedkomposition.

Maren Pust

Tryllelygten 2 (Ole Steen Nilsson & Johannes Riis, red.); ill. 214 sider. kr. 99.-. Kan erhverves i universitetsboglader og hos større boghandler. Abonnement (2 numre) kr. 170.- på giro 745 3774, 5000 Odense C.

NYT DANSK MURSTENSVÆRK OM FILMEN

"I like my movies made in Hollywood." (Richard Nixon)

FILM - Historie. Kunst. Industri. er den ambitiøse titel Kaare Schmidts digre værk forsøger at leve op til. Over 400 tætpakkede sider gennemgås skematisk de levende billeders historie med lige vægt på form og indhold, industri og æstetik. Vi starter nærmest med Adam og Eva i det første kapitel om kommunikation. Her får Kaare Schmidt kridtet banen op for sit stilfærdigt polemiske kunstsyn, der dukker op i bisætninger hist og her i teksten, men i virkeligheden danner hele bogens grundstamme. Hvadenten man er enig eller ej, er det befriende – og ganske usædvanligt – med et akademisk værk, der behandler modsætninger som film og tv, finkultur og populærkultur, kunst og industri, som ligeværdige størrelser. Tidligt i bogen, der tydeligvis er skrevet på stor kærlighed til medierne, postulerer forfatteren, at den "intense følelsesmæssige oplevelse er en kvalitet i sig selv, som er kendetegnende for kunsten". *Dallas* rangerer følgeligt ikke lavere end Truffaut, da underholdning "aktiverer følelserne og dermed er i stand til at fremme livsglæden" (s. 14). I afsnittet om stemning og modalitet uddybes synspunktet, og denne konsistente, new age-lignende plæderen for livsglæde dukker naturligvis også op i kapitlet om humor. I en billedtekst (s. 25) til Ken Russels *China Blue* redegøres for bogens credo, "at den amerikanske populærfilm har været langt mere holdbar end den europæiske kunstfilm, bl.a. fordi den ikke har været tynget af skellet mellem fin- og populærkultur". Film og tv bør i forfatterens øjne ikke nødvendigvis mane til eftertanke, være dybsindig eller på anden vis gøre 'nytte', og derfor kan det heller ikke overraske, at bogens historiske afsnit nærmest får slagside i sin vægtning af den kommercielle amerikanske film, der tydeligvis står Kaare Schmidts hjerte nær. Derimod er gennemgangen af den europæiske filmhistorie overfladisk, mens andre af verdens kontinenter er rent pligtstof og må klare sig med endnu mindre. Til eksempel er den blomstrende filmscene i Kina og Hong Kong ikke nævnt med ét ord, og såvel den amerikanske som den europæiske independent-scene må finde sig i en yderst stedmoderlig behandling. Som opslagsværk har bogen det yderligere handicap, at alle filmtitler – med undtagelse af afsnittet om gangsterfilm – alene angives på dansk, hvilket gør det mere end vanskeligt at krydschecke med filmlitteraturens øvrige, overvejende engelsksprogede værker. Stærkere og langt mere fyldestgørende er de kyndige og informative afsnit om film- og tv-industrien, ligesom afsnittet om mediernes æstetiske udtryksformer kommer grundigt og pædagogisk omkring sit emne, og det i så fundamentale termer, at alle burde kunne være med. Allerbedst fungerer nu bogens meget omfattende og gennemarbejdede billedudvalg, som nærmest er en bog i bogen. Det er en fornøjelse at gå på opdagelse i de mange velanbragte illustrationer med tilhørerende billedtekster, der på fortrinlig vis får uddybet det teoretiske gods i brødteksten. Det er nok her bogen finder sin største berettigelse, og coffee-table formatet mere end appelerer til adspredte punktnedslag i det enorme materiale.

Kim Foss

Kaare Schmidt: **FILM – Historie. Kunst. Industri.** 416 s. 400 kr. Gyldendal.

Ken Russels 'China Blue', der danner illustration for K. Schmidts betragtninger om amerikanske populærfilm vs. europæiske kunstfilm.

Fortællingens nødvendighed

De dyrebareste ting er lettere end luft: Paul Auster og Wayne Wang har begået filmen 'Smoke', og i hælene på den følger 'Blue in the Face' senere på året. 'Smoke' vandt den Internationale Kritiker Pris i Berlin i år.

af Erik Svendsen

Hvis nu cigarbutikejeren Auggie havde været lidt længere om at ekspedere Pauls hustru ville hun ikke nå over til banken for der at blive skudt. Hvis Rashid ikke havde pjækket fra skole for istedet at drysse rundt på gaderne havde han ikke været på rette sted og reddet Paul fra at blive dræbt af en lastbil. Hvis og hvis. Der er flere af den slags 'hvis nu ikke' i Paul Austers og Wayne Wangs fællesværk *Smoke*. Tilfældet spiller en stor rolle i Paul Austers forfatterskab, en af hans bedste romaner hedder sågar 'Tilfældets Musik'. Tilfældet er den uforudsigelige kobling, den uforklarlige kombination, sammentræffet der får en radikal betydning for menneskenes liv. Den ubetydelighed, den statistiske usandsynlighed, som kommer til at dominere ens liv. Foreningen der forvandler, eller med Paul Austers fortællers ord i romanen 'Leviathan': "Det afgørende var at acceptere det mystiske i begivenheden – ikke at fornægte det, men omfavne det, at indgive sig selv det som en bevarende kraft. Hvor alt indtil nu havde været mørke for ham, så han nu en smuk og frygtindgydende klarhed" (side 205).

Tilfældet er et tilbagevendende fænomen, noget nær krumtappen hos Paul Auster. Med det uforklarlige sammentræf kommer tilværelsen til at hænge sammen. Som noget ufatteligt. Men det er ganske påfaldende, hvordan forfatteren

samtidig har et andet særtræk, der peger i modsat retning, nemlig en optagethed af fortiden. Tilfældet bliver parret med sin modsætning, med en determination som uvægerligt styrer det mystiske -eller sætter det mystiske i relief, giver endnu flere forklaringer på det underfundige. "Du skal ikke blive hængende i fortiden. Det er livet for interessant til" hedder det i 'Leviathan' (side 61). Fortællingen er et langt dementi af denne livsnydende postnietzscheanske forestilling. Det store problem for fortælleren i den roman er akkurat, at han gang på gang nægter at se det fortidige i øjnene. Han ønsker at naivisere sit liv. Dermed komplicerer han tilværelsen.

Det er ikke nogen tilfældighed at de vigtige figurer i Smoke alle bliver nødt til at se deres fortid i øjnene. Mere eller mindre ufrivilligt. Hvor tilfældet peger på individets frihed, peger figurernes optagethed af fortiden omvendt på tvang, nødvendighed, på kræfter som man helst vil forbigå i tavshed. Det er bare ikke muligt. Hvis der er noget Paul Austers figurer snakker om (såvel i romanerne som på film), er det fortidens betydning. Det fortrængte vender tilbage, hvad der næppe kan være noget tilfælde, hvorfor tilfældets ubestemmelig relativeres. Den kontante Auggie bliver pludselig konfronteret med det, der skulle være hans voksne datter, Paul kommer til at ribbe op i de sår, hans sjæl har fået efter tabet af hustruen. Rashid møder langt om længe sin fader. Som det er i *Smoke* er det i alle romanerne. Den ubestemmelige og dunkle fortid skal graves frem, før mennesket kan få en oprejst gang. Det lykkes i den optimistiske *Smoke*, i mindre grad i romanerne.

Spændingen mellem tilfældet og den knugende fortids betydning er afgørende hos Paul Auster. En anden modsætning ligger i forholdet mellem fortællingens betydning og overhovedet tilværelsens beskaffenhed. På den ene side higer figurerne efter at organisere livet efter fortællingens logik og dermed identificere en retning i tilværelsen, på den anden side er alle underlagt modernitetens forgodtbefindende, det vil sige det ustabile, det flygtige, det fluktuerende. "Ethvert menneske er sit eget livs forfatter" står der i starten af 'Moon Palace' (side 11). Den tanke gennemstrømmer Paul Austers værker. De vrimler med mennesker, der er syge efter at fortælle historier, vilde med at omskrive og gendigte deres eget livs vigtigste erfaringer. Besatte af at sætte erfaringer i scene.

Slutningen på *Smoke* er et overdådigt eksempel herpå: Auggie hjælper forfatteren Paul med at kunne skrive en rigtig julehistorie ved at fortælle om den jul, hvor han påtog sig en rolle, nemlig at udgive sig for en anden. Skuespillet gjorde en blind, ældre kvinde glad. Ganske vist mener Auggie, at kvinden var klar over, at hun ikke nød juleaftenen sammen med sit barnebarn, men hun spillede sin rolle lige så godt som Auggie gjorde det. Og tilfældigvis får Auggie der hos den blinde lyst til at stjæle et kamera. Dog er han ikke meget for at bruge det, Auggie er et retskaffent menneske. Først nogen tid senere, da han forstår at kvinden er død, begynder han sit private projekt med at fotografere det samme gadehjørne på det samme tidspunkt år ud og år ind, uanset vejret. Vennen Paul bladrer billederne igennem og bemærker, at det jo er det samme, man ser hele tiden. Modernitetens

Side 6: De to rygere William Hurt og Harvey Keitel, der meget passende får sig en smøg. Side 7: Harold Perrineau, Jr. og Forest Whitaker er faderen og sønnen, der genforenes.

og det moderne hverdagslivs monotoni. Men det passer ikke, siger Auggie med god ret. Forfatteren burde se, at de mange gentagelser af motivet åbenbarer det modsatte, dvs alle forskellighederne. Alle nuancerne i lyset, de uendelige variationer i menneskemængden. Det divergerende, ikke den overfladiske gentagelse af det samme er det afgørende. Det evigt skiftende i moderniteten. Eller om man vil, tilfældet der hele tiden skaber nye billeder.

Wangs (og Austers?) måde at filme Auggies indsigtsfulde fortælling på er uhyre markant. For første gang i filmen – og vi er i filmens slutscene – går kameraet tæt på figurerne, der ellers trofast er blevet filmet i halvtotaler, på god afstand. Nu går kameraet så tæt på, at vi alene ser Auggies mund, der med drevne pauseringer 'uskyldigt' redegør for, hvordan hin juleaften spændte af. Et falsk barnebarn møder en falsk bedstemoder og provisorisk skaber det umage par en lykkelig familie. Der er ellers ikke for mange lykkelige familiestunder i Paul Austers forfatterskab, så meget vigtigere er scenen, der tilmed i filmens creditslutning bliver visualiseret i sort hvid. Et sted i sin kvasiselvbiografiske bog 'Opfindelsen af ensomhed' skriver Paul Auster: "At lege med ord på den måde A. gjorde som skoledreng var altså ikke så meget en søgen efter sandhed, som en søgen efter verden som den figurerer i sproget. Sprog er ikke sandhed. Det er vores måde at eksistere i verden" (side 195). Det er den erkendelse, der bærer slutningen af *Smoke*. Auggie og den gamle blinde fortæller hinanden løgnehistorier. Men de lever intenst, mens de gør det. Ved at omarrangere erfaringerne i pure opspind og omskrivninger kan man bryde igennem den ensomhed, der klæder alle mennesker.

Man skal være varsom med betegnelsen det nye, men lettere firkantet kan man sige, at Paul Austers bestandige betoning af fortidens betydning er et traditionelt naturalistisk træk, mens det nye er accentueringen af fortællingens nødvendighed og betydning. I *Smoke* bliver det æstetisk og kompositorisk markeret, hvor essentiel den organiserede fortælling er, idet alle hovedpersonerne får lov at have deres egen monolog, der stopper handlingen for at skærpe opmærksomheden om det levende ord om fortiden. Cyrus, Rashids fader, fortæller om, hvor smerteligt hans liv har været efter at hans elskede, Rashids moder, blev bildræbt, en død som Rashid må tage på sine skuldre. Ved samme lejlighed fik han smadret sin ene arm. Rashid har levet i den tro, at faderen var en sjuft, sandheden er snarere, at Cyrus har levet i skyggen af sin døde elskede. Den fraværende arm har bestandigt mindet ham om hans skyld. I parentes bemærket skal lige med at Wang og Auster tilsvarende har udstyret Auggies tabte elskede, Ruby, med en klap for øjet. Enøjet eller enarmet, det kommer ud på et. Pointen er, at de to med deres kropsdefekter manifesterer kærlighedstab og fortrængninger. Deres krop vidner om de mentale tab som alle i *Smoke* (og resten af Austers værker) prøver at leve med, og i bedste fald at udligne.

De to vigtigste fortællinger i *Smoke* er Auggies julehistorie og Pauls allegori om den unge mand, der går i sin faders fodspor. I mere end en forstand. Hans fader var skientusiast. Han forsvandt imidlertid på en tur i Alperne. Sønnen vokser op med samme skipassion, og da han gør et holdt på en tur i Alperne, opdager han et lig lige under isens overflade. Han ser ned og ser sig nærmest i et spejl; han forstår, at han ser sin faders lig. Og det går op for ham, at han selv nu er ældre end hans fader var da han døde. Pointen er, som i 'Opfindelsen af ensomhed', at man skal blive sin egen fader. Positivt sagt. Man kunne også vende den morale om og sige, at Paul Austers værker, inklusive *Smoke*, er en glimrende illustration af det fadersvækkede USA. 'Moon Palace' handler decideret om en mand, der eftersøger sine familiære rødder, ligesom 'Opfindelsen af ensomhed' er et studie i den forsvundne eller fraværende fader, et arkæologisk arbejde der skal kaste forklarelsens skær over fortællerens eget liv. Gøre den blinde seende.

"Erindring var det eneste som holdt ham i live, og det var som om han ville holde døden på afstand så længe som muligt for at kunne vedblive med at huske", skriver Auster i 'Opfindelsen af ensomheden' (side 142). Ordene er møntet på bedstefaderen, der sandelig havde sit at skjule. Paul Austers forfatterskab er en viderførelse af bestræbelsen på at komme i kontakt med det fortrængte. På klassisk moderne vis. Det særegne ligger så efter min mening i fortællingens nødvendighed, i at dette at fortællingens slør ikke bare er mediet, men snarere målet i sig selv. "Jeg ville forvandle mit liv til et kunstværk", som fortælleren annoncerer i 'Moon Palace' (side 25) uden at han iøvrigt kan leve op til fordringen.

Smoke er en smuk film. Aktuel fordi dens publikum velsagtens deler figurernes kamp med fortiden, imødekommende fordi den ser ud til at hylde tilfældets musik. Den er fragmenteret, og det trækker selvsagt i den anden retning end det fortidsdeterminerede gør, giver den lukkede historie en følelse af frihed. Det er oplagt at sammenstille den med Robert Altmans ditto episodiske *Short Cuts*, der er lige så (bevidst) vestkystneurotisk som Wangs og Austers er forbløffende østkystafslappet, jeg mener hvem havde drømt om at New York (Brooklyn) kunne være så fredelig og provinsiel som tilfældet er i *Smoke*.

Der er ikke megen metropolpsykose over *Smoke*; omkring Auggies cigarbutik kredser nogle mennesker, som elsker at fortælle historier, og de har øjensynlig god tid. Det har filmen også. I forhold til moderne æstetiske eksperimenter er der noget konservativt eller klassisk over *Smoke*. Den registrer, er ikke udpenslende, derimod forsigtig, ja man fristes til at sige autentisk i sit gruppeportræt af livet omkring et gadehjørne i Brooklyn. Men den holder selvfølgelig ikke. Den ekspressive slutning, hvor vi kan tælle skægstubbene på Harvey Keitels Auggie, trækker gulvtæppet væk under den naive realistiske tilgang.

I startscenen får vi at vide, hvad Smoke er. Paul fortæller om, hvordan den navnkundige Walter Raleigh fandt en metode til at kvantificere røg. Hans bestemmelse er et røgslør, et dække over en form der altid skifter og kryber ind overalt. Røgen er som ilden. Den sætter ikke grænser. *Smoke* går tæt på, ligeså tæt på som kameraet er til slut på Auggies mund. En bevægende tiltro til det talte ord og de levende billeder.

Smoke (...). USA 1995. I: Wayne Wang. M: Paul Auster. P: Greg Johnson m.fl. F: Adam Holender. P-design: Kalina Ivanov. Mu: Rachel Portman. Kl: Maysie Hoy. Medv: Harvey Keitel, William Hurt, Forest Whitaker, Stockard Channing, Harold Perrineau, Ashley Judd. Distr: Nordisk Biografdistribution A/S. Premiere: 25.08.95.

Billeder fra en europæisk virkelighed

Med 'Lamerica' har Gianni Amelio med kunstnerisk overblik og klarhed skabt noget i dag så sjældent som en film om et stykke aktuel virkelighed. Resultatet er et mesterværk.

af Dan Nissen

En sjælden gang imellem rammer filmkunsten direkte ned i virkeligheden, forholder sig til den, fortolker og tematiserer den. Og resultatet kan i en stor kunstners hænder være overvældende. Så stærkt og bevægende, så præcist og uomgængeligt at det vi godt ved og synes at kende alt for godt fra TVs nyheder og reportager pludselig får krop og ansigt, sjæl og substans. For kunsten er specifik og konkret. På TV ser vi f.eks et 5 sekunders klip af flygtninge på de jugoslaviske landeveje mens speakeren fortæller om de nyeste slag, om diverse politiske koryfæers ord og udspil, gøren og laden, om taktisk magtspil mellem bosniske og serbiske ledere og deres diverse alliancepartnere. Flytningene bliver en del af billedstrømmen, der i bedste fald afleder opmærksomheden fra hvad der siges, i værste får os til at føle, at nu har vi set mere end nok til den elendighed, at vi ikke orker at forsøge at danne os et overblik over en konflikt som der er lige så mange meninger om som der er kommentatorer. Kunsten er at få gjort en sådan historie konkret og vedkommende, få os til at føle for

Side 9: Enrico Lo Verso (tv) som plattenslageren - efter glansen er gået af ham. Herover: Samme skuespiller i en scene fra 'Børnetyven'. Side 11: Den tætpakkede billedramme i 'Lamerica'.

det enkelte menneske, opleve det vi på TV ser i en uendelighed som en dyb tragedie for hver enkelt der rammes, som et slag der kan forandre et liv for altid.

Det sker i Gianni Amelios *Lamerica*, der er det tætteste på et mesterværk vi har været i danske biografer i lang tid.

Europas u-land

Den handler ikke om Jugoslavien, men nabolandet Albanien, der også er blevet mærket af kommunismens fald og dertil Enver Hoxhas død. Det land, der siden krigen har været Europas mest lukkede og Kinas måske eneste allierede i den kommunistiske blok, stod pludselig overfor en virkelighed landet og magthaverne intet forstod af og selvfølgelig ikke var gearede til at tackle. For Vesten blev mødet med Albanien et møde med en fattigdom så afgrundsdyb, at vi knap kan forestille os det. At komme til Albanien, blot en smuttur fra Italien, var som at komme til den 3. verden.

De fleste kender kun Albanien fra billederne af de overfyldte flygtningeskibe, der for få år siden var på vej til hvad håbefulde albanere drømte om som en forjættende fremtid i Italien, der for dem var landet der flød af mælk og honning ligesom Amerika var det for forrige generationer af italienere, der forlod deres pauvre vilkår for at gøre lykken hinsides Atlanten. Og dét billede bruger Amelio som samlende omdrejningspunkt i sin film om to smarte italienske plattenslagere, der fra vest ville til det nyåbnede land for med plat at skabe sig en hurtig forretning.

Fra fascisme til kapitalisme

Den begynder med forhistorien der giver nutiden perspektiv. Under forteksterne oprulles i newsreel-citater det fascistiske Italiens invasion i Albanien. Il Duce og fascisterne skal hjælpe Albanien, fortæller den italienske speaker til billederne af fyldte troppeskibe på vej over Adriaterhavet. Man skal bygge fabrikker og skoler og modtages med jubel som befriere – lyder speakerkommentaren.

I 90'erne er det ikke fascisterne der drager over havet, men kapitalisterne, der i form af to italienere vil befri landet for elendigheden ved at bygge en skotøjsfabrik. Siger de. Men plattenslagere er de, smarte spekulanter der blot skal finde en faldefærdig fabriksbygning og en enfoldig stråmand til at skrive under på papirerne for at kunne hæve adskillige milliarder lire i den italienske statskasse – sådan som den ældste af dem tidligere har gjort det i Nigeria. Han tager tilbage til Italien og overlader resten til den unge og noget enfoldige Gino, der dermed får sig sag for. For stråmanden, den gamle udslidte Spiro Tozai, der har tilbragt et par menneskealdre i et albansk fængsel, stikker af.

Det bliver indledningen til en road movie-historie gennem Albanien, til et møde med en verden og virkelighed som hverken Gino eller tilskueren har drømt om, men som gennem Amelios lavmælte fortælling bliver uanmassende men uafrysteligt nærværende. Og samtidig til en rejse, hvor Gino mere og mere mister den bedrestilledes brovtende selvsikkerhed, der til at begynde med får ham til at behandle albanerne som tjenestefolk, som blotte håndlangere der kan udstedes ordrer til. Selvsikkerheden taber han i takt med sin kapitalistiske verdens insignier: Bilen, pengene, det smarte tøj og til sidst passet, der dokumenterer hans italienske statsborgerskab og dermed hæver ham over den almindelige hob.

Han forhutles mere og mere, må efter at have mistet bilen nøjes med en overfyldt bus og senere lastvogn ligesom de albanere han også på den måde ender med at dele skæbne med. Dermed kommer han til at spejle den gamles skæbne. For også han, viser det sig, er oprindelig italiener, kom derover som del af Mussolinis 'befrielseshær', hvorefter han under det kommunistiske regime måtte tage en albansk identitet. De mange års lidelser har formørket hans tanke. I sin bevidsthed er han stadig 20 og drømmer stadig om at vende tilbage til sin Rosa og sin lille søn på Sicilien, som også Gino i øvrigt kommer fra.

Arven fra neorealismen

Det er en mesterligt styret historie med dyb menneskelig resonansbund og dybe rødder i neorealismen, men kemisk befriet for neorealismens mere tvivlsomme sentimentale islæt. Det er en historie der med stort overblik rummer det hele: det historiske perspektiv, skildringen af den aktuelle virkelighed og dertil som kernen den personlige historie. Det hele ligger skudt ind i hinanden i lag ubesværet der træder mere eller mindre frem i de forskellige afsnit.

Indledningens historiske tilbageblik, er således ikke blot et kuriosum, men sætter både forbindelserne mellem Italien og Albanien i historisk perspektiv, og bruges kunstnerisk til at lade nutidens historie spejle sig i fortidens, som en gentagelse og omvending. Fascismen og kapitalismen: Begge er proklamerede befriere, men reelt udbyttere. Og som Spiro 'albaniseres' således også Gino, hvorefter de i den modsatte bevægelse af indledningens troppetransportskibe, bevæger sig tilbage over havet, tilbage til Italien på overfyldte flygtningeskibe.

Og inden i denne bevægelse er der skildringen af den albanske vir-

kelighed med evindelige flygtningestrømme, med en fattigdom, der får børn til at optræde som tiggende gribbe og voksne til at se Ginos italienske bil som en åbenbaring fra en anden verden, en verden de kun kender fra det italienske TV, der fylder dem med drømmebilleder. I magtfulde CinemaScopebilleder ikke alene ser vi det nøgne barske land og de konstante flytningestrømme, men også i velkomponerede nærbilleder mennesker stuvet sammen så billedrammen er ved at sprænges. Amelio behersker rytme og klip, insisterer ikke sensationalistisk klippende og kameragejlende på hvad vi ser, men lader det udspille sig i næsten reportageagtige nøgterne billeder fra en verden der geografisk er tæt på, men mentalt kunne være fra en anden planet.

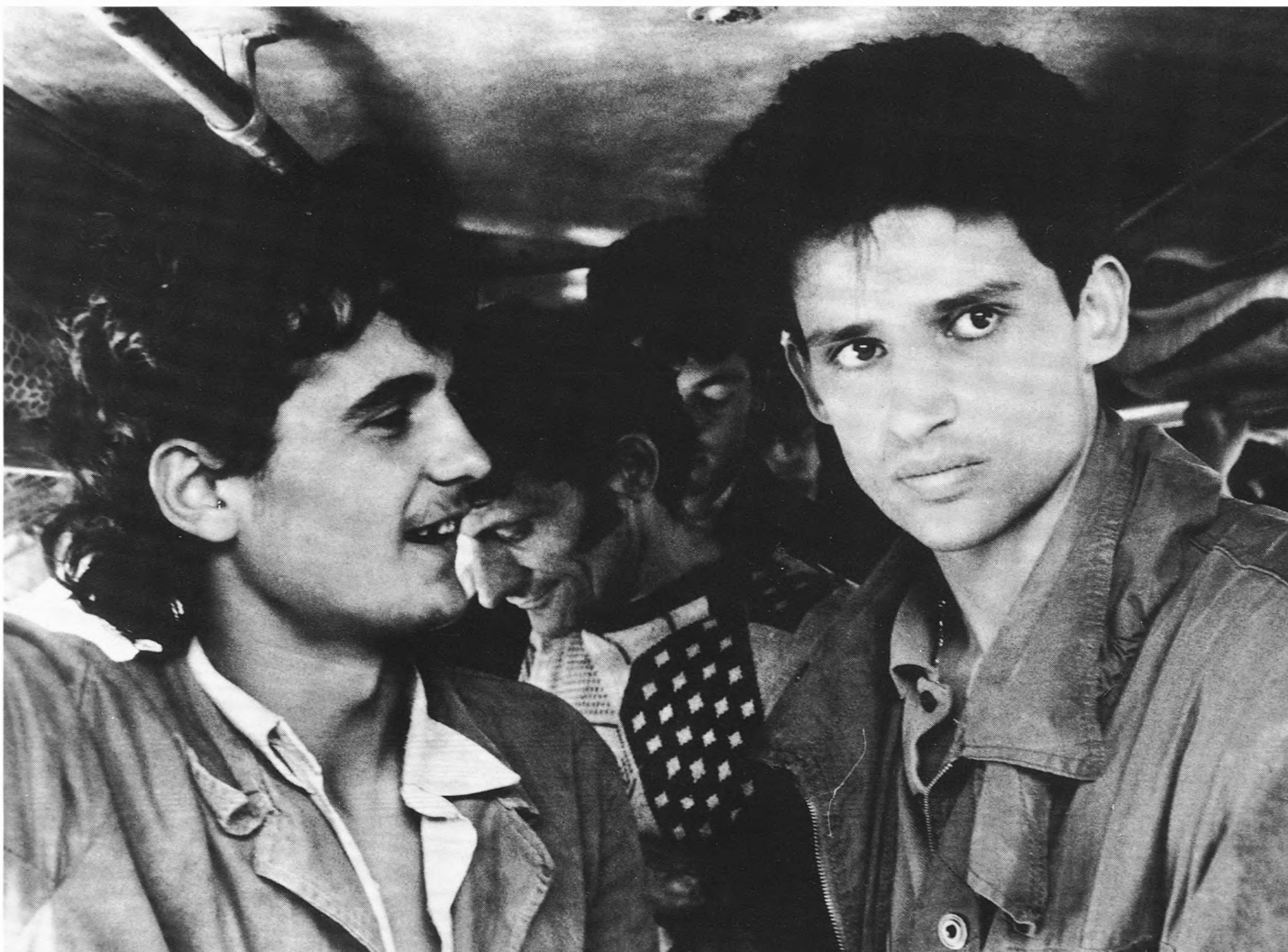
Men kernen er den personlige historie der gør den store historie begribelig, giver den et subjektivt forankringspunkt og en oplevelsesmæssig fylde. Her finder vi både historien om Gino, hvis rejse bliver en erkendelsesrejse, en slags ufrivillig dannelsesrejse, hvor det land og de mennesker der oprindelig blot var et abstrakt objekt for udbytning, kommer tæt på, får ansigt og historie, personlighed. At han ender med at blive en del af dem, behøver ingen udlægning. Han er det – vi er det alle. Og her finder vi også historien om Spiro Tozai, der ikke alene var det kommunistiske albanske regimes offer, men også fascismens, ligesom Gino bliver kapitalismens.

En dannelsesrejse

Filmen er formet som var den skåret lige ud af virkeligheden og var Amelio blot manden der registrerede hvad der fandt sted. Men kompositionen er som antydet begavet stiliseret med skibstransporten som åbning og lukning og Ginos skæbne som en spejling af Spiros: begge ender de i fængsel. Og indenfor de rammer finder vi rejsen, identitetstabet og dannelsen af en ny, mere indsigtsfuld, men også mere illusionsløs identitet. For ham er Italien måske ikke det forjættede land sådan som de håbefulde, smukke, stærke ansigter Amelio indfanger i filmens sidste billeder tror. De kommer fra den håbløse albanske virkelighed og kan stadig tro på det italienske TVs drømmebilleder. Han kender også den italienske virkelighed og har mistet sine illusioner.

Der er mange lighedstræk med Amelios tidligere film *Børnetyven* hvor også den fremragende Enrico Lo Verso, der har utallige udtryk som den stille iagttager, spillede hovedrollen som betjenten der skal følge to forsømte norditalienske børn til et børnehjem på Sicilien. Rejsen, erkendelsen, læreprocessen – den unge naive mands møde med en verden han ikke troede mulig. Men *Lamerica* har et større perspektiv, større fylde, større ambitioner. Amelio indfrier sine ambitioner til fulde og har skabt en usædvanlig film, en film man er glad over at det stadig er muligt at lave, som får os til – igen – at forstå, hvad det unikke medie filmen kan bruges til.

Lamerica. Italien-Frankrig 1994. I: Gianni Amelio. M: Amelio & Andrea Porporati. P: Mario Cecchi Gori & Vittorio Cecchi Gori. F: Luca Bigazzi (CinemaScope). Set Design: Giuseppe M. Gaudino. Kl: Simona Paggi. Mu: Franco Piersanti. Medv: Enrico Lo Verso, Michele Placido, Carmelo Di Mazzarelli. Længde: 125 min. Udl: Gloria Film. Premiere: 4. august 95.



Gianni Amelio

Gianni Amelio har på det nærmeste opbygget sin kunstneriske anerkendelse - i hvert fald uden for hjemlandet Italien – med blot to film: 'Porte aperte' og 'Børnetyven'. Og nu, med 'Lamerica', kan man konstatere at Amelio fortjener alle roserne. Han repræsenterer sammen med instruktører som Nanni Moretti, Marco Risi, Francesca Archibugi, Ricky Tognazzi og Daniele Luchetti, cremen af 90'ernes italienske filmkunst.

af Ole Steen Nilsson

Åbne døre

I 1982 instruerede Amelio sin første biograffilm, *Colpire al cuore*, en klar analyse af den terrorisme, der stadig var et aktuelt, italiensk emne i begyndelsen af 80'erne. Det internationale, kunstneriske gennembrud skulle dog først komme i 1990 med *Porte aperte*, som hædredes med en Felix for bedste film og en Oscar-nominering. Gian Maria Volonté har hovedrollen i filmatiseringen af Leonardo Sciascias roman, der foregår i Palermo i 1937. En afskediget tjenestemand myrder tre mennesker, og nu vil offentligheden have hævn i form af en dødsdom – man kræver at kunne sove trygt om natten for åbne døre – porte aperte. Men en af dommerne i sagen, spillet af Volonté, arbejder for at morderen kun idømmes livsvarigt fængsel.

Amelio fortæller, at han valgte at lade dommer og morder være som to sider af samme medalje, og at han, i modsætning til romanen, lod de to personer mødes uden for retssalen, for det var netop denne konfrontation med al dens etiske tyngde, som havde hans interesse. De italienske anmeldere, her i blandt Alberto Moravia, roste Amelio og fotografen Tonino Nardi for ikke at forfalde til en fremstilling af Palermos lokalkolorit i en række sicilianske postkort a la Tornatore. På den anden side var Amelios film heller ikke en politisk film, men netop en film med en social moral.

Børnetyven

Et par år efter *Porte aperte* slog Amelio sin position fast med *Børnetyven*, der også vandt Felix-prisen, samt juryens Grand Prix i Cannes m.m. Denne smukke film handler om den unge politimand Antonio, spillet af Enrico Lo Verso, der skal aflevere to søskende på et børnehjem. Omstændighederne vil dog, at Antonio i stedet tager børnene med på en velment men ulovlig rejse ned i gennem Italien, til Sicilien, hvor de er født. *Børnetyvens* oprindelse går egentlig tilbage til *La fine del gioco* fra 70, Amelios første film som iscenesætter. Her får en tv-journalist den idé, at han vil rejse med en 12-årig dreng fra drengens opdragelsesanstalt hjem til hans fødeby i syd.

Den realistisk kradse *Børnetyven* har som *Porte aperte* sit egentlige omdrejningspunkt i en både social og moralsk kritik, selv om det mest umiddelbare i fortællingen, formidlet via road-filmens rejse, er skildringen af de varme, menneskelige værdier, som opstår undervejs mellem betjenten, selv fra Syditalien, og de to børn. Kritikken står fint afdæmpet tilbage som en konstatering af et samfund, der ulovliggør denne så åbenlyse rigtige og velmente rejse og gør Antonio til en børnetyv.

Forskellen til den langt mere litterære og tunge *Porte aperte* her er tydelig, men stilen og sproget i *Børnetyven* er ikke at forveksle med neorealisme, mener kritikeren Goffredo Fofi. Han skriver: "Amelio er ikke en neorealistisk eller neo-neorealistisk instruktør, som det var på mode at sige da *Børnetyven* kom op. For i den neorealistiske film [...] ser vi og forstår vi det som vises for os og som vi skal være klar over, og intet andet, mens der er mange læsninger af Amelios film, og sommetider er der endog en modsætning mellem det ydre og det der står bagved, som med en egen ufornuftsmæssighed støtter en sentimental eller tragisk utopi." (in Gianni Amelio, Roma, Dino Audino, 1994, p. 3).

Lamerica

Ideen med *Lamerica* har for Amelio ikke været at lave en slags neorealistisk film om forholdene i dagens Albanien, det ville være alt for hyk-

lerisk, mener han. Derfor er filmen også indspillet i Cinemascope-formatet, "der ikke kun er et format, men også et blik og et sprog typisk for storfilmen", siger Amelio (ibid. p. 56). Han understreger at der er en voldsomhed i dette blik, der på samme tid fortæller, at her har været et moderne filmhold på spil, og henviser til den turbulente omvæltning som Albanien har oplevet efter kommunismen. Samtidig er *Lamerica* en fortælling om Italien og Amelio selv – "I lang tid har jeg villet lave en film om emigrationen i 40'erne, en film om min bedstefar og far, som emigrerede til Argentina med mindre end 15 års mellemrum. Kort sagt er filmen om Albanien også blevet en film om Italien for fyrre år siden. Og de albanske flygtninge, der drømmer om at leve i dagens Italien minder om en anden emigration, vores historiske, til Amerika." (ibid. p. 55).

Biografisk note

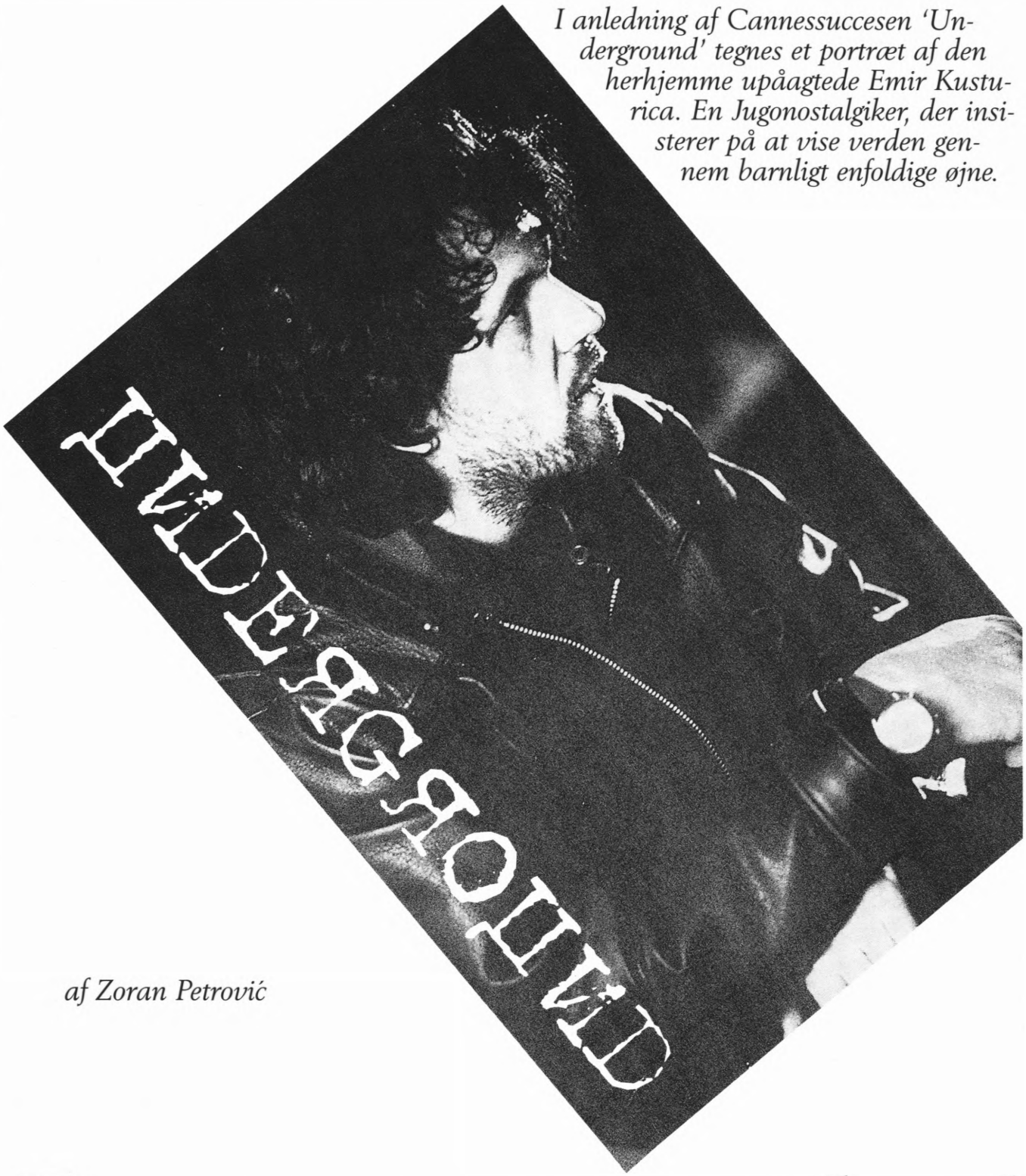
Gianni Amelio er født den 20. januar 1945 i San Pietro Magisano i Calabrien, Italien.Under forholdsvis fattige forhold voksede han op i den lille syditalienske by, og uden den far, der emigrerede til Argentina. Biografen Politeama i Catanzaro, den nærmeste større by, åbnede Amelios vej ind til filmens verden. Efter nogle års universitetsstudier i filosofi kom han i 1965 til Rom, og fik hurtigt, efter nogle kurser på filmskolen i hovedstaden, arbejde som instruktørassistent for bl.a. Liliana Cavani. Han samlede sig hurtigt erfaring inden for alle mulige genrer, inkl. spaghettiwesterns, musicals, erhvervsfilm, og han var med på masser af fjernsynsreklamespots. Fra 1970, året hvor han debuterede som instruktør, til 1982 arbejdede han udelukkende og meget ihærdigt med større tv-produktioner.

Filmografi

1970: La fine del gioco (tv-film)
1973: La città del sole (tv-film)
1976: Bertolucci secondo il cinema (dok. om 1900); Effetti speciali (tv-film)
1978: La morta al lavoro (tv-film); In cammino
1979: Il piccolo Archimede (tv-film)
1982: Colpire il cuore
1983: I velieri (tv-film)
1984-85: La cinepresa de Gianni Amelio (en række kortfilm for Rai Tre)
1988: I ragazzi di via Panisperna (film/miniserie for Rai Uno)
1988: Il re ed io (kort tv-dok.)
1990: Porte aperte (Porte aperte)
1992: Børnetyven (Il ladro di bambini)
1994: Lamerica (Lamerica)

Enrico Lo Verso som betjenten, der følger to børn tværs gennem Italien.

I anledning af Cannessuccesen 'Underground' tegnes et portræt af den herhjemme upåagtede Emir Kusturica. En Jugonostalgiker, der insisterer på at vise verden gennem barnligt enfoldige øjne.



af Zoran Petrović

Der var engang et land – og dets sidste beboer

"The man stands between life and death. The man thinks. The horse thinks. The sheep thinks. The cow thinks. The dog thinks. The fish doesn't think. The fish is mute, expressionless. The fish doesn't think because the fish knows ... everything".

Bregović/Pop Arizona Dream

Når man sammenfatter Emir Kusturicas produktion, er det nærliggende at hænge sig i de genkommende elementer såsom fisk, vildt og fjerkræ, flyvende personer og (mere eller mindre vellykkede) hængninger. Det kan så tolkes, som man vil. Men alt det gør ikke stor kunst – hvilket Kusturicas relativt svage *Arizona Dream* viste.

Et tilbagevendende element i alle hans film er dog også de barnlige/ enfoldige hovedpersoner, som møder den ubehagelige virkelighed og bliver voksne. Det er en mere frugtbar indfaldsvinkel til Kusturicas univers.

Barnet og dåren

Debuten *Husker du Dolly Bell* slog temaet an: drengen, der må slippe de flyvske drømme og blive til mand. Her er historien placeret i 60'erne i en faldefærdig forstad til Sarajevo. Vi er hos en muslimsk familie med en lunefuld, fordrukken og kommunistisk far. Faderen dør af lungekræft, og familien må flytte. Trist? Nej – ikke når persongalleriet, som i hans andre film, er plukket fra en delirisk Tom Waitssang: alfonser, pampere, invalider, skvatmikler og ikke mindst en stripper – Dolly Bell – der hjælper drengen det sidste stykke mod manddommen.

Malik – Far er på forretningsrejse tager tråden op. Her ses efterkrigstidens paranoide Jugoslavien gennem øjnene på en 7-8 årig jødisk dreng, Malik. Drengens far bliver angivet for en politisk spøg af sin svoger – blot for at denne kan overtage hans elskerinde. Resultatet er en bølge af lidelser, anger og nag. Malik er, i bogstaveligste forstand en drømmer, idet han går i søvne. Som en psykisk seismograf tiltager hans søvngængeri, når tingene tilspidses i familien.

Times of the Gipsys er en fabel om en sigøjnerdreng med en far, der spiller og drikker det hele op. Drengen overtager derved forsørgerpligten over familien, men ender i forfald og kriminalitet i Milano. For endelig at blive skudt og se sin døde kalkun – nu hvid og engleagtig – hente ham på dødslejet!

I den Amerikanske *Arizona Dream* er Johnny Depp den enfoldige drømmer. Når han ikke drømmer om flyvende flyndere passer han sit *mac-job* som fisketæller i New Yorks havn. Og er glad for det. Indtil hans onkel i skikkelse af Jerry Levis hvirvler ham ind i en fatal kærligheds-spiral med Faye Dunawey. Igen – opvågnen/opvækst og tragedie.

Men som antydet i starten, er filmen mindre vellykket, fordi de tematiske elementer virker påtrængende. Ja, i modsætning til tidligere film så *udtales* moralen ofte. Og sjældent så poetisk som i Iggy Pops text til soundtracket[1].

Den stammende Ivan, der er broder til våbenhandleren Milan i *Underground*, har næppe vægt til at kaldes hovedperson, på trods af at han gennemgår en stor udvikling. At han alligevel skal nævnes i denne sammenhæng skyldes, at han deler de andre barnlige sjæles egenskab af fortæller og vidne.

De øjne der ser

At Kusturica vitterlig lader os se en periode, en tid og et sted gennem et par enfoldigt barnlige øjne, giver hans samtidig rammende beskrivelser et skær af farvet erindring.

Variationen består af, *hvor meget* det sete farves af de øjne, der ser, og om denne farvning passer til den valgte fortælling og det valgte miljø. Farves det lidt, får vi en relativt realistisk film (*Dolly Bell* og *Malik*), farves det meget, får vi en mere fabellignende fortælling (som *Times of the Gipsys, Arizona Dream* og *Underground*).

Som sagt er de to første film neddæmpede i formen. Derimod har de et hav af sigende detaljer fra en tid der var – og var hård, men som afstanden har lagt et lettere komisk slør over. Specielt *Malik* evner at kombinere en beskrivelse af en politisk højspændt periode med drengeerindringer om fodboldlandsholdet, karbad med barnekærsten o.s.v. Her ses tydeligt inspirationen fra den tjekkoslovakiske filmskole, hvor Kusturica er uddannet.

I *Times of the Gipsys* (der er indspillet på *romani*) er den fabulerende form i god overensstemmelse med sigøjnerlivets surrealistiske og tragiske elementer. Her har begreber som fantasi og virkelighed ingen relevans. Det virker derfor som det naturligste i verden, at den fulde far, i raseri over at have tabt *alt* i spil, løfter huset op over grunden, så familien må leve på det åbne fundament – med huset svævende over sig.

Mens det folkelige vanvid var i tråd med historierne i de tidligere film, så passer tonen lissom ikke til Arizona og stjerner som Depp, Dunaway og Jerry Lewis. De zigeuneragtige følelsesudbrud, det selvdestruktive og det skæbnetunge reduceres derfor ofte til det manierede.

'Underground': Højere, hurtigere!

Hvordan er så *Underground*? Filmen hører til kategorien af fabler. Ja, Kusturicas slogan har åbenbart været som hovedpersonen Milans kommando til messingblæserne, før han kaster sig ud i slagsmål, druk og hor: "Højere, hurtigere!" Deraf følger et rablende tempo, som det er svært at holde i over tre timer (Det er længden på den version der vises i Beograd; Kusturica er efter sigende ved at klippe den lidt ned).

Forholdet mellem de to *kum'er* (gudfædre/forlovere), Milan og Crni, er det centrale i filmen. Vi møder dem på et af deres evindelige drukture natten før det første bombardement af Beograd i 2. verdenskrig (det andet stod englænderne for: "Det nazisterne ikke fik ødelagt, tog de allierede sig af").

Vi følger deres bevæbning af Titos partisaner – en forretning, der dog også finansierer deres vilde liv. Men så stjæler Milan Crnis kone. Og under dække af at landet stadig er besat, får Milan en større flok herunder Crni og broderen, til at leve og producere våben i en kælder i 20 år!

Filmens slutning er rykket frem til den sidste dvs. den nuværende krig i Jugoslavien. Her er Milan stadig våbenhandler, mens Crni med sin private hær kæmper for "sit land" (?).

Filmens sidste scene er et gilde på en landtange, hvor både levende og døde fester. Imens løsriver landtangen sig langsomt og driver afsted. Samtidig beretter fortælleren Ivan om en lykkeligere fremtid, hvor man vil fortælle børnene et eventyr, der begynder med ordene "Der var engang et land..."

I was born in a country where hope, laughter and the joy of living are stronger than anywhere else. Evil as well. You are either the perpetrator or the victim.

When a group of people come out of their cave after decades and witness the ongoing war, they long to return to their underground lives, persuaded that the war has never stopped. They have been lied to, but now discover the horrible, humiliating, bloody truth, but it is nevertheless the truth.

In UNDERGROUND, the world above ground is portrayed in the full colour of everyday reality. The world below is seen in the faded theatrical colours of manipulated lies. The two worlds will finally communicate, exchanging their values : decadence and suffering.

They laugh at themselves, laugh at us, and finally, when they come together, they laugh at each other.

Emir Kusturica

De sidste ord er samtidig titlen på den bog af Dusan Kovaćević, som filmen, meget tro, er lavet over. Det er også grunden til det store, og derfor ofte lidt løst tegnede, persongalleri. Kovaćević kan også tilskrives de mere farceagtige elementer (f.eks. bider eltortur ikke på Crni, det får kun hans hår til at stritte – han har nemlig en fortid som elektriker). Man ser tydeligt sporene til bedemands-farcen Den enes død... (Siobodan Šijan, 82), som Kovaćević også skrev.

Det farceagtige forsvinder da filmen rykker til nutiden, men til gengæld vinder den her poetisk styrke.

Og det er også her filmen bliver meget relevant, idet den peger på den sociopsykologiske årsag til krigen i exJugoslavien. Den belyser den kollektive psykose, som de genkommende krige – og den sidste paranoide mellemkrigstid – har skabt.

Men samtidig viser *Underground*, og de andre af Kusturicas jugoslaviske film, sideeffekten af de uendelige tragedier, det er den hedonistiske livsappetit – og humor – der gør det muligt at leve under disse forhold.

Set i det lys så *er* Emir Kusturica dåren, der drømmer sig tilbage til barndommen, uskylden og det land der engang var.

Kusturica, filmene og modtagelsen

Emir Kusturica, født i Sarajevo i 1955, har høstet store priser for alle sine film. Herhjemme har dog kun *Malik* og *Arizona Dream* været i distribution.

Mest interessant har dog modtagelsen af *Underground* været, temaet og situationen taget i betragtning. Kusturica er født muslim, men er blevet kritiseret for serbervenlighed; derfor er filmens succes i Cannes overraskende.

Det skal dertil siges, at *Underground* ikke lægger skylden på nogen bestemt etnisk gruppe, men dog viser de autentiske billeder af nazitysklands indtog i Maribor og Zagreb (hyldest) og Beograd (kulde).

1. Manden bag musikken i de tre sidste film er også fra Sarajevo: Goran Bregovic – en legendarisk skikkelse fra rock-gruppen Bjelo Dugme (som for jugoslavere var, hvad Gasolin var for danskere). I Times of the Gipsys har musikken et klart melankolsk sigøjnerislæt. Og i Arizona Dream vinder den bizarre blanding af harmonika, trompeter og banjoer yderligere en dimension ved Iggy Pop's deadpan sang. Endelig er blæsernes tempo i Underground skruet op til a killing rythm, som Kusturica selv siger det.

Filmografi

Husker du Dolly Bell 1981 Guldløven, Venedig.
Malik – Far er på forretningsrejse 1985 De gyldne palmer, Cannes
Time of the Gipsys 1989 Bedste instruktion, Cannes
Arizona Dream 1992 Guldbjørnen, Berlin
Underground 1995 De gyldne palmer, Cannes.

Underground (...), Europa 1995. I: Emir Kusturica. M: Dusan Kavacevic & Emir Kusturica. P-design: Miljen Kljakovic. F: Vilko Filac. Kl: Branka Ceperac. Mu: Goran Bregovic. Medv: Miki Manojlovic, Lazar Ristovski, Mirjana Jokovic, Slavko Stimac, Ernst Stotzner. Distribution: Constantin ApS. Premiere: 10.11.95.

METAFILMENS FASCINATION

Metafilmens fascination ligger i, at den giver filmoplevelsen en ekstra dimension - udover indlevelse og identifikation - idet den kombinerer sin evne til at afsløre, fortælle og fortælle, at den afslører.

af Helle Kannik Haastrup

Hvad har så forskellige film som *Den amerikanske nat, Peeping Tom, Sunset Boulevard* og *Play it again, Sam* tilfælles?. De er alle metafilm; en bred og uautoriseret betegnelse for film der på den ene eller anden måde problematiserer filmen som repræsentation. Overordnet kan metafilm opdeles i tre typer: nemlig den selvrefleksive metafilm, den tematiserede metafilm og den hypertekstuelle metafilm.

Hvor metafilmen i mange variationer har eksisteret siden den tidlige stumfilm, så markerer metaeffekten sig som et aktuelt æstetisk karateristikum. Den aktuelle opmærksomhed overfor metaniveauer og -strategier kan ses som en konsekvens af flere faktorer: Det er både et resultat af en stigende kulturel selvbevidsthed og er affødt af en øget opmærksomhed overfor bl.a. filmens og mediernes indflydelse på konstruktionen af vores virkelighedsfornemmelse[1].

Den traditionelle kritik af metafiktion i almindelighed og metafilm

i særdeleshed, er at metafilmen opholder sig i det berømte elfenbenstårn uden kontakt med den virkelige verden. Men metafiktionen viser sig i mange tilfælde at være et bevis på at der kan komme lige så meget ud af at sætte kunstens spejl overfor dets repræsentationelle strukturerer, som at sætte spejlet overfor virkeligheden. Metafilmen skilter med og indarbejder i sin æstetik fiktionens generelle frihed til at vælge sit stof, sit synspunkt o.s.v.. Resultatet bliver en blotlæggelse og en afsløring af realismens konventioner, som altså ikke forlades, men bliver det afsæt hvorfra de eksperimentale strategier overhovedet kan udvikles[2]. Metafilmen kommer dermed til at stå for en udforskning af fiktionaliteten som tema og bliver således en demonstration af fiktionens konventionalitet i problematiseringen af virkelighedsbegrebet[3]. Denne dobbelthed opretholder muligheden af den samtidige tilstedeværelse af mimesis og refleksivitet. Denne modstilling er central i diskussionen af metafilm, fordi det er vigtigt ikke kun at betragte realisme som refleksivitetens anti-tese[4], idet mange tekster kombinerer f.eks. den dokumentariske form med en påmindelse til tilskueren om virkelighedsgengivelsens kunstighed. Men hvorledes henholdsvis mimesis og refleksivitet vægtes i den enkelte film, bliver ligeledes afgørende for i hvilken af de tre metafilm-typer en given film placerer sig.

Den selvrefleksive metafilm – Den amerikanske nat

"At lave film er som at tage en dilligence i det vilde vesten: Som forhindringerne viser sig tvivler man på at man når sit mål" filminstruktøren Ferrand i *Den amerikanske nat* (Francois Truffaut, 72).

Den selvrefleksive metafilm koncentrerer sig om selve filmskabelsen og problematiserer sin egen repræsentation og status som kunstværk. I *Den amerikanske nat* lægges der allerede i titlen op til en selvspejlende filmisk dialog i brugen af den filmtekniske betegnelse 'La nuit americaine'. 'Day for night' som det hedder på engelsk, er når scener der optages om dagen, ved hjælp af filterteknik kommer til at fremstå som natoptagelser. Filmens fortekster viser en visualisering af lydsporet og dets optisk læste grafiske udsving. Tilskueren ser hvad der ikke ellers ses. Dernæst vises et stillbillede af to af stumfilmens stjerner Dorothy og Lilian Gish, til hvem filmen dediceres; en af flere hilsner til filmens 'store'.

Filmen handler om et filmhold og om den film de er ved at indspille. Det overordnede dialogiske forhold i filmen etableres i og med at skuespillernes indbyrdes forhold og følelsemæssige (in)stabilitet får indflydelse på indspilningen af filmen *Må jeg præsentere Pamela*. Dialogismen skinner også igennem da Francois Truffaut som instruerer filmen *Den amerikanske nat* spiller filminstruktøren Ferrand og en af hovedrollerne i filmen i filmen *Må jeg præsentere Pamela* bliver spillet af Jean-Pierre Leaud, som siden Truffauts debutfilm *Ung flugt* (59), har været fast figur (som Antoine Doinel) i flere af Truffauts film. Filmen er i sin struktur dialogisk idet der hele tiden veksles mellem optagelser af filmen i filmen og forholdet mellem de medvirkende. En af pointerne er også at filmoptagelserne er en række af valg og at det ofte er tilfældet eller skæbnen der skaber forudsætningerne for valget. Fremvisningen af de mange næsten identiske optagelser af den samme scene er et af eksemplerne på at metafilmen *Den amerikanske nat* stiller sin konstruktion til skue. Fordi tilskueren indirekte gøres opmærksom på at der samtidig med denne optagelse af en filmoptagelse optages filmen *Den amerikanske nat*.

Hvor filmen i filmen og optagelserne af filmen danner et dialogisk spor og skuespillerne der spiller sig selv eller en instruktør der spiller instruktør danner et andet, så er der også et markant tredje spor, som man kan kalde hyldest til filmkunsten. Igen foregår det på forskellige planer: Først det nævnte billede af to af stumfilmens stjerner i filmens begyndelse, senere kommer der indklip af en sort/hvid sekvens der fremstår som instruktøren Ferrands drøm eller erindring; hvor en dreng stjæler en biografs udstillingsbilleder fra *Citizen Kane* (Orson Welles, 41). En anden knap så elegant intertekstuel reference til filmens verden er mere konkret på filmens handlingsplan, hvor instruktøren Ferrand har bestilt bøger pr. post. Pakken kommer mens han lytter til filmmusik i telefonen, han åbner pakken og hen foran kameraet lægges bøger om filmkunstens kendte instruktører og Ferrands (Truffauts?) forbilleder: Det er bøger om Godard, Hitchcock, Hawks, Bresson, Rosselini, Dreyer, Lubitsch, Bunuel og Bergman.

Den amerikanske nat taler med mange filmiske tunger som tilsammen danner et dialogisk spændingsfelt der ikke virker subversivt overrumplende, men snarere er en kærlighedserklæring til filmmediet som kunstart. *Den amerikanske nat* er en af den slags metafilm der er selvrefleksive, den foranstiller sine valg (som nævnt ovenfor) og handler om at skabe film. Selvrefleksive metafilm kommer til at handle om den kunstneriske proces, om det at fortælle historier på film, om besværlighederne ved at opretholde det personlige projekt i en så kollektiv og pengekrævende kunstform. Men der etableres samtidig et dialogisk forhold i problematiseringen af forholdet mellem film og virkelighed, uden at det narrative forløb for alvor sættes over styr.

Den anden type af metafilm – den tematiserede metafilm er den bredest og mest omfattende type, hvor de valgte eksempler placerer sig i hver sin ende af spektret: Først *Peeping Tom* som eksempel på en tematisering af tilskueren, med fokus på blikket. Dernæst *Sunset Boulevard* som på handlingsplanet foregår i selve filmbyen, med fokus på produktionen og branchen, der så igen får en yderligere metafilmisk dimension set i lyset af Fassbinders *Veronika Voss' længsel*.

Blik – den tematiserede metafilm I

"Do you know what the most frightening thing in the world is ? It's fear!(...) I made them watch their own deaths!' Mark Lewis i *Peeping Tom*.

Filmen *Peeping Tom* (60) af Michael Powell er en tematisering af tilskuerens rolle, oplevelse og nysgerrighed i forhold til filmen. Man kan sige at den opererer med tre former for blik som karakteriserer filmen generelt: Tilskuerens blik, kameraets blik og den fiktive persons blik[5]. Filmen handler om den unge Mark Lewis der dræber unge kvinder med sit kamera og filmer dem i dødsøjeblikket. Der er sat en spydspids på kamerafoden og et spejl oppe over linsen så de (kvinderne) ser deres egen dødsangst. *Peeping Tom's* første indstilling er et

Side 17: Eric von Stroheim og William Holden i 'Sunset Boulevard'. Herover: Filmen spiller en altafgørende rolle i 'Fotomodeller jages' (Peeping Tom).

close-up af et øje som åbnes, derefter følger et klip til et totalbillede af en mørk gade, en kameralyd sætter igang og nu ser vi gaden gennem filmapparatets søger. Kameraet føres hen til en prostitueret, som siger prisen og vi følger efter hende op til et værelse hvor hun tager sit tøj af. Hun bliver mere og mere opskræmt jo tættere kameraet kommer og til sidst skriger hun og der klippes til.. et fremvisningsapparat som fremviser den film vi lige har set og Mark Lewis der sidder alene som tilskuer.

Der er mange meta-niveauer i *Peeping Tom*; der er selve filmen som fortælles af en alvidende fortæller, så er der de film som Mark Lewis optager hver gang han myrder og som vi derfor ser gennem hans kamerasøger, og der er de fremviste film som vi ser projiceret. Så er der faderens film (han var videnskabsmand og forskede bl.a. i angst og skræk-reaktioner hos børn), hvor Mark Lewis var faderens undersøgelsesobjekt, hans case-study. De forskellige blikke får forskellige æstetiske fremtoninger, der er sort/hvid (faderens optagelser), smalfilm i farver (Marks optagelser) og så filmen *Peeping Tom* i farver. Instruktøren af *Peeping Tom* Michael Powell spiller selv, som et kuriosum, Marks fader!

Blikket eller det at kunne gennemskue, at kunne se er på alle leder en gennemgående metafor i filmen: Mark kan kun opleve og sanse gennem sit kamera. Pigen som han går ud med kan ikke gennemskue ham, selvom hun ser de film han har optaget. Derimod er hendes moder med det samme mistænksom overfor Mark og er den første til at holde ham fast på at han ikke er helt rask og må søge hjælp – men hun er også blind!

Mark arbejder også i et filmstudie, hvor han er focus-puller og har et bijob, hvor han tager pikante billeder til en kiosk-ejer som sælger dem videre. I filmens slutning hvor Mark, under sit arbejde på filmstudiet, tilfældigt møder en psykoanalytiker får Mark ham til indirekte at stille sin (Marks) diagnose: Skopofili- "the urge to gaze".

Peeping Tom er en metafilm for såvidt som den tematiserer 'at se – på film', men inkorporerer også to andre sub-genrer, nemlig serial killer-filmen og den psykoanalytiske film/den kliniske psykologi-film[6]. Men betragtet som tematisering af tilskueren inddrages *Peeping Tom* her som en metafilm, fordi den trods sin makabre historie handler om hvad der fascinerer når man ser film, bl.a.: at se men ikke selv blive set og at se hvad man ikke ellers kan komme til at se.

Til venstre: Gloria Swanson mødes med Cecil B. DeMille i 'Sunset Boulevard'. Herunder: Swanson og Holden i samme film, hvor hovedrollen spilles af filmen selv.

duceret i 1943 da Veronika Voss' (spillet af Rosel Zech) karriere var på sit højdepunkt. Det bliver en parallel til visningen af *Queen Kelly* i *Sunset Boulevard*, bortset fra at Fassbinder selv har produceret den viste film. Begge fallerede stjerner er blevet afhængige af 'stardom', af glamouren og begæret, hvor ingen af dem mere har lyst til at leve i den virkelige verden. Men hvor Gloria Swanson inddrager Joe Gillis i sin verden, så han får klaustrofobi og Max von Mayerling sørger for den stadige dosis af fanbreve (som han selv skriver). Så kan sportsjournali-

Illusionen – den tematiserede metafilm II

Joe Gillis: "I know your face..You're Norma Desmond, used to be in silent pictures, used to be big". Norma Desmond: "I am big it's the pictures that got small!" – fra filmen *Sunset Boulevard*.

Sunset Boulevard (Billy Wilder, 50) tematiserer filmbranchens nådesløshed og glamour-dream-come-true-myte-maskinen Hollywood og bliver genfortolket i Rainer Werner Fassbinders *Veronika Voss' længsel* (82). Begge film handler overordnet om den fallerede stjerne som søger foryngelse og begær hos en yngre mand, der fascineres af hende. I *Sunset Boulevard* repræsenterer den fallerede stjerne Norma Desmond som opvartes af Max von Mayerling, spillet af henholdsvis Gloria Swanson og Erich von Stroheim, stumfilmens tidligere stjerner, både på det fiktive plan og i virkeligheden. Hverken Gloria Swanson eller Stroheim overlevede filmens overgang til lyd, men især Stroheim står for indbegrebet af en tragisk instruktør-skæbne der aldrig fik lov til at fuldende sine film. Den film som Norma Desmond viser for Joe Gillis, den unge manuskriptforfatter der drages ind i hendes net, er *Queen Kelly* (28). En film som havde Gloria Swanson i hovedrollen og som producent og Stroheim som instruktør. Halvvejs henne blev Stroheim fyret af Swanson og hun tabte en hel del penge på filmen. Det spændte forhold mellem

Norma Desmond og Max von Mayerling er så at sige etableret på forhånd i dialog med fortiden. Fortiden kommer også på besøg via cameo-optrædener af Buster Keaton og Hedda Hopper (den famøse Hollywood sladderjournalist).

Stilmæssigt placerer *Sunset Boulevard* sig som et eksempel på efterkrigstidens film noir med dens aner i den tyske ekspressionisme. Hvis man sammenligner med *Veronika Voss' længsel* så er den stilistiske arv her genfortolket i en lidt overdreven udgave, med det stiliserede lys og skyggevirkninger. I filmens indledning ser vi filmen i filmen, *Creeping Poison*, et tysk melodrama prosten Robert Krohn (Hilmar Tate) i *Veronika Voss' længsel* ikke komme ind til hende, hvilket skyldes hendes afhængighed, som er konkretiseret i morfinen, og det uigennemskuelige komplot som spindes rundt om hende.

I mellem de to film skabes der en dialog, selvom filmene har hvert deres projekt: Hvor *Sunset Boulevard* er en kritisk, men kærlig film om Hollywood, så er *Veronika Voss' længsel* en meget skarpere ideologisk og samfundskritisk film[7]. I Marsha Kinders artikel argumenteres for at de metafiktive lag i *Veronika Voss' længsel* etableres af en dialogisk vekslen med især film noir-genren[8].

Stumfilmens giganter, Swanson og Keaton, mødes og beunderer et billede af førstnævnte.

De stilistiske koder overdrives og fremstår derfor næsten som dekonstruktioner af sig selv: F.eks. den stiliserede lyssætning à la film noir, men også den hyppige brug af wipes (i alle mulige konfigurationer), skæve vinkler, kompleks krydsklipning og uventede flash-backs som bryder den klassiske lineære fortællingskonstruktion der bl.a. kendetegner *Sunset Boulevard*. Til sidst fremhæves filmens eksakte og omhyggelige framing ved hjælp af afstandsskabende glas eller uigennemsigtige overflader, som opdeler det filmiske rum og samtidig antyder både dunkelhed og en adskillelse.

Hvor *Sunset Boulevard* tematiserer filmbyen Hollywood; den uduelige manuskriptforfatter, den forfejlede instruktør, den fallerede stjerne. Så stiller *Veronika Voss' længsel* i både tematik og visuel stil sin refleksivitet til skue. Klassikeren *Sunset Boulevard* kan sagtens stå alene, men får i en metafilmisk sammenhæng en ekstra dimension knyttet til sig med *Veronika Voss' længsel* som modspiller.

Som regel er film om Hollywood og filmbranchen i det hele taget ikke særligt selvrefleksive, men det metafilmiske kommer derimod til udtryk i valg af tema og emne, f.eks. med blikket hos *Peeping Tom* og illusionen hos *Sunset Boulevard* & *Veronika Voss' længsel*.

Den hypertekstuelle metafilm

"I've sheen a lot af damesh'in my life, shweetheart, but you are really shomeshing shpeshal". Genettes gengivelse af Alan Felix der taler Bogart'sk til sig selv i spejlet i *Play it again, Sam*[9].

Den tredje type af metafilm – den hypertekstuelle metafilm indgår også i et dialogisk forhold (ligesom den selvrefleksive metafilm), men her meget mere konkret forstand. Den franske teoretiker Gerard Genette introducerer begrebet hypertekstualitet i sin bog 'Palimpsestes. La littérature au second degré'. Hypertekstualitet omfatter forholdet mellem en tekst og en på forhånd eksisterende tekst, hvor den på forhånd eksisterende tekst fortolkes, transformeres eller modificeres af den anden – hyperteksten. Hvis man overfører denne tankegang til filmen kan hypertekster f.eks. være forstærkede, konkretiserede eller aktualiserede versioner af et på forhånd eksisterende værk eller genre. *Play it again, Sam* (Herbert Ross, 72) er Genettes film-eksempel på hypertekstualitet; en lidt atypisk transformation af den Bogartske film noir, eller mere præcist Bogart i *Casablanca* (Michael Curtiz, 42)[10]. Allerede selve titlen fungerer som en slags kontrakt af filmisk hypertekstualitet for de filmelskere som genkender den kendteste replik fra *Casablanca*; som jo lyder "Play it Sam". Filmens så at sige "plays it again". Filmens hovedperson Alan Felix' (Woody Allen) store forbillede er Humphrey Bogart, men det kan være svært at leve op til som intellektuel filmanmelder i 1970ernes New York. I filmens slutning får Alan Felix sit livs største ønske opfyldt, da han får lov til at sige et par af de berømte one-liners fra *Casablanca*. I stedet for at få pigen, får han lov til at være ædel, næsten ligesom Bogarts Rick. *Casablanca's* slutscene gentages med omvendt fortegn, fordi den kvinde hvis kærlighed han har vundet, allerede selv har besluttet sig til at vende tilbage til sin egen mand og scenen fremstår som en (kærlig) parodi.

I den ligeledes hypertekstuelle metafilm *Dead Men don't wear Plaid* (Carl Reiner, 82), er det også film noir'en der tages under kærlig/ironisk behandling i et intertekstuelt fletværk af nye optagelser og klip (direkte citater) fra gamle film. På flere planer bliver det en arketypisk film noir: Den har sin egen desillusionerede voice-over som tilhører privatdetektiv Reardon (Steve Martin), som sættes på en opgave af den forsvundne professors datter – en femme fatale (Rachel Ward). På sin vej gennem filmens traditionen tro uigennemskuelige plot møder vor detektiv den klassiske film noirs helte og heltinder: Ingrid Bergman, Barbara Stanwyck, Veronica Lake og Humphrey Bogart, der 'spiller' kollegaen Marlowe.

Jerry Lacy som Bogart i 'Play it again, Sam'.

Denne eksplicitte genrefortolkning som Genette indfanger med sit hypertekstualitetsbegreb er også et udbredt karakteristikum for de sidste tyve års amerikanske film[11]. Jeg vil ikke kalde disse genskrivninger for udelukkende postmoderne markeringer, men snarere for nødvendige revisioner af de traditionelle Hollywood genrefilm for at bibeholde deres aktualitet. Genrefortolkeren par excellence er instruktøren Robert Altman med tidlige film som bl.a. *M.A.S.H.* (70), *McCabe and Mrs. Miller* (71) og *The Long Goodbye* (73). Mens en instruktør som Brian DePalma konkret har 'genskrevet' værker, i en grad der nærmer sig remakes og dermed også kvalificerer sig som hypertekster: *Blow Out* (81) er en omskrivning af Michelangelo Antonionis *Blow Up* (66), med lyden som mediet hvor det er fotografiet hos Antonioni og *The Untouchables* (82) der mere bredt refererer til den gamle tv-serie og som direkte citerer trappescenen fra Sergei Eisensteins *Panserkrydseren Potemkin* (26). Et sidste skud på stammen i gen– og omskrivningen af genrefilmen er makkerparret Joel og Ethan Coen, der med en skarp metabevidsthed ironi spiller den traditionelle genrefilm ud mod sig selv og ikke mindst ud imod tilskuerens forventninger til selvsamme genrefilm. Deres film benytter sig af og spiller på tilskuerens kulturelle og filmiske forventningshorisont med sine utallige intertekstuelle referencer, på mange forskellige niveauer, til især 1940ernes Hollywood genrefilm, senest med *The Hudsucker Proxy* (94).

Den metafilmiske effekt og oplevelsesform

Jeg har her skitseret tre områder af metafilm, tre typer som absolut ikke er skarpt adskilte: 1) Det er den selvrefleksive metafilm *(Den amerikanske nat)* hvor filmen synliggør sig selv og sin skabelsesproces som konstruktion og hvor det metafilmiske er filmens strategi. 2) Så er der den tematiserede metafilm, som er langt den mest omfattende kategori, med film så forskellige som *Peeping Tom* (tematisering af tilskueren) og *Sunset Boulevard* (tematisering af Hollywoodskæbner). Indenfor denne gruppe er det væsentlige at differentiere på hvilket niveau det metafilmiske tematiseres. Meta-diskursen kan indfinde sig på forskellige niveauer, både i den narrative konstruktion og i mise en scène, fotografering, klipning og lyd. 3) Den hypertekstuelle metafilm omfatter genskrivninger af f.eks. genre. Denne form for metafilmisk praksis er, som nævnt, udbredt i nyere Hollywoodfilm og er grundlæggende et udtryk for, at man ved at inkorporere filmhistorien i nutidens film forholder sig til både fremstillingen af den filmhistoriske kulturelle arv og samtidens æstetiske udtryksform. Ligeledes er

Diane Keaton på besøg hos filmelskeren, Allen, i 'Play it again, Sam'.

den indledningsvis nævnte metaeffekt et udtryk for dette. Metaeffekten har som regel en autenticitetsskabende funktion, hvor filmen viser at den ved at tilskueren ved at dette er fiktion! Karakteristisk for metaeffekten er at den forekommer i film der ikke nødvendigvis er metafilm, handler om Hollywood, tematiserer den filmiske proces eller forholder sig til en genre! Denne udvidede brug af de metafiktive træk som effekt er et udtryk for en fortrolighed med kunstarten og mediet, og et forsøg på at undersøge fiktionens betingelser og processer i selve værket. Denne illusionsbrydende effekt er efterhånden hverdagskost, også i tv-reklamer og -serier, hvor det er et spørgsmål om at fange seernes opmærksomhed og dermed konstant at være på højde med deres krav til fiktionens konstruktion. Metaeffekten har også konsekvenser for filmens æstetik på flere planer: En billedæstetisk konsekvens for filmen er inkorporeringen af tv-billedet eller video-æstetikken i den nyere filmkunst. Det er oftest motiveret i handlingen men dukker op i vidt forskellige film: F.eks. som dokumentation af en lykkelige familiefortid i *Falling Dawn* (Joel Schumacher, 93), tv-reportage af de overlevende i *Rød* (Krzysztof Kieslowski, 94), eller som gennemført visuel video/cinèma vèritè æstetik i *Riget* (Lars von Trier, 94). Videomediets æstetik får også en central rolle i film som *Sex, lies and videotapes* (Stephen Soderbergh, 89) og *Family Viewing* (Atom Egoyan, 87), hvor videoæstetikken tydeliggør den nødvendige mediering af den virkelige oplevelse før den kan blive nærværende[12].

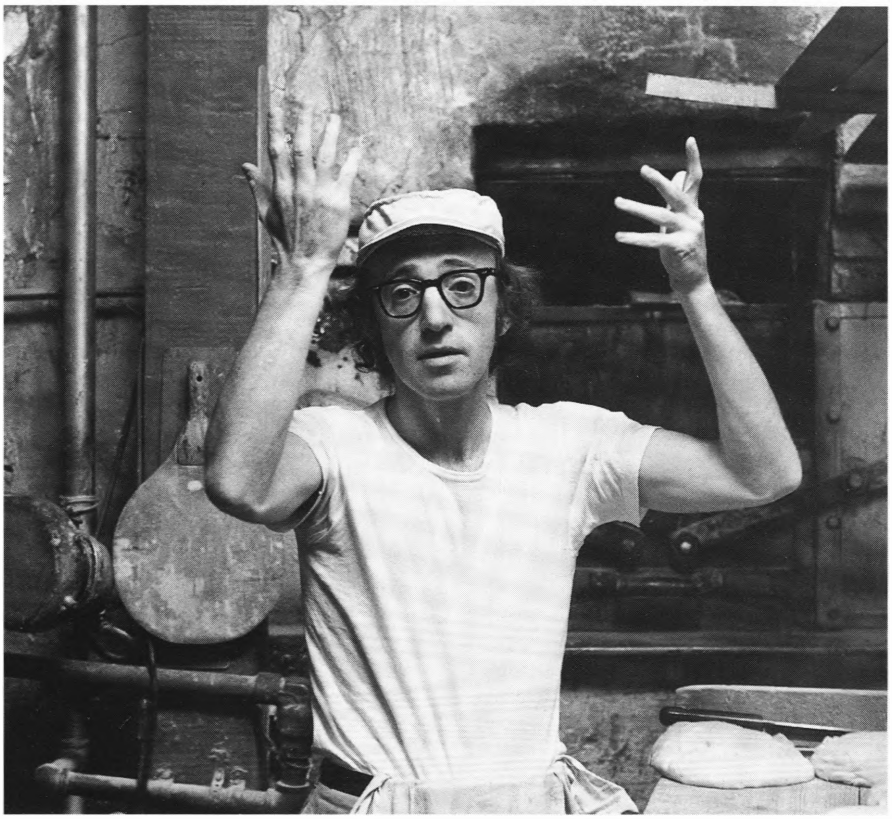
Metafilmen (de tre forskellige typer) samt metaeffekterne er tidssvarende tekstlige strategier og virkemidler, der svarer til filmens receptionsbetingelser. Metafilm er ikke nødvendigvis subversive, men i nyere filmkunst er Verfremmdungseffekten omformet til netop metaeffekten. Det eksplicit bevidstgørende har fået en anden indpakning – det er blevet en nødvendighed hvis fiktionen skal fremstå autentisk. Metafilmen er heller ikke hovedsageligt en naiv form for modernisme, men er i høj grad en meget bevidst og (ofte) reflekteret filmisk strategi. Metafilmen fascinerer fordi den kan fortælle om illusionens opbygning, kan være en kritik af sig selv som kunstværk, en generel kritik af filmkunsten og kan være en problematisering af hvad der sker når vi ser film, når film produceres og når filmen reflekterer over egne æstetiske udtryk. Metafilmen kan tale i metafilmiske tunger som i *Den amerikanske nat* set gennem en dialogisk optik, tolkes med Genettes hypertekstuelle genre-film-opfattelse eller boltre sig i den tematiserede metafilms brede felt. Men den kan også i effekt-form spejle filmen i et bredere og aktuelt perspektiv, som på forskellig vis og med forskellig vægt udfordrer den filmiske repræsentations grænser.

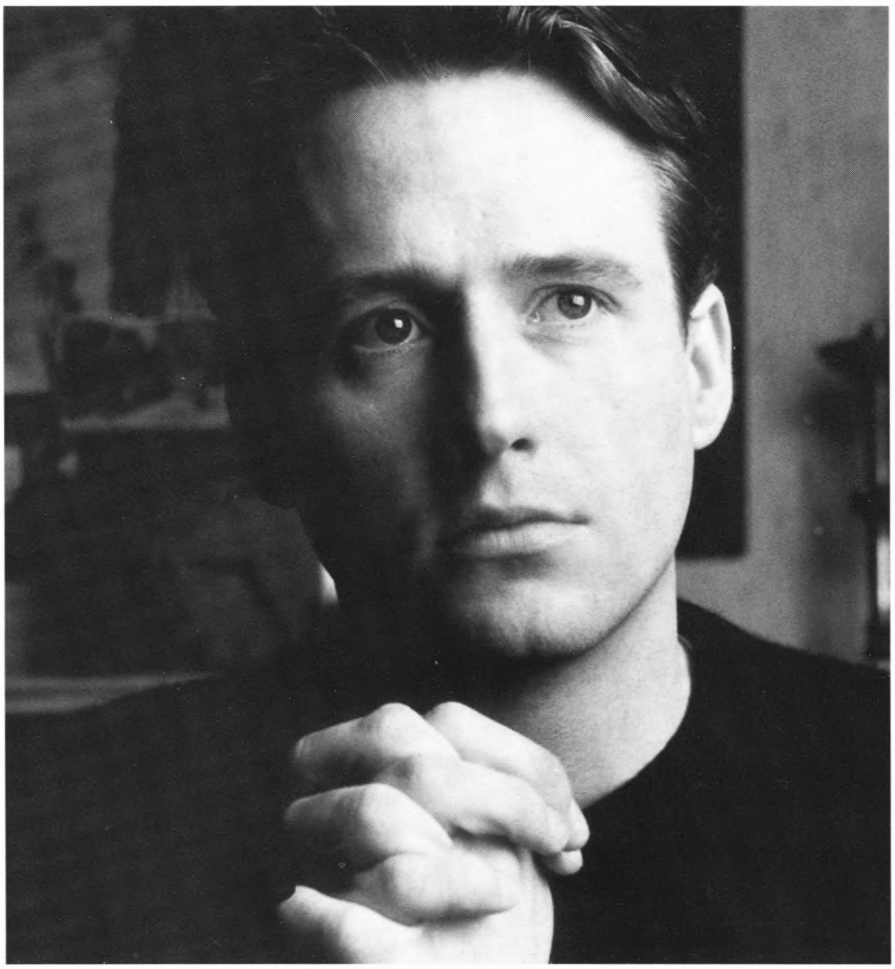
Metafilmen (og effekterne) tager konsekvensen af fiktionens afmystificerede status, spiller ud mod vor momentane tro på og indlevelse i fiktioner og gør denne proces til kilde for nye fiktioner. Metafilmens fascination ligger i at den giver filmoplevelsen en ekstra dimension, udover indlevelse og identifikation, ved at kombinere sin evne til afsløre, fortælle og fortælle at den afslører på samme tid. Metafilmens fascination bliver dermed også et udtryk for en mere filmbevidst og medievant måde at se film på.

Noter:
1: Waugh 1984, p.3. **2:** Waugh 1984, p.18. **3:** Egebak 1988, p.88. **4:** Stam 1985, p.15. **5:** Wollen 1994, p.21. **6:** Wollen 1994, p.20. **7:** Kinder 1990, analysen af "Veronika Voss'længsel" indgår i en bredere diskussion af ideologi, parodi og postmodernisme. Jeg har valgt at koncentere mig om synspunkterne på det metafiktive. **8:** Kinder 1990. **9:** Genette 1982, p.177. **10:** Genette 1982, p. 175. **11:** Betegnelsen set hos Schepelern 1989. **12:** Schepelern 1992, p.310.

Litteratur:
Jørgen Egebak (1988) "Et uhyre går gennem teksten" in KRITIK, nr. 86. Gérard Genette (1982) Palimpsestes. La littérature au second degré", Edition du Seuil, Paris. Marsha Kinder (1989) "Ideological parody in the New German Cinema" in QUARTERLY REVIEW OF FILM AND VIDEO, Vol.12, No. 1-2. Peter Schepelern (1989) "Spøgelsets navn" in KOSMORAMA, Nr. 189, 35. årgang. Peter Schepelern (1992) "Et åndesyn af Amerika" in Amerikansk kultur efter 1945, Spektrum, København. Robert Stam (1985) Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard, Ann Arbor, University of Michigan Press. Patricia Waugh (1984) Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction, Methuen & Co. Ltd, London. Peter Wollen (1994) "Dying for art" in SIGHT AND SOUND, Vol. 4, No. 12 December.

"Nå ja, og hva' så hvis jeg ikke ligner Bogart fuldstændig?" - 'Play it again, Sam'.





Den senere tids røre om Antonia Bird og Jimmy McGoverns film om miljøet omkring katolske præster i en fattig del af Liverpool vidner ironisk nok om, at filmen har ret i sin påstand om, at tolerancen kan ligge på et meget lille sted i den stadig temmelig tvivlsomme institution. Filmen er på den måde et pletskud, men den er i det hele taget værd at kigge nærmere på.

af Maren Pust

FILOSOFI I KLARTEKST

Der kan være noget uendelig smukt ved en film, hvis skabere ikke er faldet næsegrus for denne verdens evige krav om småsmart nytænkning i udtrykket – filmsproget. Når summen af filmens mange elementer: dramaturgi, klippeprincip, skuespil, billedkomposition og -tekstur, lyd og særlige effekter, ene og alene stræber efter at formidle indholdet så klart som overhovedet muligt, da kan oplevelsen af værket gøre livet værd at leve. Det kommer naturligvis an på indholdets karakter – der er masser af historier og problemstillinger, der kan være så hamrende ligegyldige, og så hjælper det jo ikke meget, om formidlingen er nok så formfuldendt.

Den engelske film, *Priest*, der har oplevet at være genstand for gud-og-hvermands kritiske blik på det store amerikanske marked, er nu på vej til de danske lærreder. *Priest* er instrueret af Antonia Bird, og hun formår at styre fri af de mange fælder, som efterhånden er strøet som landminer over skabelsesprocessens slagmark: Computerteknologiens fortræffeligheder ender for mangen instruktør med at være målet snarere end midlet og bliver i øvrigt undskyldt med betegnelsen 'underholdning'; i den anden grøft ligger de skæve vinkler, de kornede billeder, de selvsmagende klippeprincipper og ditto kameragange og roder rundt i et forsøg på at være banebrydende, alt imens den oprindelige kommunikationsintention – hvis der nogensinde var een – fortaber sig i larmen fra de imponerede hurra-råb over bruddet med konventionerne.

Antonia Bird har noget på hjerte, og hun lider ikke af berøringsangst i forhold til det talte sprog, hvilket gør hendes film til en sand lise, fordi argumenterne bliver sagt i klartekst af de medvirkende. Det Bird – og naturligvis manuskriptforfatteren, Jimmy McGovern – ytrer sig om, er, som titlen antyder, kirken. Overfladisk set er det den katolske kirke, der står for skud, men reelt er det kristne livssyn grundlaget for tankegangen i filmen. Kransekagefigurerne i den katolske kirke er efter sigende blevet rimeligt rasende over *Priest*, hvilket ironisk nok bekræfter filmens udsagn, der går på, at størstedelen af både medlemmer og ansatte er nogle skinhel-

lige kynikere med en meget begrænset horisont.

Bird, der er skuespilleruddannet, har et fantastisk greb om personskildringerne i filmen. Men det hjælper selvfølgelig også på det, at manuskriptet ikke lægger folk usandsynlige ord i munden. *Priest* er hendes anden biografffilm, den første, *Safe* (93), vandt adskillige priser. Hun har arbejdet som henholdsvis skuespiller og instruktør ved teatret og har desuden instrueret flere TV-stykker – bl.a. den herhjemme så populære *Inspector Morse*. Bird bekender sig tydeligt til Loach traditionen, hvilket i øvrigt kommer til udtryk i og med, at hun benytter flere af de skuespillere, vi har set i hans senere film.

Kirken og næstekærligheden

Det er svært at beskrive, hvad *Priest* handler om, uden at afsløre historiens små overraskelser, og gør man det, berøver man samtidig tilskueren nogle oplevelser, som denne ikke bør snydes for. Derfor skal det da også blot være de generelle træk, der her omtales: En ung præst tiltræder sit nye embede i et fattigt arbejderkvarter i Liverpool. Han går højt op i sit kald og er ortodoks til fingerspidserne. Den unge mand kommer til at dele bolig med en ældre kollega, der også tager sit kald meget alvorligt, men som til gengæld er aldeles uortodoks – både i sit privatliv og i sit kirkelige virke. Omdrejningspunktet for de efterfølgende konflikter, der udspiller sig dels individuelt for de to præster dels mellem dem, ligger i diskussionen om kirkens ubrydelige regler versus det menneskelige hensyn: er det fx rimeligt, at et menneske udsættes for afskyelige lidelser, hvis dette kunne have været undgået med et enkelt brud på skriftefaderens tavshedspligt? Den unge, ortodokse præst taler i sin allerførste prædiken til menigheden om ansvarlighed, han opfordrer den enkelte til at tage ansvaret for egne synder fremfor altid at lade en syndebuk bære hele skylden for alt, der går galt i eens liv. Den moderne tids syndebuk, mener han, er begrebet 'samfundet' – vi siger, som tv2, at "det' samfundets skyld!". Men der går ikke længe efter denne tale, før præsten selv får svare kvaler med ansvarligheden. Han hører om nogle forbrydelser og er på grund af sin tavshedspligt ikke i stand til at gøre noget ved dem. Forbrydelserne er af så grov karakter, at præstens egen mentale tilstand nok ville have haft det bedre med at gå ind og tage et ansvar for situationens udvikling, og dermed i ansvarlighedens navn at synde mod tavshedspligten. Han søger naivt hjælp til sit dilemma indenfor den kirkelige institution, men her får han blot det hykleriske råd, at han skal bryde reglerne en lille smule – lade en antydning falde. Ikke før det er lige ved at være for sent, får han den idé, at bede om hjælp hos de højere magter, og filmens krydsklipning mellem præsten i bøn og de forbryderiske begivenheder, der afbrydes nærmest ved en tilfældighed, kan efter behag tolkes som vor Herres uransagelige indgriben.

Filmens ærinde er altså ikke at betvivle Guds eksistens, men derimod om hvorvidt kirken som institution og vi som meninghed overhovedet burde have lov til at kalde os kristne. Fortællingens persongalleri tæller først og fremmest typer, der i teorien besynger begreber som fred, næstekærlighed og barmhjertighed, men som i praksis bruger kirkens love og regler til at beskytte sig mod situationer, hvor netop disse dyder er allermest tiltrængt. Som protestant i lille Danmark kunne man jo godt læne sig tilbage, idet man mumlede noget om at 'de er skøre, de katolikker' – men filmen handler ligeså meget om almenmenneskelig tolerance og respekt, om at se og afhjælpe lidelsen hos sine egne børn i stedet for udelukkende at bruge energien på at tale om at redde hele verden.

Side 24: Linus Roache beder i skikkelse af katolsk præst Vorherre om hjælp. Herover: Et uventet møde (th. Ken Loach skuespilleren, Robert Carlyle.). Til venstre: Dramatisk konfirmationsundervisning.

Priest (...), UK 1994. I: Antonia Bird. M: Jimmy McGovern. P: George Faber & Josephine Ward. F: Fred Tammes. P-design: Raymond Langhorn. Kl: Susan Spivey. Mu: Andy Roberts. Medv: Linus Roache, Tom Wilkinson, Cathy Tyson, Robert Carlyle, James Ellis, Lesley Sharp, Robert Pugh, Christine Tremarco. Længde: 1 t. 43 min. Udl: Warner & Metronome. Premiere: 24.11.95

I disse dage indleder Filmmus
hvor mere en 20 film vises. I
spændende analyse af skuespil
knytter livsanskuelse og kunst
gennem de mar

af Ann

Asta N
kvindelig
de store

Kærligheden i livet

I juni 1969 udsendte Danmarks Radio 3 interviews med Asta Nielsen (1881-1972), som siden 1937 havde boet i næsten ubemærkethed i Danmark efter at have forladt det så forandrede Tyskland, hvor hun i 10'erne og 20'erne fejrede sine store film- og teatertriumfer og hyldedes som filmens Duse. Tilrettelæggeren Jens Dreyer kaldte udsendelserne "Mit livs eventyr", og tilsidst i det tredie program spørger han den gamle dame: "Har Deres liv, fru Asta Nielsen, været et eventyr?" Hun svarer værdigt: "Jeg synes, at eventyr skal ende godt, så derfor kan jeg ikke se, at mit liv har været et eventyr".

På dét tidspunkt var det omtrent 15 år siden Asta Nielsen så smukt i et radioprogram havde sagt om at blive gammel, at "de fleste ønsker at leve længe, men skal lægernes anstrengelser for at lægge år til livet få nogen værdi, så må vi selv lægge liv til årene". Imidlertid havde Asta Nielsen i de mellemliggende år oplevet en stor tragedie; i 1969 var det 5 år siden, hun havde mistet først sin svigersøn og umiddelbart derefter sin datter, og hun betragtede, som det forlød i flere interviews, sit liv som et helvede.

Men livet i Asta Nielsen var ikke forbi, og Jens Dreyers programmer fik et efterspil. I slutningen af april 1970 bragte radioen hans udsendelse "Det endte alligevel lykkeligt", og heri lyder følgende replikskifte:

– Kan De huske, da De for mindre end et år siden fortalte lytterne, at Deres liv ikke havde været noget eventyr?

"Ja, det var det heller ikke, fordi et eventyr, det skal jo helst ende godt – og nu er det blevet et eventyr. For det mærkelige er jo, at jeg i mit 88. år har truffet min eneste store og første kærlighed, og det er Chr. Theede, som sidder derovre og ler ad mig".

– Hvordan fornemmes det efter 88 at møde sin første store kærlighed?

"Ja, man kan vel ikke forklare, hvordan lykken fornemmes. Man kan kun sige, at man er lykkelig, ikke".

Kærligheden vakte Asta Nielsen til live igen fra en ensomhed så stor, at den lignede døden, og d. 21-1-1970 blev hun, under voldsomt pressevirak, gift med den 18 år yngre kunsthandler Christian Theede;

et sin store Asta Nielsen serie, en anledning bringer vi her en erindens enestående udtryk, der fattelse sammen til en rød tråd ge brogede roller.

Jerslev

knap 2 år senere døde hun, d. 25-5-1972. Hun blev begravet i de ukendtes grav, hvor også hendes datter og svigersøn lå.

Det var dog ikke, fordi der ikke havde været mænd i Asta Nielsens liv; hun havde i årene i Tyskland levet sammen med 3 mænd, først filminstruktøren Peter Urban Gad fra 1912 til 1915 (de blev dog først skilt i 1918), så den svenske søofficer Freddy Wingårdh fra 1919 til 1923 og endelig den russiske skuespiller og sanger Grigori Chmara.1 Urban Gad, søn af forfatteren Emma Gad, skrev og instruerede næsten alle Asta Nielsens filmsuccesser frem til 1916, hvilket vil sige, at han fra gennembrudsfilmen *Afgrunden* (1911) iscenesatte mere end 30 film, Freddy Wingårdh, som hun allerede havde truffet på en rejse til Sydamerika under 1. verdenskrig, blev direktør for det produktionsselskab, Art Film, som hun stiftede i 1920, og Chmara spillede hun sammen med i en række film i 20'ernes første halvdel, lige som han satte hendes to store teatersuccesser i 20'erne, *Rita Cavallini* og *Kameliadamen*, i scene – Asta Nielsen siger selv i "Mit livs eventyr III", at rollen som Marguerite i Kameliadamen, som hun spillede mere end 500 gange, var hendes yndlingsrolle, "fordi hun dør tilsidst".

ielsen, heden og følelser

Arbejdskammerater har de tre mænd været, men ægteskab og kærlighed, såvel som ægteskab og passion synes at have været inkommensurable størrelser for privatpersonen Asta Nielsen, der allerede, fra da hun som 17-årig blev gravid og nægtede at gifte sig med barnets far, synes at have insisteret på selv at ville bestemme over sit (privat)liv, lige så vel som hun i hele sin karriere insisterede på at havde fuld bestemmelse over sine rollers udformning; hun brugte kun "forfatterens manuskript som et kanvas til at brodere på", som hun udtrykker det i et interview med forfatteren og journalisten Adolf Langsted; hun ville spille rollerne, som *hun* opfattede dem, "som de står for min sjæls øre" (Langsted 1917:40).

Asta Nielsen synes at have været en stærk, uortodoks og selvrådig kvinde, der gik sine egne veje i alle livets forhold, hvilket, som jeg skal komme til, også afspejledes i hendes film, der knytter selvrådigheden til en insisteren på kærligheden som passion, på de store følelser der ikke

tager hensyn til noget andet end sig selv. Stærke og selvstændige kvinders historie er altid spændende. Men herudover fremstår Asta Nielsen filmene som interessante og medrivende bud på beskrivelser af kærlighedspassionen som den store følelsesmæssige grænseoverskridelse. Og så meget desto mere interessante er de, som at vi lever i en tid, hvor det synes næsten umuligt for filmen at give et bud på kærlighedspassionen (med mindre den da henlægges til fortiden – i film som Jane Campions *The Piano* eller Martin Scorseses *The Age of Innocence*), eller hvor passionen alene fremstilles udvendigt som seksualitet efter devisen: jo mere figurerne elsker, jo mere skal vi forstå, at de elsker hinanden (i film som Sharon Stone tilløbsstykkerne *Basic Instinct* og *Sliver* eller Madonnafilmen *Body of Evidence*).

"Hvad har Deres mænd betydet for Dem?", spørger Jens Dreyer i den første af Mit livs eventyr-udsendelse. "Ud over at Urban Gad har skrevet rollerne til mig, har de intet betydet for mig", svarer hun uden tøven – tilsvarende har hun også i flere interviews undret sig over, hvorfor hun egentlig giftede sig; i 1950 siger hun til den tyske avis Welt am Sonntag:

"Mit Gad war ich eineinhalb Jahr lang verheiratet, wir kannten uns aber sieben Jahren. Eigentlich sollte das die gesetzlich vorgeschriebene Höchstzeit für eine Ehe sein. Aber auch ich konnte diesem meinem theoretischen Standpunkt in Praxis nicht immer treu beleiben. Später war ich nämlich ein ganzes Jahrzehnt mit einem schwedischen Offizier verheiratet".[2]

Mændene nævnes, men ingen af dem benævnes som hverken ægtemænd eller elskere i selvbiografien "Den tiende muse" (udkommet i 2 bind i efteråret 1945 og foråret 1946 på Gyldendal), mens storesøsteren Johanne fremstår som den elskede og forbundne, hvis dødsstund og ligfærd bogen slutter med:

"Nu ligger hun i sin kiste med en krans om det blonde hår, et svagt smil ligger om hendes mund, og hun ser ud, som da hun var ganske ung.

De smukke, smalle Hænder saar ingen Kærlighedsblomster mere, nu slutter de stille og vegt om en Buket af Foraarets Violer.

Jeg suger Billedet af hendes Ansigt ind i mig for aldrig at slippe det, saa længe jeg har Magt over mit Sind, og mine Læber kan kun mumle mod hendes elskede Træk: Tak! Tak!

Min vogn sætter sig i Bevægelse bag hendes Kiste.

Solen er gaaet ned" (Nielsen 1946, s. 210)

Ligeledes fremstiller Asta Nielsen ofte i sene interviews datteren Jesta som den store kærlighed i hendes liv, til trods for – eller måske netop fordi – hun ikke nævnes med ét ord i "Den tiende muse"[3].

Så hvor de første ægteskaber i Asta Nielsens egen fortolkning betragtes som noget egentlig ubetydeligt, der bare tilfældigvis sker (hun giver i interviews ofte den historie til bedste, at hun giftede sig med Urban Gad, fordi de havde samme lysekroner), dér fremstilles den egentlige kærlighed til søsteren og datteren som fyldt med en tragisk patos, uden hvilken den ikke ville være kærlighed. For den sene Asta Nielsen – eller for fremstillingerne af den sene Asta Nielsen4 – kommer døden og kærligheden til at være forbundne, eller det første kommer på en måde til at betinge det sidste. De lykkelige udtalelser om den sene kærlighed i "Det endte alligevel lykkeligt" kan måske også fortolkes i dét lys.

Asta Nielsen taler i "Mit livs eventyr I" om en trang, der har gennemsyret hende hele livet, til at ødelægge alt, inden det var begyndt, om at hun "er født med døden i mig". I udtalelserne i 1970-udsendelsen er døden ikke til stede som noget, der umuliggør kærlighed, den er slet ikke til stede. Men den er måske ikke desto mindre for den knap 90-årige det tyst realistiske memento, der gør det muligt at tale i så smukt frydefulde vendinger om at være forelsket, som om livet just var begyndt. I hendes livs sidste år bliver hendes tale om kærligheden fnuglet som en teenagers.

Kærligheden som passion – de tragiske kvindeskæbner

Døden som kærlighedens højdepunkt eller kærligheden i døden er også det teatralske højdepunkt i de roller, som allerførst betog den unge Asta Nielsen. Hun fortæller i "Den tiende muse", at da hun som stor pige første gang var i teatret til en opførelse af Henrik Ibsens "Fru Inger til Østraat", tænkte hun

"Ja, hvem der selv engang ... Halvt som i Drømme fulgte jeg Forestillingen, en sorgfuld Lykke fyldte mig, noget undrende i mig blev til et stort Spørgsmaal, som først fik sit Svar, da Fru Inger i sidste Akt kaster sig over sin døde Søns Baare: jeg vilde være Skuespillerinde" (Nielsen 1945, s. 71).

Og da hun senere søger om optagelse på Det kongelige Teaters elevskole og skal prøve for skuespilleren Peter Jerndorff, vælger hun den

Herunder: Den stakkels spillelærerinde føres bort efter drabet på elskeren i 'Afgrunden'.

passage hen mod slutningen af fjerde akt i Ibsens "Brand", hvor Agnes ligger foran kommoden og tager sit døde barns tøj frem. Hun vælger til Jerndorffs hovedrystende forundring at ville udtrykke sorgen stumt fremfor gennem Ibsens replikker; allerede her bliver det altså kroppens ikke-verbale sprog, der kommer til at udtrykke de store følelser i Asta Nielsens spil. Men først stumfilmen, som hun vendte sig mod, da Det ny Teater, som havde engageret hende i 1908, blev ved med at spille muntre operetter, gav hende mulighed for at bruge sin krop i de tragiske passionshistorier, som allerede fra *Afgrunden* i 1910 gjorde hende verdensberømt; biografpublikummet kunne herefter i et par årtier se det stumme sprog udfoldet i fremstillinger af kvinder, der desperat kæmper for at skabe rum til den store kærlighed. Hun fremstillede "the pursuit of happiness through the drama of the body", for at bruge en formulering om kroppens tale fra en helt anden sammenhæng (Mourlet i Gledhill 1991, s. 234).

Selv om Asta Nielsen også var en gudsbenådet komedienne og insisterede på at ville indspille lystspil (komedien *Engelein* fra 1913, hvori den da 32-årige skuespillerinde skal spille en syttenårig, der må give sig ud for en tolvårig, var en af hendes største publikumssuccesser), er hun først og fremmest blevet berømt for sine roller i stumfilmsmelodramaer, i film om de store følelser eller den store kærlighed, hvor hendes spil især har drejet sig om at udvendiggøre den fortærende lidenskab, der river hendes kvindefigurer i stykker.

Hun inkarnerer i sine film en lang række dramatiske og tragiske kvindeskæbner styret af grænseløs passion: Kvinder som vil gå i døden af kærlighed til en mand (*Den sorte drøm*, 1911 og *Dora Brandes*, 1916 f.eks.) eller til sit barn (*Im grossen Augenblick*, 1911), som går i døden, når de ikke får den elskede (*Die arme Jenny*, 1912, *Der Reigen*, 1920, *Dirnentragödie*, 1927 og Nielsens sidste film, tonefilmen *Unmögliche Liebe*, 1932, f.eks.) eller som dræber deres elskede i afmagt eller jalousi (*Afgrunden*, 1911, *Die freudlose Gasse*, 1925). Hun fremstiller den aldrende kvinde, der oplever kærligheden, men som på grund af alderen ikke får den elskede (*Der Absturz*, 1922 og *Dirnentragödie*, 1927). Men hun spiller f.eks. også en kvinde, der dræber i en stor sags tjeneste – hun dræber en nedrig ågerkarl for at skaffe penge til en lægevidenskabelig opdagelse, der kan hjælpe de fattige (*Nach dem Gesetz*, 1919). Endelig falder det i tråd med disse kvinderoller, at hun spiller Maria Magdalena i *INRI* (1923), en fremstilling af Jesus' sidste dage, sat i scene af *Das Kabinett des Dr. Caligaris* instruktør Robert Wiene. I *INRI* spiller Asta Nielsen for første og eneste gang sammen med Tysklands anden store stumfilmsstjerne Henny Porten.[5]

Selv om Asta Nielsen også spiller den amoralske Lulu i *Erdgeist* (1923), en filmatisering af Frank Wedekinds drama, er hendes stjernepersona *ikke* vampen. Trods sin mørke og dramatiske fremtoning er det ganske fejlagtigt, at hun er blevet kaldt filmens første vamp (bl.a. i M.S. Fonseca opslag om Asta Nielsen i International Dictionary of Film and Filmmakers, vol. 3: Actors and Actresses). Hun har arbejdet sammen med instruktører, eller måske snarere fotografer, der, i samarbejde med hende, har været gode til at fremhæve hendes stolte og dramatiske skønhed, men pointen er, at:

"Sie spielte nicht mit dem Feuer, war kein Vamp, der die Männer verbrannte, sie war selbst das Feuer, brannte selbst und wurde Asche", som filmkritikeren Karina Niehoff uhyre præcist skrev i en hyldest til Asta Nielsen på hendes 75-årsdag (Filmspiegel 14-9-58).[6]

Filmvamp'en, som 10'ernes erotiske melodramaer kendte en del til, er kun ude på at destruere andre, ultimativt fremstillet af Theda Bara i *A Fool There Was* fra 1915. Bara er her "the Vampire", som hun kaldes i rollelisten, og som en anden Edvard Munch figur lader hun sine sorte slangelignende lokker falde ned over sine ofre, de svage mænd, hvis liv hun suger ud med sine kys og sin totale ligegyldighed. Asta Nielsens kvindefigurer, derimod, destruerer, i en form for storladen selvfortæring, ikke andre end sig selv. Når man f.eks. ser proletarpigen, den arme Jenny, vakle afsted i et hvidt snelandskab som et sort spøgelse og tilsidst falde om i slutningen af *Die arme Jenny*, efter at hun har læst, at den elskede, som hun ikke kan glemme, borgermanden der en kort overgang var interesseret i hende, er blevet forlovet med en anden af sin egen stand, så er det præcist som at se en livsflamme, der efter lange kampe har indstillet sig på at bukke under af mangel på ilt.

Asta Nielsens figurer insisterer på retten til at leve kærlighedspassionen, ofte – sådan som det er med passionen, hvis den skal folde sig ud – på tværs af sociale og aldersmæssige skel. Men filmene viser som regel, at en sådan gøren hævd på sine følelser ikke kan lade sig gøre. Hun fremstiller kvinder, hvis kærlighed benægter sociale og også kønslige

Herunder: Fra optagelserne til komedien 'Engelein'.

Forløberen for 'bodypainting' kan vist roligt siges at være denne dragt i filmen 'Erdgeist'.

grænser; gennem passionen insisterer de på en seksuel og social bevægelighed – og filmene taler lige så insisterende om umuligheden af den, bl.a. fordi de mænd, kvinderne falder for, er anderledes beskaffet, fordi de i højere grad er bundet til de sociale konventioner, der ideologisk set definerer dem som mænd, som f.eks. i *Die arme Jenny* og *Dora Brandes*. Hendes kvinder bliver da ofte tabere og ofre, og dog besidder de på forskellige måder en integritet, der ikke gør dem til marionetter i et skæbnens eller patriarkatets spil, men peger på, at de selv har valgt at gå den vej, de går. Pointen er, at Asta Nielsen fremstiller kvinderne med en moralsk integritet, fordi de er bevidste om dette vilkår. Derfor bliver det Nielsen'ske kropssprog også, set med mine øjne, erotisk på en meget mere sensuel måde end den samtidige filmvamps; kroppen taler på baggrund af et blik, der lige så meget kommer indefra som udefra.

Hvad den tyske filmteoretiker Siegfried Kracauer siger om hendes aldrende luderfigur Augusta med de bitre erfaringer og de romantiske og småborgerlige drømme i *Dirnentragödie* passer således for flere af filmene:

"Asta Nielsen [...] portrayed the prostitute incomparably: not a realistic one, but that imaginary figure of an outcast who has discarded social conventions because of her abundance of love, and now, through her mere existence, defies the questionable laws of a hypocritical society" (Kracauer 1947/1974, s. 158).

Men hvor Kracauer lægger vægt på den sociale overskridelse i kvindefigurerne, kan man også se det Nielsen'ske oeuvre som et værk, der netop i kraft af kvindefigurernes bestandige grænseoverskridelser og den selvdestruktion, disse fører med sig, symboliserer kvindelighedens grænser i 10'erne og 20'erne. Eller man kan sige, at igennem det samlede filmværks utallige formforvandlinger, fra backfisch til aldrende luder, fra proletarpige til overklassefrue, fra spanier til eskimo og fra journalist til varietépige, afprøver hun grænserne for kvindelighedens rum.

Die Sünden der Väter og Hamlet

Die Sünden der Väter fra 1913 er interessant i forhold til diskussionen om kvindelighedens råderum, fordi den direkte handler om det kvindelige som iscenesættelse og som kulturel konstruktion. Og den er også interessant, fordi den adskiller sig fra mange af de andre melodramaer ved at portrættere en kvinde, der gør oprør mod at blive frataget blikket. *Die Sünden der Väter* kan således siges at handle om en (køns)kamp om blikket.

Asta Nielsen spiller Hanna, en malers model. Hun forelsker sig i maleren, som også kurtiserer hende, men da han, hjulpet af sin professor og protegé, får et rejsestipendium, forlader han hende. Da han kommer hjem, forlover han sig med professorens datter, og Hanna proletariseres, hvilket i den Nielsen'ske ikonografi først og fremmest vil sige forgroves kropsligt. Under sin jagt på en model til et billede af "das Elend der Hoffnungslosen", det der skal være hans karrieres hovedværk, møder maleren Hanna på en bar, drikkende, rygende og bøvsende som en mand, med hænderne trodsigt hvilende på hofterne, trodsigt hengivende sig til det liv, der nu er hendes. Endnu engang bliver hun hans model, men den lykke som såvel gensynet med maleren som hendes forlovelse med gartneren Hans afføder, passer ikke til det billede af elendigheden, maleren vil have frem – og som han i øvrigt har hentet inspiration fra i en bog, han viser Hanna ved arbejdets begyndelse.

En mellemtekst siger "Das Glücksverklärte Antlitz des Modells droht das Gelingen des Werkes in Frage zu stellen", og for at bringe

uorden i hendes liv, forfører maleren hende endnu engang. Han fylder alkohol i hende, og Hanna kan ikke modstå ham trods sit ønske om det modsatte; sørgmodigt og opgivende giver hun sig hen til ham, hvorefter maleren går i gang med sit arbejde – på én gang, som det redskab hun alene er for ham, formende og aende hendes ansigt med sine hænder. Men Hans forlader hende – trods Hannas forsøg på at holde fast på ham – mellemteksten siger "Hans hat Hannas Rückfall bemerkt und verläst sie für immer". Hun tar sig lidende til hjertet, da han går – og umiddelbart efter følger mellemteksten "das Meisterwerk". Maleren har således kynisk manipuleret med Hannas verden, så hun blev omformet til at passe i hans billede af, hvordan hun skulle se ud, så at model og malerisk idé altså blev identiske. Og forestillingen om det (mandlige) skabende geni bliver skarpt og utvetydigt dementeret af filmen.

Forbløffende klart gør *Die Sünden der Väter* opmærksom på, at det kvindelige fungerer som billede og som abstraktion i vores kultur. Det kvindelige eksisterer alene som projektion af andres – her malerens – forestilling, som tegn for "det andet" – her en allegorisk fremstilling af proletariatet – og som den figur, der i kunstens verden, i starten af århundredet, var forudsætningen for, at maleren fremstår som viril kraft og geni. I mesterværket ses da også, bag Hanna, som et tegn for kønsarbejdsdelingen i kunsten, en herrehat og -frakke hængende på en knage, tegnet for det køn fra hvis blik kvinden formes.

Men Hanna nægter i sidste ende at finde sig i denne manipulation, denne utvetydige formning af sig selv i et mandligt billede og bliven gjort til middel for en andens mål. Så i filmens sidste scene ødelægger hun mesterværket med en kniv.[7]

Den visualisering af "Das Elend der Hoffnungslosen", man ser maleren i færd med at skabe, svarer ganske til de visuelle fremstillinger af stjernepersonaen Asta Nielsen, "die Asta", den tragiske Duse, den lidende kvinde, sådan som man har set hende i slutningen af *Afgrunden*, efter at hun har dræbt sin elskede. Så hvad vi får at se, da malerens portræt afsløres, er egentlig en ganske kompliceret kulturel konstruktion: En malerisk fortolkning – inspireret af et i forvejen eksisterende værk – af en af fiktionens figurer, udformet som virkelighedens Asta Nielsens, skuespillerens stjernepersona.

Denne relativt tidlige Asta Nielsen film med manuskript af Urban Gad kan således også ses som en film, der tematiserer selve stjernefænomenet og stjernen som persona – et abstrakt billede, et konglomerat af rollens fællestræk og de udvalgte, fiktive eller sande træk ved privatpersonen, som passede ind i konstruktionen.[8]

Det er ikke den eneste gang, Asta Nielsen tematiserer sin stjernepersona. Fordi hun var blevet træt af de evige lovprisninger af hendes store, talende øjne, besluttede hun, i 1916, at indspille en film, hvori hun er blind, *Die ewige Nacht*, skrevet og instrueret af Urban Gad. Også i et af de kludeklip, hun lavede på sine ældre dage, et selvportræt, afbilder hun sig med lukkede øjne.

Asta Nielsens kontroversielle, omdiskuterede og af filmkritikken slet anmeldte produktion af *Hamlet* fra 1920 med hende selv i titelrollen bliver i dag ulig mere interessant, end den blev opfattet ved sin fremkomst, når den sættes i relation til diskussionen om konstruktionen af kvindeligheden. Da blev den i danske aviser kaldt en "Hulhed og Anmasselse" og "en smagløs Idé", og i Frankrig gjordes censuren opmærksom på, at det var dens pligt at sørge for, at verdenslitteraturens mesterværker ikke blev lemlæstet og forvansket. Men det er muligt at se filmen som en parabel på hele det spørgsmål om Die neue Frau, som optog uge- og månedspressen i Tyskland efter 1. verdenskrig. Det var spørgsmålet om kvindeligheden i moderniteten, der var på dagsordenen, om en definition af det kvindelige der tilsvarede nye sociale og samfundsmæssige omstændigheder, og Die neue Frau blev ofte – og ofte karikeret – fremstillet i androgyne eller biseksuelle gevandter. Asta Nielsen gennemspillede problematikken i melodramaets og de historiske gevandters form og ikke som moderne kvindehistorie, men også uden den moralsk forargede eller satiriske og misogyne tone, man finder, når "die Vermännlichung der Frau" bliver portrætteret f.eks. i tidens populærpresse – hun blev ofte tegnet som en aferotiseret, stramtandet replikant af borgermanden (jvf. Petro 1991).[9]

Baseret på en hypotese i en amerikansk bog fra slutningen af forrige århundrede om, at Hamlet i virkeligheden var en kvinde, fremstiller filmen den tragiske historie om "prins" Hamlet, der, som der står i en af filmens mellemtekster, ikke er mand og ikke må være kvinde – og som derfor heller aldrig får mulighed for at opleve kærligheden, fordi denne i filmens univers både fordrer sandhed og kønsforskel.

Idet dronningen tror, at hendes mand, kongen, netop er faldet i kamp, meddeler hun løgnagtigt, for at bevare tronen, at hun har født en tronarving, en søn. Så den datter, hun faktisk fødte, bliver tvunget til at leve sit liv som mand. Hun bliver nær ven med og læse- og fægtekammerat med Horatio, som hun forelsker sig i, men kun kan nærme sig i høvisk kærlighed, og hun prøver at foregive kærlighed til Ophelia, alene fordi Horatio er tiltrukket af hende. Da hun spørger, om Horatios kærlighed til Ofelia er større end til ham, Hamlet, må hun smerteligt høre Horatio svare bekræftende, at det er en mands kærlighed til en kvinde (begge replikker angives naturligvis i mellemtekster), og når hun, alene i broderlig kærlighed, læner sig op ad Horatio, må hun, som en mellemtekst ligeledes angiver, bittert sukke "hvor længe skal jeg leve min moders løgn". Først i døden, da Horatio efter Hamlets kamp mod Laertes løsner den døende "prins'" tøj og mærker kvindebrysterne, får Hamlet det kys til gengæld, som hun hele tiden har længtes efter. Filmen slutter emblematisk for en Asta Nielsen film med et nærbillede af den utilpassede prins(esse) Hamlets i døden stivnede ansigt, fyldt af en patos, der kommer af en viden om sig selv og ens kønsidentitet, som aldrig har kunnet tales ud.

Efterkrigstidens spørgsmål om kønnet bliver således i denne film, som de fleste anmeldere mente var et misbrug af Shakespeares værk, på den ene side fremstillet som en tragisk kønsforvirring. På den anden side er *Hamlet* også den af Asta Nielsens film, hvori den androgyne krop tydeligst fremhæves. Som prins Hamlet bærer den knap 40-årige Asta Nielsen under hele filmen et stramt trikot (hvilket mange anmeldere også konstaterede med en sarkastisk overtone), der både fremhæver kroppens drengethed og konstant peger på, at Hamlet er en kvinde. Dermed sætter filmen hele

tiden, paradoksalt nok, den kønsligt flertydige krop som blikfang og visuelt centrum, som den samtidig indholdsmæssigt gør til en tragedie.[10]

Kærlighed og patos

Filmforskeren Thomas Elsaesser mener i en artikel om melodramaet (i Gledhill 1987), at patos

"results from non-communication or silence made eloquent – people talking at cross purposes [...] a mother watching her daughter's wedding from afar [...] or a mother returning unnoticed to her family, watching them through the window [...] – where highly emotional situations are underplayed to present an ironic discontinuity of feeling or a qualitative difference in intensity, usually visualised in terms of spatial distance and separation" (Elsaesser i Gledhill 1987, s. 66).

Patos er den ikke verbaliserede smerte, den der ikke kan kommunikeres fordi personerne ikke taler samme sprog, fordi der er en uoverstigelig mental – eller rumlig – afstand mellem dem. Følelserne er ikke de samme, og derfor bliver de ikke taget imod; patos er således udtryk for en grænseløs ensomhed. I *Hamlet* har Asta Nielsens titelfigur båret på en viden om sig selv, der ikke måtte komme frem, og det er den, der i slutindstillingen, som tabserfaring og smerte over den tomhed, der kommer af at blive forment spejling i den anden, så fornemt står prentet ind i skuespillerindens stivnede ansigt, i ligets forening af rumlig og tidslig distance.

Den amerikanske litteraturforsker Northrop Frye gør i Anatomy of Criticism, i en diskussion af tragedien, opmærksom på, at

"The root idea of pathos is the exclusion of an individual on our own level from a social group to which he is trying to belong. Hence the central tradition of sophisticated pathos is the study of the isolated mind, the story of how someone recognizably like ourselves is broken by a conflict between the inner and outer world, between imaginative reality and the sort of reality which is established by a social consensus" (Frye 1957/1971, s.39).

Frye beskæftiger sig med den følelse, den patos, der opstår ved mødet med den, der, tvunget af en indre stemme, en personlig sandhed, stiller sig udenfor. Det er ikke Hamlets indre, men den mødrene arv, der byder "ham" at indtage den svære position udenfor, men det gælder for mange af Asta Nielsens andre figurer. Passionen er den indre sandhed, hvis bud de må følge.

Horatio bøjer sig over den døende prinsesse Hamlet.

Patos er således både et sprogligt udtryk knyttet til den filmiske udsigelse, der kan kolporteres såvel af kroppenes tale som af mise-èn-scenen, en følelse, der viderebringes til tilskuerne og en fremstilling af det (al)ene-stående individ. Filmforskeren Christine Gledhill (1987) gør opmærksom på, at patos ikke bare er en følelsesmæssig men også en kognitiv konstruktion. I forhold til de stemninger, melodramaerne tilbyder publikum siger hun, at patos og medlidenhed – en af de centrale følelser tragedien vækker, i følge Aristoteles' poetik – ikke er det samme, for medlidenhed er alene følelsesmæssig; præcis disse forskelligartede og dog beslægtede følelser aktiverer de Nielsen'ske kvindefigurer i disse melodramaer, eller man kunne kalde dem populærkulturens tragedier. Man kan føle medlidenhed ved synet af kvindefigurernes stivnede blikke og udslukte kroppe, når kærligheden ikke bliver gengældt, og bunden er nået.

Men filmene – og skuespillerinden Asta Nielsen – tillader ikke alene deres publikum denne indlevede position, fra hvilken man kan føle medlidenhed med og måske frygt for fiktionens stakkels aktører og deres ulykkelige skæbner. Kvindefigurerne er selv ophøjede, for de har i en vis forstand selv valgt deres plads. De ved godt, at de har indtaget en radikal position i forhold til de dominerende sociale og kønslige koder, og det tildeler dem en patos, der stiller dem i en klasse for sig. De har taget deres skæbne på sig, og således er de i en vis forstand urørlige og i egentlig forstand tragiske figurer.

Derfor overskrider Asta Nielsens spil den filmenes selvforståelse, som kommer til udtryk i mellemteksterne. Disse betoner ofte den sociale deroute, som kærlighedens bud har bragt Nielsen-figuren ad, og dermed forsimpler de på bekostning af det komplekse følelsesmæssige drama, som skuespillerindens kropssprog etablerer og fremhæver. "Et forspildt liv" lyder mellemteksten i *Afgrunden*, lige inden den afgørende næstsidste sekvens, hvor Magda dræber den elskede. Men dette passer kun, hvis præstegårdsidyllens sommersøvnighed ses som filmens ideal. Og vi har netop tidligere set Magda sidde alene på en bænk udenfor præstegården og gabe af kedsomhed, lige inden far, mor og barn – sønnen der inviterede hende – kommer ud for at tage hende med i kirke.

I slutningen af *Dora Brandes* erkender den tidligere så fejrede sangerinde Dora endelig, at alle de ofre for den store kærlighed, der har ført til hendes karrieremæssige og personlige ruin, ikke betyder andet for den mand, hun stadig elsker, end forbedrede karrieremuligheder. Hun har skaffet ham et kompromitterende brev, og da hun finder ud af, at hans interesse for hende forsvinder, lige så snart han har brevet i hænderne, begynder hun – igen – at drikke. En mellemtekst siger her-

efter "Dora er ikke mere til at redde – det indser Gustav". Alene i kraft af sit abrupte synsvinkelskift er mellemteksten ved siden af. Men også billederne viser, at den, der erkender, er Dora. Skal patos opstå, er det, som også filmens titel siger, hendes figur, der er den vigtige; den egentlige værdige er den rest af et menneske, der er tilbage af den forhenværende store skuespillerinde, der har været dum nok til at kaste sin kærlighed på en, der ikke fortjente den. Efter at have konstateret, at Dora ikke mere er til at redde, forlader slapsvansen Gustav hende, og hun iører sig sit pjalteproletar tøj igen. I filmens slutsekvens vandrer Dora langs havnekajen og kigger ud over vandet. Der klippes, og i sidste indstilling ses politiet bære den døde kvinde op i en ligvogn.

Denne kombination af smertelig viden om kærlighedens umulighed og en leven den på trods fremstiller Asta Nielsen særligt intenst i et par af sine tyverfilm, hvor hun spiller en aldrende falmet skønhed. I *Der Absturz* (1922) er hun i starten den fejrede og sofistikerede sangerinde Kaja. På et ophold på et landsted, som hun er flygtet til fra en tidligere ægtemand, der nu udnytter hende, forelsker hun sig i en fisker, Peter. Den sofistikerede bybo forfører den unge mand, og han forlader sin lyshårede fiskerpige og sin mor. Ved et tilfælde kommer han til at dræbe en mand, han tror gør tilnærmelser til Kaja, og han havner i fængsel. Herefter går det ned ad bakke for sangerinden. Hun mister sin stemme, og hun bliver grim; hun ser gammel ud, er forsimplet og forgrovet (som altid i Asta Nielsens film fremstiller hun dette ved cigarrygning og et vulgariseret kropssprog), og hun bor nu på et usselt loftsværelse. Imidlertid venter hun trofast på sin elskede, som hun har lovet, og da han endelig løslades efter 10 års indespærring, stiller hun sig fyldt af kærlighed og angst forventning op ved fængselsporten. Men årenes fornedrelse har gjort Kaja ukendelig for ham. Med billedet af den unge, smukke kvinde i sig, går han forbi hende uden genkendelse og føler sig svigtet, hvorfor han vender tilbage til sin mor og fiskerpigen ved stranden. Kaja returnerer derefter resigneret til loftsværelset.

I *Dirnentragödie* (1927) spiller hun den slidte gadeluder Augusta med småborgerlige drømme om at blive ejer af et konditori. Augusta forelsker sig i en ung, veg morsdreng af borgerskabet, som hun samler op på gaden, men han er, da det kommer til stykket, mere interesseret i den yngre, smukkere "luksus"luder Clarissa med højere markedsværdi, der bor hos Augusta (Fornøj dig bare, siger Augsta med bitter erfaring i en mellemtekst til Clarissa, "bald kommt die Gasse"). Til trods for at Augusta har bedt Clarissa om at holde sig fra den unge mand, kaster hun sig i armene på ham, godt hjulpet af den plumpe Anton, der er Augustas madkæreste og alfons og ikke tolererer hverken kærester eller rivaler. Da Augusta opdager Clarissas forræderi, overtaler hun Anton til at dræbe den unge kvinde, hvorefter hun, da Anton er blevet pågrebet, tager sit eget liv. I filmens sidste indstilling ser man et Til leje skilt blive sat op i vinduet til det, der før var Augustas værelse.

Begge for så vidt banale melodramaer kan ses som historier om et vilkår for kvindeligheden i en moderne kultur, nemlig at alderen formindsker bytteværdien, og at gamle kvinder ikke er elsk-værdige, samtidig med at filmene fremstiller dette som en skæbnens uafvendelighed. Men i nogle markante – og gribende – spejlscener, hvor vi ser Augusta og Kaja se på sig selv i et spejl, synes de at tage dette vilkår på sig, samtidig med at de vedvarende insisterer på kærlighedens mulighed på tværs af – og på trods af – alder. De bliver naturligvis tabere men forlenes med en moralsk integritet, der samtidig kommer til at pege på de kulturelle mønstre, der umuliggør den aldrende kvindes kærlighed.

I begge film bruger kvinderne spejlet til at se på sig selv med den andens øjne, og de gør sig i stand for den elskede foran spejlet. Hvor filmsproget i *Dirnentragödie* afslører Augustas selvbedrag, før hun selv bliver klar over det (vi ser Augusta sminke sig i et spejl, der gengiver hendes ansigt svagt forvredet), udfolder Asta Nielsen i *Der Absturz* i en sekvens, lige inden Kaja skal hente den elskede Peter ved fængselsporten, hele sin fænomenale kontrolleret følelsesfulde mimik. Først forsøger hun at smykke sig ved at sminke sig, men så kigger hun med et opgivende resigneret blik på sit afdankede udseende og tager herligheden af igen.11

"Eine Frau in diesem Alter hat zu resignieren", siger en mandlig bekendt som kommentar til enken Vera Holgks interesse for en kunstprofessor i Asta Nielsens sidste tyske film, tonefilmen *Unmögliche Liebe* fra 1932, og det er det, de Nielsen'ske figurer ikke umiddelbart er indstillet på.[12] Heller ikke professorfruen Elsie i Karin Michaëlis filmatiseringen *Das gefährliche Alter* fra 1928, selv om hun hen imod slutningen af filmen siger til sin mand, at "ich bin tot, denn ich bin alt". Forinden har hun dog i sin dagbog skrevet om ikke at frygte alderen og om, at de ældre kvinder, der stadig forlanger noget af livet, bliver lagt for had.

Das Gefährliche Alter er nok en film, hvis morale er, at lige børn leger bedst, men et sådant lige møde kan for Elsie først finde sted, da professoren har erkendt, at "ich war blind für die innere Welt meiner Frau". Elsie klandres altså ikke af filmen, fordi hun, trods sin uvilje mod utroskab, har forelsket sig i og indleder et forhold til en af sin mands elever – og omvendt. Men hun kommer til at opleve, at den unge mand alligevel til sidst falder for en af sine jævnaldrende medstuderende. I en scene, hvor Elsie trodser sin ønskede ensomhed, på afstand af både mand og elsker, og er kommet for at besøge studenten, opdager hun ham sammen med den unge pige. På den ene side romantiseres de unges kærlighed med en softet indstilling. Men på den anden side viser nærbilledet af Asta Nielsens Elsie iført tætsluttende pelsfrakke og hat, i det øjeblik hun opdager de to, en filmdiva i stand til at udtrykke fortvivlelsen og forstenetheden, da hun erkender, at hendes kærlighedsforhold er forbi. Og selv om Elsie vakler væk fra de unge elskende som en gammel kone, har nærbilledet af hendes tragiske maske også talt om, at den afgrundsdybe ulykke vil blive forvandlet til menneskelig dybde. Filmen har satiriseret over de skønhedssaloner, hvor borgerskabets kvinder forsøger at købe sig evig ungdom, og den sluttelige morale er, som mellemteksten siger, at "Es gibt kein Gespenst des Alters" – når man vil blive gamle sammen.

Stumhedens tekst: En sitrende krop

"hun går til dommeren og befrier den anklagede ved at angive sig selv, og han, som hun har elsket og hadet i elskovs fortærende had, rækker

hende hånden for at sige tak, og hun trykker den mod sin kind og mundvigen ... Det er bare tre-fire linjer i et ansigt som forskyder sig uskelneligt lidt, men sublim og evig kunst, det er den helt store kunsts: bliv liv! i et blændende nu kastes lys tilbage og ind i hver bevægelse og trækning, man næppe har bemærket dengang, de blev gjort, der skriger sig ud i dette fuldkomneste kunstværk al livets dybeste ve og ufattelige rigdom. I dette ansigts skælven er så ufattelig rigdom [...] at sjælen dukker under og blir borte i det for at hæve sig renere, stærkere, skønnere, uendeligere end før" (Broby Johansen 1926, citeret efter Lauritzen 1971, s. 14).

Denne eksalterede udtalelse om Asta Nielsens spil i *Die freudlose Gasse* (1925) er for det første typisk for den hyldest, som en række store mænd har tildelt hende, f.eks. Apollinaire, Herman Bang, Georg Brandes og G. W. Pabst. For det andet angiver den præcist kunsten i Asta Nielsens spil, den kunst der skulle ophøje filmen fra markedsunderholdning til filmkunst. Men for det tredie er det lige præcist også denne spillestil, der forlener hendes figurer med den integritet og stolthed, hvormed de kommer til at vibrere mellem melodrama og tragedie. De store følelser bliver holdt inde eller holdt i ave i "en sitrende krop", som Herman Bang har sagt; den patos, som bærer på en tragisk viden om kærlighedens umulighed kommer frem i et ansigt og en krop, der i sorg og lidelse er fuldstændig stivnet, og den tabte livsmulighed udtrykkes kontrolleret i et maskelignende hvidt ansigt med øjne så følelsesløse, så at de netop bliver fulde af følelser.

Patos'en udtrykkes som et stumt skrig, og Asta Nielsens krop kan ses som kvintessensen af en stumhedens tekst, en "text of muteness". Med dette begreb har litteraturforskeren Peter Brooks benævnt melodramaet som udtryksform (Brooks 1976, s. 56) og hermed gjort opmærksom på, at melodramaet ofte, i erkendelse af at sproget ikke slår til, når de store følelser skal formidles, må ty til andre, non-verbale, udtryksformer. I den forstand har stumfilmen per se affinitet til melodramaet, som medieforskeren Kirsten Drotner gør opmærksom på (Drotner 1992), men Asta Nielsen bruger i særlig grad sit kontrollerede kropssprog til at tale med, til at tale hjertegribende tydeligt om det, der ikke kan ud-tales, til at yderliggøre følelser, der er så dybe, så at de netop må og heller ikke kan andet end at holdes inde. "She embodies interiority", som Janet Bergstrom (1990) siger. Følelserne kommer netop frem som de små krusninger på overfladen, der taler om den ulmende vulkan underneden.

Ingenting måtte forstyrre dette på én gang sitrende og kontrollerede kropsudtryk, og Asta Nielsen var en uhyre bevidst skuespillerinde, der også udvalgte sine rober med omhu; en chik hat passer ikke til et sønderbrudt hjerte, har hun sagt, og

"Jeder fluchtigen hellen oder dunklen Stimmung wird Ausdruck verliehen, nicht nur in der Sprache des Gesichts und der Hände, sondern auch in Stellung und Bewegung. Und falls man ein modernes Modellkleid mit Ueberkleid anzieht, oder falls man die Schneiderin grosse Stoffmengen auf den hüften anhäufen lässt – ja dann schweigt ein Teil der Sprache des Körpers, weil die Linien gebrochen Wird" (Asta Nielsen i Moden Spiegel, udateret men formodentlig trykt o. 1913).

Denne kontrollerede udtryksform stod i skærende kontrast til de teatralske gebærder, man ellers var vant til i stumfilmen, fordi de fleste skuespillere brugte teatret som målestok for spillestilen – hvadenten det nu var i en 12 minutters filmatisering af *Kameliadamen* eller i succesfilmen *Den hvide slavehandel*, der havde haft premiere et halvt år før *Afgrunden*. Derfor virkede hendes spil i samtiden sensationelt stærkt – og derfor er det i dag en hel anden oplevelse at se Asta Nielsen film end de fleste andre samtidige filmmelodramaer.

Hendes figurer bliver kødelige og besjælede på én gang, og dét er Asta Nielsens store kunst og filmhistoriske betydning: På én gang med sin krop at skabe sublim tragedie og hverdags(melo)drama i og omkring en kvinde af kød og blod, der elsker og derfor lider, og som bevæges til selvdestruktive yderligheder for sin kærlighed. Slutscenen i *Afgrunden*, hvor Asta Nielsens Magda efter drabet på kæresten, den troløse cirkusartist, i sin sorte, simple kjole føres ned ad trappen af politiet, er det første og berømteste eksempel på denne sigende og sitrende krop: Oprejst og dog fuldstændig slap, forstenet og blødende, med et blik der fra nu af kun vil se indad og derfor ikke ænser en udstrakt hånd fra det pæne borgerbarn, der står nedenfor trappen, manden hvis kedelige liv i præstegården hun i sin tid valgte fra. Magda er flyttet til en anden verden, hvor intet ydre mere kan røre hende.

Asta Nielsen har ikke kunnet spille den kærlighedens patos, hvis hun ikke også havde næret kærlighed til og troet den kunst, hun ydede. I modsætning til flere af sine kolleger fra teatrene var hun fra starten ikke flov over at hengive sig til den mindreværdige kunst filmen, og hun var klar over, at den krævede et andet udtryk end teatrets. I interviews talte hun ofte om, at hun oplevede et næsten erotisk forhold mellem sig selv og kameraet, som var der kun hende og det til stede i en gensidig, harmonisk kærlighed. Dette er også, hvad følgende passage i "Den tiende muse", der beskriver indspilningen af slutscenen i *Afgrunden*, udtrykker:

"Jeg førtes ned ad Trappen forbi Filmbaandets Snurren, en Lyd, der fra første Øjeblik virkede sælsomt inciterende paa mig, og stod atte mellem Kollegerne ligesom opvaagnende. Det stod mig klart, at for virkelig at kunne fremstille et afgørende Afsnit i en dramatisk Film, maa man eje Evnen til ganske at kunne rykke sig løs fra Omgivelserne. Den Mulighed, Filmskuespilleren mangler til efterhaanden at udvikle Figurens Karakter og Stemninger, kan kun erstattes ved en Art Autosuggestion. Her nytter ingen Kunnen, ingen Teknik, her gælder kun den absolutte Begavelse til Indlevelse i Brudstykke, der paa Forhaand er lagt til Rette i Fantasien, og som kræver Udtrykkets Sandfærdighed over for den alt afslørende Linse" (Nielsen 1945, s. 129).

Stumfilmens verdensstjerne fandt måske først sit livs store kærlighed kort før sin død. Men hun havde været en mester i at fremstille den i hele sin filmkarriere.

Ovenstående har i en kortere og også på andre punkter anderledes form været trykt i tidsskriftet *Tendens*, 6. årg., nr. 1, 1994.

Noter

1. I de store mængder avismateriale om Asta Nielsen, som Det danske Filmmuseum opbevarer, er der delte meninger om, hvor mange gange Asta Nielsen har været gift. Uenighederne kan skyldes – udover at være resultat af almindelig journalistsjusk (og det er der umådeligt meget af i artiklernes faktuelle op-

lsyninger) – at Asta Nielsen ikke var gift med Chmara.

2. Avisudklippet er uden anden tidsangivelse end årstal. Asta Nielsens egne angivelser af, hvor længe hun har været gift, er i øvrigt noget lemfældige, jvf. mine oplysninger ovenfor om tidsrummet for giftermålene.

3. Asta Nielsen tilegner sin datter 2. udgaven af "Den tiende muse", der udkom i ét bind i 1966. Og i en afsluttende notits, "Til mine læsere", gør hun rede for, hvorfor datteren ikke optræder i bogen:

"Jeg havde to grunde til at lade være: for det første måtte jeg forbeholde mig retten til at bevare det allervigtigste helt for mig selv – så egoistisk kan man være. For det andet: var jeg blot én gang begyndt at fortælle om min datter, frygter jeg der ikke var blevet den ringeste plads tilovers for noget som helst andet. Hvis jeg skulle skildre bare den mindste del af den lykke og de glæder, hun har skænket mig lige fra det øjeblik, hun var i stand til at føle og tænke, så ville min bog blive omfangsrig som Bibelen"

2. udgaven er udvidet, bl.a. med historien, som man i avisartikler og interviews så ofte har kunnet læse, om hvordan Asta Nielsen var i selskab med Hitler og blev uvenner med ham, fordi hun sarkastisk-elegant afviste hans tilbud om at indspille nazistiske film. "Den tiende muse" udkom på det østtyske Henschel Verlag i 1977 med titlen "Die schweigende Muse", optrykt efter 2. udgaven, med en lidt længere notits til læseren af Asta Nielsen selv og et efterskrift af Asta Nielsen kenderen Allan Hagedorff. Dog mangler de sidste linjer af den danske udgave, som jeg har citeret her. "Den tiende muse" er også oversat til en række andre sprog.

4. De selvbiografiske udsagn, jeg trækker på i denne artikel, stammer udelukkende fra interviews i dags- og ugepressen og fra Asta Nielsens selvbiografi.

Asta Nielsen vidste nok at beskytte sit privatliv; hun var, mens hun var stjerne, berygtet for at nægte at give interviews og i hvert fald for aldrig at udtale sig om sit privatliv, når hun endelig gav interviews. Hvad hun siger om sit tidlige liv, efter at hun er kommet til Danmark, svarer ofte helt ned i formuleringerne til, hvad man kan læse i selvbiografien. Så den private Asta Nielsen, jeg kan tale om, er netop kun den, stjernen selv tillader at vise frem, når hun er offentlig.

Henimod slutningen af den film, Asta Nielsen lavede om sig selv i 1968 siger hun vældigt patetisk, mens hun ikke mindre patetisk går rundt og slukker de tændte stearinlys i sin lejlighed, at "alt det strålende og glansfulde, som omverdenen tror er lykke, det er jo kun en ydre skal om den egentlige kerne, og dér er der, ligegyldigt hvilken hæder jeg har fået, aldrig nogen, der er nået ind". At tale om den private Asta Nielsen er således at fortolke på de spor, hun selv har lagt ud, udenom sin inderste kerne; der kan, sålænge andet materiale ikke inddrages, breve f.eks., aldrig blive tale om at tale om andet end den offentlige private Asta Nielsen.

5. Selv om Asta Nielsen tilsyneladende ikke brugte instruktion og aldrig prøvede scener igennem før optagelserne, har hun arbejdet med flere store filminstruktører udover Robert Wiene, bl.a. G.W. Pabst (*Die freudlose Gasse*, 1925), Ernst Lubitsch (*Rausch*, 1919 – efter Strindbergs Brot och Brott), og Leopold Jessner (som synes at have været den eneste, hun respekterede) i *Erdgeist* (1923).

6. Det samme er den tyske filmhistoriker Lotte Eisner inde på i en hyldest til Asta Nielsen trykt i Kosmorama vol 7, nr. 50.

7. Her slutter filmen i den kopi, jeg har set på Kinematheket i Berlin. I Seydel og Hagedorffs (1981) billedbiografi om Asta Nielsen viser de imidlertid, i opslaget om *Die Sünden der Väter*, et billede af Hanna liggende lig og citerer en anderledes slutning fra et samtidigt programhæfte: "Der nächste Morgen zeigt Hannas Leiche auf dem Platze in der Morgue, auf dem ihres Vaters Leiche lag". Dette passer så også på filmens titel, der referer til en alkoholproblematik knyttet til Hannas far, som har gået igennem den oprindelige film.

8. Frank Kessler (1992) er også inde på, at i spillet mellem malerens portræt og modellens/skuespillerinden Asta Nielsens mimik fortæller filmen ikke blot en historie, men den viser også en skuespillerinde i arbejde, den *henviser*, på metafilmisk vis, til en skuespillerindes formidable mimiske evner.

Endelig har Heide Schlüpmann (1990) beskæftiget sig med forholdet mellem person og maleri, billede og blik i *Die Sünden der Väter*.

9. I lystspillene *Jugend und Tollheit* (1913) *Das Liebes-ABC* optræder Asta Nielsen direkte forklædt som mand. Alt ordner sig dog i de rette roller tilsidst, omend det i *Das Liebes-ABC* kun sker med besvær, fordi Asta Nielsens figur, Lis, er en fandenivoldsk og livsbegærlig pige. Både Lis' far og hendes forlovede må rotte sig sammen, før den viltre pige indordner sig hustrurollen.

Asta Nielsen blev både på og udenfor scenen knyttet til diskussionen om den nye kvinde. At hun også selv anså sig for en del af kvindespørgsmålet, kan måske læses ud af, at hendes *Engelein* på et tidspunkt flyder i en stol med et eksemplar af det toneangivende kvindeblad Die Dame i hænderne.

10. Den store danske litteraturkritiker Georg Brandes, som var ven med Asta Nielsen, havde også fornemmelse for det kønsligt tvetydige, som han knytter til hendes stemme: "Det tiltrækkende for mig var navnlig hendes dybe stemme. Hendes alt, hvor det dragende ved manden forenes med det særligt dragende hos kvinden. Hun ejer en hermafroditisk skønhed. Skikkelsen er Julies, men stemmen er Romeos. Romeo og Julie synger i denne stemme duet. Denne stemme er en klokke, i hvis toner klangen af kobber smelter sammen med klang af sølv. Sådan er Asta!" (her citeret efter Familie Journalen 2-6-1953).

11. Også filmteoretikeren Bela Balázs er betaget af denne scene, om hvilken han i Der sichtbare Mensch (1924) skriver: "Dann mustert sie das Resultet og zuckt die Achseln. Dises Achselzucken sagt: jetzt bin ich tot. Dann nimmt sie einen schmutzigen Fetzen und wischt die Schminke weg. Diese kurze Bewegung ist, wie wenn sich einer vor unseren Augen aufhängen würde. Es wird einem unwohl". Balázs slutter passagen med de beømte hyldestord til Asta Nielsen: "Senkt die Fahnen vor ihr, denn sie ist unvergleichlich und unerreicht" (Balázs 1924, trykt i Belach o.a. 1973).

12. Asta Nielsen syntes selv, at filmen var forfærdelig og udtaler i et interview til Politiken 25-8-1937, at "det var den eneste Film, hvor der burde have været en lykkelig Slutning. Men for min Skyld skulde det ende med Taarer, hvorved hele Filmens Moral blev ødelagt".

Det kan hun have ret i. Den tragiske slutning kan fortolkes som et udtryk for, at Vera Holgk skulle have holdt sig til sin enke- og alenestand. Men *Unmögliche Liebe* er ikke nogen dårlig film.

Litteratur

Belach, Helga o.a. (1973): *Asta Nielsen* 1881-1972, Berlin: Stiftung Deutsche Kinemathek

Bergstrom, Janet (1990): "Asta Nielsen's Early German Films". I *Prima di Caligari. Cinema Tedesco*, 1895-1920. Edizione Biblioteca dell'imagine 1990. Le Gionate del Cinema Muto

Brooks, Peter (1985): *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New York: Columbia University Press

Drotner, Kirsten (1992): "Asta Nielsen: Modern Woman Before her Time?", *Paper presented to Melodrama: An Interdisciplinary Conference*, British Film Institute, July

Eisner, Lotte (1951): "Zu Ehren von Asta Nielsen", *Kosmorama* vol. 7, no 50

Elsaesser, Thomas (1987): "Tales of Sound and Fury. Observations on the Family Melodrama". I Christine Gledhill (red.) *Home is Where the Heart is. Studies in Melodrama and the Woman's Film* s.43-70, London: British Film Institute

Gledhill, Christine (1987): "The Melodramatic Field: An Investigation". I Christine Gledhill (red.) *Home is Where the Heart is. Studies in Melodrama and the Woman's Film* s.5-43, London: British Film Institute

Johansen, R. Broby (1926): "Filmkritik". I Philip Lauritzen (red.) 1971 *Om film* s.11-14, København: Rhodos

Kessler, Frank (1992): Le Portrait-repère: l'actrice et le modèle, *Iris* no. 14-15

Kracauer, Siegfried (1974): *From Caligari to Hitler. A Psychological history of the German Film*, Princeton: Princeton University press

Langsted, Adolf (1917): *Sceniske kunstnere: Asta Nielsen*, København: Nyt Nordisk Forlag

Mourlet, Michel (1991): "In defence of violence". I Christine Gledhill (red.) *Stardom. Industry of Desire* s.233-237, London & New York: Routledge

Nielsen, Asta (1945 og 1946): *Den tiende muse*, København: Gyldendal

Petro, Patrice (1989): *Joyless Streets. Women and Melodramatic Representation in Weimar Germany*, Princeton: Princeton University Press

Schlüpmann, Heide (1990): *Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos*, Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern

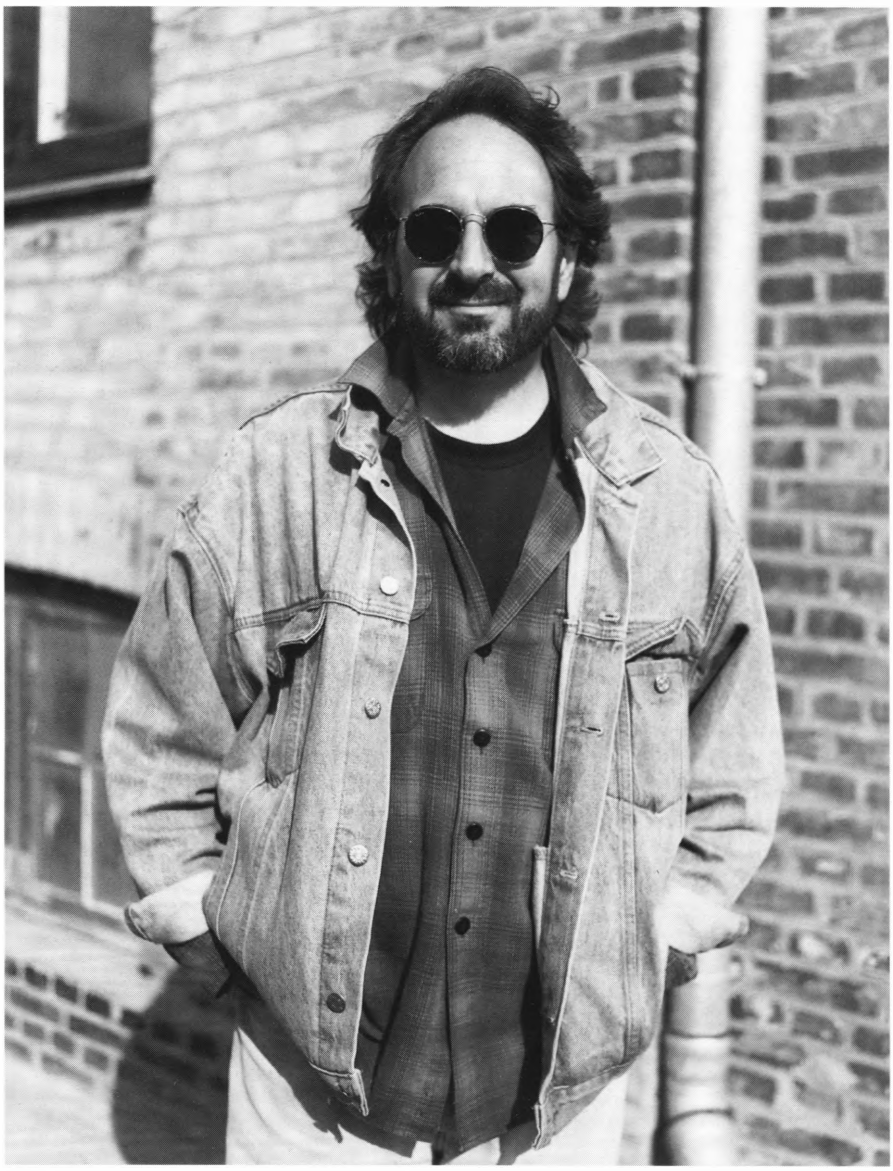
Seydel, Renate og Allan Hagedorff (1981): *Asta Nielsen. Eine Bildbiographie*, Berlin, DDR: Henschelverlag

Desuden diverse avis- og bladudklip om Asta Nielsen fra Det danske Filmmuseums samling.

GUDER OG GENFÆRD

Få mennesker har haft større indflydelse på den danske tegnefilmbranche end den amerikanske animator Jeffrey J. Varab, medinstruktøren på 'Valhalla' og læremester for en lang række danske animatorer. I dag arbejder han igen hos Disney, hvor han selv blev oplært. Her fortæller han Nicolas Barbano om sin karriere, om den nyeste udvikling inden for computeranimation og om sit forhold til tegnefilmen i Danmark.

af Nicolas Barbano



Jeff Varab: "Computer-animation er fremtiden!" (foto: Erik Hansen).

Med de seneste fem Disney-hits som frontfigurer er den internationale tegnefilmindustri i dag animeret som aldrig før. I 70'erne syntes den imidlertid død som et stykke viskelæder. Genoplivningen startede, da Don Bluth og en række andre, desillusionerede tegnere omkring 1980 forlod The Walt Disney Company og startede deres egne projekter rundt om i verden.

En af disse udbrydere var amerikaneren Jeffrey James Varab, som kom til Danmark og sammen med Peter Madsen instruerede tegnefilmen *Valhalla* (86). Filmen præsterede dansk filmhistories største budgetoverskridelse og selv om den blev årets mest sete danske bografilm må den kategoriseres som et flop, både kunstnerisk og økonomisk.

Men den var alligevel en god investering. En række danske topanimatorer fik deres ilddåb på projektet og er i dag grundlaget for en solid, dansk tegnefilmindustri. Under Varabs vejledning tilegnede disse tegnere sig et sikkert håndelag i den klassiske, Disney-inspirerede animationsteknik, som i dag har gjort danske animatorer efterspurgt på verdensbasis. Næsten alle større vesterlandske, tegnede spillefilm har i dag danske navne på sluttekssterne.

Animationshuset, som 8. juni i år åbnede på Tagensvej i København, kan ses som en konsekvens af den udvikling, der i vinteren 1981/82 startede med Varabs tegnefilmsundervisning i et kælderlokale på Skindergade.

Varab er født 25/2-1955 i USA. Han er lidt af en omrejsende sigøjner og har udover *Valhalla* arbejdet for Disney (på filmene *The Small One, The Fox and the Hound, The Black Hole* og *Mickey's Christmas Carol*), for Gaumont (*Astérix et la Surprise de César*), for Don Bluth (*The Land Before Time, All Dogs Go to Heaven, Rock-a-Doodle* og *A Troll*

at Central Park), for Spielberg (*We're Back: A Dinosaur's Story, Balto og Casper*) samt på film som Stig Lassebys *Pelle Svanslös* og Bill Kroyers *FernGully*. Men han er stadigvæk tæt knyttet til Danmark, bl.a. via et sjællandsk sommerhus, en dansk hustru og to børn, der bor i landet. Følgende interview fandt sted i et kontor på tegnefilmfirmaet A-Film i juni.

– Hvordan startede du som animator, gik du på tegneskole eller hvad?

– Nej, jeg har aldrig gået på en tegneskole, men jeg begyndte på et tidspunkt at få vejledning af en tegner, der havde arbejdet på *Pinocchio* og *Snowwhite* som assistent for animatoren John Lounsbery. Jeg boede da i San Diego og havde ambitioner om at blive reklametegner eller vittighedstegner. Da jeg var kommet fast hos ham i tre måneder inviterede han mig til at spise frokost på Disney Studios og viste mig rundt på studiet. Alle de gamle fyre var der – store animationsnavne som Woolie Reitherman, Frank Thomas, Ollie Johnston, Milt Kahl, Eric Larson og Ken Anderson.

– Var det navne, som sagde dig noget dengang?

– Nej, jeg anede ikke, hvem de var! Jeg var begyndt at studere animationsteknik ved hjælp af en gammel 8mm-fremviser, men jeg var ikke historiker og vidste ikke hvem, der var hvem. Jeg vidste bare, at nogle tegnefilm kunne jeg godt lide, andre ikke. Nogle havde bedre poseringer end andre, den slags. Men jeg mødte altså alle disse mennesker, inklusiv yngre folk som Don Bluth, John Pomeroy og Dave Spafford, og det var mægtigt, der var en stemning, som om Walt stadig var der. To uger senere fik jeg en opringning fra produktionslederen Don Duckwall, der tilbød mig at komme med i et træningsprogram, som animatoren Eric Larson stod for. De tog folk ind fra Cal-Arts og andre steder. Jeg og Thom Enriquez, som stadig arbejder der, var nærmest et eksperiment, the nobodys from nowhere, uden en kunstuddannelse. Træningsprogrammet gik ud på at vi blev ansat og derpå havde to måneder til at producere to film ud fra vore egne ideer og evner til at tilegne os den viden, studiet rådede over via folk og bøger. Vi skulle få noget til at ske, og så besluttede de efter de første fire uger og igen efter de næste fire uger, om de ønskede at beholde én. Og sådan kom jeg ind. Det var i starten af 1977.

– Tim Burton har sammenlignet Disney i den periode med den britiske tv-serie 'The Prisoner' – den optimistiske facade, men med nul plads til individualisme.

– Det passer! De opreklamerede altid selskabet og alle deres ansatte – hvis man blot nævnede, at man arbejdede hos Disney, ville folk sige "Åh!", du ved. Men det var en dårlig periode for studiet. Fyre som Art Stevens, der af de ældre animatorer blev opfattet som upålidelige reservetegnere, havde fået magten. Studiet havde brug for et radikalt shakeup, hvilket først skete da producenterne Michael D. Eisner og Jeffrey Katzenberg kom til (sidstnævnte er i dag en af de tre hovedkræfter i selskabet DreamWorks, der er på vej til at blive en alvorlig konkurrent til Disney, -nb).

– Du fik selv en stor chance hos Disney kort før du rejste, idet du blev forfremmet til...

– (afbryder) Ja, men det var et falsum! Jeg blev forfremmet til key animator, men kun fordi de havde mistet en tredjedel af deres animatorstab. De havde en film, *The Fox and the Hound*, som skulle laves færdig. De måtte udvide produktionstiden med seks måneder og tage enhver, der virkede lovende, og forfremme dem. Jeg var deriblandt. De forærede aktieandele bort for at holde på folk, meget i retning af, hvad der foregår i dag, hvor DreamWorks prøver at snuppe deres bedste folk. Men de er ikke så paranoide i dag, hvor de har lavet en række hits og har et stærkere system.

– Det må alligevel have været en fantastisk periode at være ny i filmindustrien, med det store science fiction-boom, hvor alle ville tilbage til adventure og eventyr, farver og fantasi. Og hele special effects-boomet.

– Vel, paradokset er, at samtidigt med at *Star Wars* og *Close Encounters of the Third Kind* genoplivede filmindustrien, kastede de tvivl over tegnefilmens evne til at skabe den slags fantastiske scenerier. Vi var en masse unge fyre i starten af tyverne, der var startet på Disney næsten samtidigt – folk som Tim Burton, John Musker og John Lasseter, der i dag er store navne i industrien. Vi gik ind og så en film som *The Empire Strikes Back* med, du ved, asteroidesekvensen og de store kampmaskiner. Og vi sad bare der: "*Jesus*! Det her er *awsome*!! Hvordan kan vi slå det? Vi sidder og laver fjollede små tegnefilm!"

– Disney tog ikke desto mindre konkurrencen op med 'The Black Hole'. Arbejdede du ikke på den?

– Jeg designede computerskærme og lavede nogle animations-effekter med gnister, den slags. Men ser du, hvergang Disney lavede en film, der var så dårlig, også selvom det var live-action, så fik vores tillid endnu et knæk. Som månederne og årene gik følte vi alle, at vi levede en løgn, for – man kunne tage hjem i julen og folk ville sige: "Åh, du arbejder på Disney!" Men Disney lavede ikke noget, som nogen af os brød os om. Så al den prestige eller ære – det var som at leve en løgn. Mange folk var virkelig frustrerede. Det var den svageste periode i animationskunsten. Og det er derfor, folk som Don Bluth og Tim Burton forlod studiet og lavede andre ting. Det er helt afgjort grunden til, at jeg sagde ad helvede til med dem.

– Da jeg første gang mødte dig, sad du i et lille kælderlokale på Skindergade sammen med Jakob Stegelmann og Jørgen Klubien og lavede reklamefilm for Toms guldbarrer og fortekster til DR-TVs 'Så er der forfilm'. Hvordan var du endt i København?

– Jeg havde taget ferie fra Disney, netop fordi jeg var træt af Los Angeles-scenen. Jeg havde desuden netop slået op med en kæreste. Alting var ret skørt, så jeg ville til Europa og prøve at få styr på mit hoved igen. Efter et par uger, vistnok i juni 1981, nåede jeg til Danmark, hvor jeg besøgte animatoren Jørgen Klubien og mødte en bunke vældigt rare mennesker. Allerede kort efter min ankomst begyndte vi at snakke om at lave et lille studio og skabe nogle ting. To ugers planlagt ferie blev til tre, så fire, og pludselig var der ikke længere tale om at rejse hjem igen. Der var ikke noget i L.A., som virkelig betød noget for mig, Disney mindst af alt. Så jeg blev her. Vi startede en animationsskole den første jul, jeg var her. Vi havde oprindeligt ingen tanker om at lave spillefilm, det var bare den dér tyveårig-fantasi om at prøve at lave noget selv. Måske ville der blive brug for animerede reklamefilm.

– Danmark på det tidspunkt havde ikke nogen nævneværdig tegnefilmindustri og meget få trænede animatorer. Efter Disney må det have været som at komme til lidt af et u-land.

Valhalla, instrueret af Jeff Varab og Peter Madsen, var første gang danske tegnere prøvede kræfter med den bløde, fuldanimerede Disneystil.

– Der var animatorer her, som havde lavet en masse, mest selvlærte folk, der passede ind i datidens europæiske animationsstil. Den kunne ikke bruges til reklamefilm – og der var stort set ingen danske reklamefilm på det tidspunkt. Hvis man ville lave film, måtte det være flyttefilm osv., produceret med statsstøtte. Begrænsningerne var så hårde, at de folk i tilbageblik gjorde et fantastisk stykke arbejde i retning af at opretholde en karriere i animation.

– *Hvordan oplevede du den europæiske tegnefilmtradition i forhold til Disney-traditionen?*

– Den var ukommerciel, ikke produktionsorienteret. Den var mere ellere mindre i hænderne på nogle få, talentfulde individer, som nu og da fremstillede små mesterværker. Der var et par spillefilm her og der, men de var båret af ganske få tegnere. For mig er en mand som Børge Ring (Oscar-belønnet dansk animator, -nb) repræsentant for den europæiske tradition. Den er mere kunstne... mere impressionistisk, mere personlig. Europæisk kunst har generelt været baseret på direkte iagttagelser af virkeligheden, så tolkningen er stærkere og mere livagtig, selvom den kan være mere abstrakt. Amerikaneres tolkninger af virkeligheden er tit baseret på mellemled, som når Don Bluth kopierer noget, Milt Kahl har tegnet, og som ligeledes er baseret på noget andet, så man ender med en 3. eller 4. generation. Også karikaturtegnere gør sådan – den typiske vittighedstegning af en dreng er bygget på andres tegninger af en dreng, ikke på at tegneren selv har kigget på en dreng.

– *Som designet i 'Aladdin', der bygger på orientalsk kalligrafi, eller 'Be Prepared'-sekvensen i 'The Lion King', der bygger på Leni Riefenstahl. Hvilke problemer havde du med adaptere den europæiske tradition, da du begyndte at lave 'Valhalla' og undervise danske tegnere i den amerikanske Disney-teknik?*

– Ingen, faktisk, for de folk jeg oplærte havde faktisk ikke lavet animation før. De folk, vi brugte som animatorer på *Valhalla*, kom fra vores egen animationsskole, så de var meget uskadte med hensyn til tidligere stilpåvirkning. Som uformet ler. De havde blot nogle forudfattede meninger om det at tegne sjove figurer. Fx var Kim Annweiler mere illustrator end karikaturtegner. Hans stil er mere reklameagtig i forhold til Stefan Fjeldmark, der mere bygger på en tegneserietradition og kunstskoletræning. Men også på iagttagelser af virkeligheden.

– *Hvem har du ellers undervist?*

– I den første klasse vi startede, var der også Vibeke Andersen, Karsten Kiilerich og Stefan Fjeldmark. Stefan var den mest lovende, men Vibeke var den første, der rent faktisk begyndte at animere. Hollænderen, Hans Perk, kom først til senere, da Børge Ring spurgte, om vi havde et job til ham. Så han var nærmest en overraskelse. Med Jørgen Lerdam var det bogstaveligt talt han hustru – hans forrige hustru – der kom ind i vores studio i Skindergade og sagde: "Jeg synes, min ægtemand burde deltage i jeres klasse, for han er virkelig interesseret i at tegne". Der var cirka tyve personer i vores første klassen, og disse folk hørte med i den gruppe.

– *Heldet var med jer.*

– Ja, men på den anden side: De animerede bestemt ikke lige fra starten. Jeg mener, de animerede små ting. Jeg kan huske første gang, Stefan fik et gennembrud. Og Karsten. Alle havde deres øjeblik, et bestemt tidspunkt hvor de så at sige brød igennem isen. Da vi så gik igang med Valhalla, kom Peter Madsen med en række layoutkunstnere og en masse tegneserietalenter: Folk som Ingo Milton, der virkelig var behjælpelige. Og naturligvis Peter Madsen selv – hans evner som tegner hjalp os virkelig meget! Når først bolden ruller i form af en stor produktion som *Valhalla*, hvor folk fik udbetalt løn, dukker der hele tiden nye talenter op. Jeg mener, jeg kan huske da Henning Nielsen dukkede op. Han er endt på et hospital nu, men han var virkelig dygtig. Vi havde alle disse talenter boblende på forskellige tidspunkter. Og så på et vist tidspunkt begyndte alle at indse, at jeg slet ikke var så fantastisk en animator, som de først havde troet. Det gav dem en bunke selvtillid. Man er nødt til at nå det punkt, hvor man indser, at læreren kun ved så og så meget. Det var et godt tidspunkt for dem. Og et hårdt, vanskeligt tidspunkt for mig (han smiler). Og du ved, så begyndte de at lave deres egne fejltagelser, og det er dér, man lærer noget. Jeg selv var jo bare en junioranimator, så jeg var faktisk ikke særlig erfaren. Jeg havde fået min uddannelse hos Disney, men man kan godt have fået en lægeuddannelse uden at være en fremragende kirurg. Og jeg var ikke en stor animator, jeg havde bare en vis viden om og fornemmelse for, hvordan tingene kunne laves. Det brugte vi så i undervisningen. En anden ting er måden, Disney trænede folk på – vi anede intet om film. Jeg gjorde i hvert fald ikke. Da vi startede *Valhalla-studiet*, måtte jeg pludselig lære en masse om cels og kameraer

osv. Det var i langt højere grad en uddannelse, et pludseligt greb om virkeligheden. Og det var mægtigt, da jeg mødte Jakob Stegelmann, som havde dette enorme videobibliotek med ting, som Danmarks Radio havde vist gennem mange år: Gamle film og ting, som jeg aldrig rigtig havde været konfronteret med, bortset fra som barn i Ohio i starten af 60'erne. Gamle sort/hvid– og technicolor-film, musicals, Fred Astaire, Hitchcock...

– Jeg troede, amerikansk tv sendte den slags døgnet rundt.

– Nej, i 60'erne blev vi primært bombarderet med ting som *My Mother the Car* og *The Beverly Hillbillies*, den slags. Tv bestod af gameshows, soap operas, gamle tegnefilm og Ed Sullivan-shows. Jeg så enkelte tidlige sort-hvid film, RKO, *The Three Stooges* eller Shirley Temple, den slags. Men aldrig de seriøse film: Jeg så fx ikke *It's a Wonderful Life, Casablanca eller Citizen Kane*, før jeg kom til Danmark!

– 'Valhalla' kom op at stå, men hen ad vejen løb du sur i jobbet som animations-instruktør og virkede meget rastløs eller måske rettere ufokuseret. Du instruerede musikvideo'er med Nanna, en reklamefilm for Nike og prøvede at få et pladeprojekt igang. Du og Jakob Stegelmann lavede desuden selskabet LASER, hvor I udviklede et animeret, interaktivt computerspil, samt endnu et selskab, Varab & Stegelmann, hvor I forberedte en tegnefilmudgave af det babyloniske helteepos "Gilgamesh". Men ingen af projekterne blev til noget, og der var desuden en masse interne stridigheder omkring produktionen af "Valhalla", som til sidst blev ramt af konkurs. Du forlod filmen, inden den var helt færdig, og nægtede at optræde på teksterne som filmens instruktør.

– Ja. Dét at lede et selskab var ret stressende: Prøve at få nok arbejde på et tidspunkt, hvor der ikke blev lavet nogen reklamefilm, og så hele *Valhalla*-financieringen, prøve at overbevise folk om, at en flok utrænede talenter kunne udrette det umulige for et fastlagt beløb. Det er mange distraktioner. Man begynder at bevæge sig bort fra, hvad man ville, da man startede. Det var ikke før i 1987, at jeg vendte tilbage til character-animation igen og begyndte at have det godt med det. Først var det delvis af nød. Jeg tog til Berlin og instruerede en reklamefilm for en tysk fyr, Gerhard Hahn (instruktøren af den biograf-aktuelle *Asterix Conquers Amerika*, -nb). Det var rart bare at instruere og animere uden at have en hel masse problemer. Men senere ville jeg tilbage igen. Hahn sagde: "Fint, men så lav en halvtimes spareanimations-tv-ting for mig i Danmark."

– I mellem tiden var "Valhalla' blevet færdig.

– Ja, og der skød animationsfirmaer op både her og der, for alle *Valhalla*-folkene ville have deres eget studio. På et tidspunkt var der vist omkring fem studier! Men det eneste, der overlevede, var A-Film, som bestod af de første, som vi oplærte. De folk havde talentet og forstod essensen af, hvad en animeret spillefilm er. Jeg tilbød, at de kunne arbejde med på Hahns projekt, og det var de helt med på. I Danmark indrette jeg så en lille lejlighed til studio sammen med A-Film-fyrene.

– Var det lejligheden i Ryesgade, over Irma?

– Ja. Men så ændrede Hahn holdning og tilbød dem et job, for dybest set ville han helst have mig tilbage i Berlin. Og jeg havde brug for A-Film-folkene til at arbejde på den film, jeg lavede for Hahn! Så kort fortalt forlod de mig for at arbejde for ham, selvom jeg også arbejdede for ham. Han anbragte mig i en umulig situation, hvor jeg ikke havde nogen arbejdskraft, det var nærmest afpresning: "Kom tilbage, så finder vi ud af det!" Jeg indså, at jeg blev røvrendt på en stor måde. Det var simpelthen det laveste. Kort efter skulle jeg igen lave en musikvideo med Nanna. Det var en mundtlig aftale, og jeg havde brugt for omkring 25.000 kroner på projektet, da det pludselig viste sig, at hun havde givet opgaven til en anden. Så på det tidspunkt var jeg bare, du ved: "Jøsses, der her er vanvittigt!" Jeg havde igen rodet mig ind i en situation med et lille firma, og det fungerede igen ikke. Men så opstod der en af disse skæbne-situationer: Jeg skulle til at løfte telefonen for at ringe og bestille en flybillet til Los Angeles, og netop da, helt bogstaveligt, ringede Anne-Grete Wezelenburg – som døde her for nogle dage siden – med en besked fra Don Bluths producer og co-instruktør Gary Goldman, som jeg kendte ret godt fra min tid på Disney. Don Bluth havde netop fået 50 mio. fra Goldcrest og havde brug for animatorer. Var jeg mon interesseret i at komme over til Irland? Jeg sagde ja med det samme, hoppede på et fly, tog derover og underskrev kontrakten. En af årsagerne var, at jeg skyldte 25.000 væk på grund af den åndssvage Nanna-video, som ikke blev til noget. Og fotografen, der lavede tests på den film, som jeg og A-Film-folkene skulle lave for Hahn, ham skyldte jeg yderligere 10.000 kroner. Det tog mig et halvt år bare at blive gældsfri – det var virkeligt ydmygende. Arbejde var den eneste udvej. Desuden ønskede jeg at komme tilbage til at lave character-animation. På det tidspunkt arbej-

Varab forlod Disney i 1981 efter at have dubuteret som keyanimator på 'The Fox and the Hound'.

dede Don Bluth på *The Land Before Time*, som så ret lovende ud, så jeg var ret glad over at tage af sted til Irland.

– *Og du medbragte nogle danske folk, ikke?*

– Nej, først måtte jeg vise, at jeg kunne mit job, og det tog fire måneder.

– *Men en del danskere rejste til Irland...*

– Ja, og dér var jeg ligesom forbindelsen. Jeg blev ret hurtigt forfremmet til superviser og blev en del af inderkredsen. Og jeg havde nævnt for Don Bluth, at der var nogle virkeligt talentfulde folk i Danmark. På dette tidspunkt var A-film endelig blevet til det selskab, vi kender i dag, og de var netop begyndt at få små opgaver her og der, en reklame for BR legetøj etc. De havde fået en ret flot lille showreel. Så jeg fik overbevist Gary Goldman om at tage til Danmark og gå på talentjagt. Jeg tror, han hyrede omkring ti danske folk, og senere kom der endnu flere til. Men at rejse til Irland og skulle lære studio-systemet gav nogle af dem en svær tid, selv efter otte år i branchen. At animere i lille Danmark er meget lettere end at skulle være "under the gun", så at sige. Bluth ønskede desuden at gøde det talent, der stadig var i Danmark, så han sendte A-Film en sekvens fra *A Troll in Central Park*, og lod dem animere den her i Danmark. De kom også til at arbejde på Bill Kroyers film *Fern-Gully*, men det var mere en situation, hvor jeg satte folk i kontakt med hinanden og lod dem klare forhandlingerne selv.

– *I dag bliver danske animatorer for alvor headhunted af de udenlandske studier. Stefan Fjeldmark, der for tiden instruerer 'Jungledyret 2', fortalte mig om problemerne med at holde sammen på et hold animatorer gennem et produktionsforløb.*

– Min holdning er, at man må opretholde kvaliteten. A-Film får tilbudt arbejde, fordi de har arbejdet på internationale kvalitets-spillefilm og har bevist, at de kan klare det. Men problemet er, at talenter ikke bare bliver ved med at være tilfredse. Man må indse, og det gælder også for Stefan, at de yngre talenter vil have de nye udfordringer, de vil arbejde på ting af høj kvalitet. Hvis man ikke tilbyder noget af høj kvalitet, vil de selv starte noget eller gå et andet sted hen. Det er ligesom da Bluth og vi andre udvandrede fra Disney, den samme historie om igen. Det er den næste genfødsel, så at sige. Hvad jeg forsøger nu, er at vise Disney, at denne stald af talent her i Danmark bør bringes over til Amerika, til Florida eller måske endda Paris. De vil komme tilbage og vil forhåbentlig som en magnet kunne lokke Disney til Danmark som en base for talenter.

– *Hvad er er det for en kvalitetet hos danske animatorer, der er så attraktiv for amerikanske producenter?*

– Kulturen her er et bedre udviklingsmiljø for kunstnere. I Amerika er der en stor fristelse fra big bucks & big cars, det en anden livsstil. En amerikaner, der har anlæg for animation, vælger måske slet ikke den bane, men bliver bilsælger, finansmand eller hvad han nu mener vil skaffe ham en yacht. Danmark lader talenter udvikle sig på deres egne præmisser, naturligt. Systemet tillader, at de kan udvikle sig som kunstnere, især nu hvor arbejdet er der, hvad det ikke var tidligere. Der er jobs, og de kan sige "Vi er okay!" og regeringen kan sige "Mægtigt!". Især med det nye Animationshus. For 15 år siden var dansk animation nogle fyre, der sad i forskellige, små lejligheder rundt om i København og lavede statsstøttede små film. Nu er der hundredevis af folk, som vil lave animation, og Animationshuset har bevist, at det er en industri. Lad os anerkende det.

– *Hvem er i dine øjne de vigtigste danske animatorer i dag?*

– Vel – det er svært at sige, når du vil have navne. En af dem er Dan Harder, han animerer egentlig ikke, men jeg synes, han er en af de bedste. Stefan Fjeldmark, selvfølgelig, er stadigvæk stærk. Jørgen Lerdam har lavet nogle virkeligt fantastiske ting. Karsten Kiilerich synes mere at være på vej over mod at instruere. En ung gut fra A-Film, Rune Brandt, er uhyre talentfuld. Michael Helmuth er excellent, utrolig. Nogle af dem, jeg arbejdede sammen med, og som nu er hos Bluth. Der kan selvfølgel også være nogen, jeg ikke kender.

– *Du har på det seneste lavet flere ting for Steven Spielberg. Fortæl mig om det.*

– Jeg fik et tilbud om at komme til England og arbejde for Spielbergs tegnefilmselskab Amblimation. De var særdeles rare og generøse, så jeg pakkede bagagen og og rejste til London. Der arbejdede jeg på *We're Back: A Dinosaur's Story* og på *Balto*, der handler om eskimohunde i Alaska. Efter *Balto* bad de mig rejse til Industrial Light & Magic i San Francisco og arbejde på *Casper*, med CG-animation (CG = Computer Generated, -nb). Tanken om selv at lave CG-animation fascinerede mig virkelig, så jeg kastede mig over chancen.

– *Var det svært at lære?*

– Faktisk animerede jeg allerede i den anden uge efter ankomsten. En fyr, der løb, samlede en bold op og den slags. Men det tog otte uger, før jeg animerede til selve filmen, for der er en masse systemer, man skal lære: Hvordan man kopierer filer og bruger det interne netværk, etc. Det svarer til at blive pilot: Det er let at styre et fly, men hvis man skal til at navigere med andre fly i luften, må man virkelig vide, hvad man gør. Ellers er CG-animation virkelig let, hvis man altså kan animere i forvejen. Man animerer fx nogle knogler inden i en gennemsigtig figur. Det er ligesom at animere metalskelettet i en Harryhausen stop-motion-figur, bortset fra at det hele befinder sig inde i computeren. Man rører det ikke fysisk, men bevæger delene rundt på skærmen i et imaginært tredimensionalt rum, ved hjælp af en mus. Også kameraet flytter man rundt med musen. Man har to kameraer, altså to synsvinkler, som man kan se på skærmen i hvert sit vindue. Det ene kamera viser, hvad publikum ser. Det andet er ens private perspektiv, som man kan flytte rundt for at se, om alle figurens dele er placeret, som man ønsker det.

– *For at checke, om fx en arm er på vej til at komme frem fra bag kroppen det rigtige sted.*

– Præcis. Og ligesom i traditionel animation skal man stadigvæk anbringe sin figur i et bestemt billedudsnit, og der er stadig et bestemt antal billeder i sekundet. Men computeren laver bevægelser for hvert nye billede, den økonomiserer ikke som man ofte gør med normal animation. Hver gang man vil se en bevægelse, får man den vist som fuld animation, 24 billeder i sekundet.

– *Hvor mange poses laver animatoren, og hvor mange regner computeren ud?*

– Når man starter på scenen får man billedkompositionen op på skærmen med figuren placeret i en neutral standardposition. Man kan fx starte fra begyndelsen, lave den allerførste posering og dernæst den allersidste – så vil computeren lave

Bill Pullman og to af de computer-animerede spøgelser i 'Casper'.

alt det, der ligger ind i mellem. Men så er det, man begynder at opbygge sin animation. Figurens forskellige nøglepositioner og alle de steder, hvor den følger dialogen og handlingen eller interagerer med andre billedelementer. Efterhånden som man gør det, bliver animationen gradvis mere levende. Ligesom i traditionel animation, hvor man starter med nogle enkelte poses og først senere begynder at se en fuldt animeret figur. Det komplicerede med CG-animation er, at skelettets bevægelser skal registreres i et hierarkisk system, bygget op som et træ hvor stammen er den grundlæggende bevægelse af hele figurens krop. Derfra breder træet sig ud som grene, der repræsenterer armene, fingrene osv. Hvis man animerer en drage med vinger, hale, ansigt og kløer, så har man gang i et ret stort bevægelsesskema. Så er det mere tidskrævende for computeren at arbejde med figuren.

– *Hvordan kontrollerer man de mellembevægelser, computeren selv laver?*

– Computeren udarbejder et grafisk skema, en kurve over figurens bevægelser. Hvert enkeltbillede har sit eget punkt på kurven. Computeren sørger hele tiden for at udregne bløde kurver, så bevægelsernes retninger glider blødt mellem nøglepositionerne, frem for at hakke staccatoagtigt. Men man kan med musen modificere alle kurverne præcis, som man ønsker det, og derved styre både bevægelsesretningerne og hastigheden af bevægelserne. Bevægelseskurven kan også bruges til at justere figurens volumen efter tryk-og-stræk-princippet (hvor figuren fx bliver længere i bevægelsesretningen, -nb). Det er perfekt! Man kan styre de mindste detaljer. Gå ind når som helst i forløbet og justere en subtil bevægelse af figurens lillefinger. Hvad som helst.

– *Sammenlignet med med papir-og-blyant-metoden, er computer-animation så mere eller mindre tidskrævende?*

– En normal ti-fods-scene (6 1/2 sekund, -nb) tager mig med CG to uger at animere, fremfor som normalt een uge. Men så er den også helt færdig, rentegnet med alle mellemtegninger. Så to uger, hvad fanden, det er ingenting!

– *Kan du vende tilbage til papir og blyant, efter at være blevet forkælet med computernanimationens muligheder?*

– Ja, det er, hvad jeg gør lige nu, hos Disney, som jeg er vendt tilbage til! Jeg arbejder på en tegnefilm bygget over en gammel kinesisk fortælling om en pige, som for at beskytte sin syge far klæder sig ud som mand, så hun på hans vegne kan gøre tjeneste som soldat i krigen, hvor hun så ender med at blive en helt. Jeg står for figur-udviklen af en gammel bedstemor. Det er virkelig sjovt at være med i den helt tidlige udviklingsfase, for vi laver eksperimenterende animation og sådan noget. Og det er helt forskelligt fra computeranimation, hvor figuren allerede er blevet designet for én. Med traditionel animation er det meget mere personligt, for ingen andre kan tegne figuren præcis på den måde, man selv gør det. Det giver en meget mere personlig tilfredsstillelse.

– *Indtil videre.*

– Ja, CG-industrien må adoptere Disneys arbejdsmetode, så kunstnerne har mulighed for virkelig at påvirke figurerne. Lige nu tror de, at de uden videre kan hive animatorer ned fra hylderne og sætte dem til at animere. Og så er det, man får dårlig animation, uanset om den laves på computer eller på traditionel vis. Man må håndplukke animatorerne til bestemte figurer. Og animatorerne må hver især kende deres egne begrænsninger, styrker og særområder. De må ligesom skuespillere kigge sig omkring og finde de "roller", de er egnede til. Woody Allen ville ikke kunne spille Batman, men han er et geni på andre områder, og dem udnytter han. Sådan er branchen, så lær at lev med det! Jeg tror helt afgjort, at om 5-10 år bliver det meget svært for producenter at få penge til traditionel animation, bortset fra hos Disney og den slags steder. Folk er mere interesserede i, hvad computere kan udrette. Der kommer snart computeranimerede mennesker, alt hvad du kan forestille dig. Tro mig, allerede nu laver de ting, der er langt bedre, end hvad man kan se i *Casper*! Til den nye version af *Star Wars* har de lavet en CG-animeret Jabba the Hutt, kombineret med gamle optagelser af Harrison Ford som Han Solo. Jeg har set ham gå og tale, med sekundære figurer i baggrunden. Fantastisk! En film som *Dragonheart*, hvor Sean Connery har lagt stemme til en CG-animeret drage, vil få folk til at vælte bagover. Disse ting vil ændre animationskunsten, som vi kender den. De har allerede ændret den, men filmene er først nu ved at komme ud. Computer-animation er fremtiden!

Tak til Jakob Stegelmann.

Teenage Lust

En af de mest kontroversielle film ved årets Cannes Festival var fotografen Larry Clarks instruktørdebut 'Kids', der skildrer en flok retningsløse og sexfikserede teenageres færden over 24 timer i New York. 'Kids' er overbevisende i sin autencitet, men behandler sit emne med en voyerisme, der i nogles øjne grænser til det (børne)pornografiske, og måske derfor havde man fra festivalens side helt exceptionelt valgt at påklistre alle billetter med en advarsel om, at filmen kunne virke anstødelig.

af Kim Foss

Kontroverser er ikke ukendt territorum for Larry Clark, hvis fotos for første gang blev samlet i den legendariske *Tulsa* (71), et uopdriveligt værk som dannede skole for Larry Clarks egen generation af fotografer på samme vis som Robert Frank i sin tid gjorde det med *The Americans* (58). Larry Clark indledte bogen på følgende vis: "I was born in Tulsa, Oklahoma in 1943. When I was sixteen I started shooting amphetamine. I shot with my friends everyday for three years and then left town but I've gone back through the years. Once the needle goes in it never comes out." Efter at have aftjent sin militærtjeneste i Vietnam startede Larry Clark i '66 som freelance fotograf i New York, men rejste med jævne mellemrum tilbage til fødebyen, hvor han fotograferede sine barndomsvenner i subkulturen. Der blev fixet, elsket og øvet vold, og Larry Clark medvirkede på lige fod med vennerne, han både deltog og dokumenterede. Alle billeder i *Tulsa* og hans andet hovedværk *Teenage Lust* (83) er taget under indflydelse af enten alkohol eller stoffer. I tiden mellem de to bøger aftjente Larry Clark 19 måneder af en dom på 5 års fængsel for at have skudt en mand i armen, ulovlig våbenbesiddelse mm. Siden begyndte kampen for at gøre sig fri af stofferne, og i takt med denne er Larry Clarks billeder blevet mindre selvinvesterende og mere voyeristiske. Han kredser stadig om samfundets outsidere, men fokuserer nu nærmest monomant på teenagere, ikke kun emnet for spillefilmdebut'en *Kids*, men også hans seneste fotobog *The Perfect Childhood* (93). Tager man et samlet vue over Larry Clarks værk er det tydeligt, at han

er nærmest besat af sin tabte ungdom (den eneste kommentar Larry Clark husker fra sin egen far er ganske symptomatisk "you look like shit"), som han gang på gang genopliver med skiftende aktører i sin fortløbende skildring af fortabte amerikanske teenagere. Larry Clark stod i øvrigt – meget apropos – bag collagebogen *The River Phoenix Book* (94), der overvejende bestod af billeder af River Phoenix affotograferet fra teenagernes foretrukne fanblade – Larry Clarks egen syrlige kommentar til film- og reklamebranchens hæmningsløse ungdomskult.

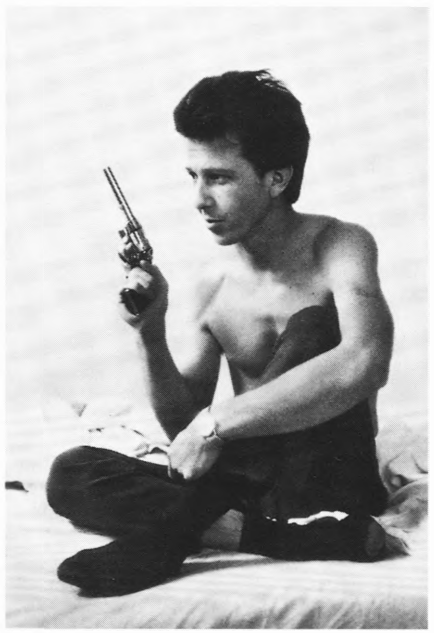
Inspirationskilder

Tulsa, der ifølge en samtale mellem Larry Clark og Gus Van Sant – bragt i juli-nummeret af 'Interview' – oprindelig var tænkt som et filmprojekt, tjente som inspiration for såvel Martin Scorsese *(Taxi Driver)* som Francis Ford Coppola *(Rumble Fish)*. Larry Clark nævner John Cassavetes som sin absolutte yndlingsinstruktør (især *Shadows* og *The Killing of a Chinese Bookie*), men selv måtte han gå med en filminstruktør i maven i mange år før han blev ansporet af en avisnotits, der fortalte, at Gus Van Sant havde ladet sig inspirere af Tulsa under indspilningen af *Drugstore Cowboy* (89). Gus Van Sant blev siden medproducent på *Kids* ligesom hans faste fotograf Eric Edwards blev Clarks nærmeste medarbejder på projektet.

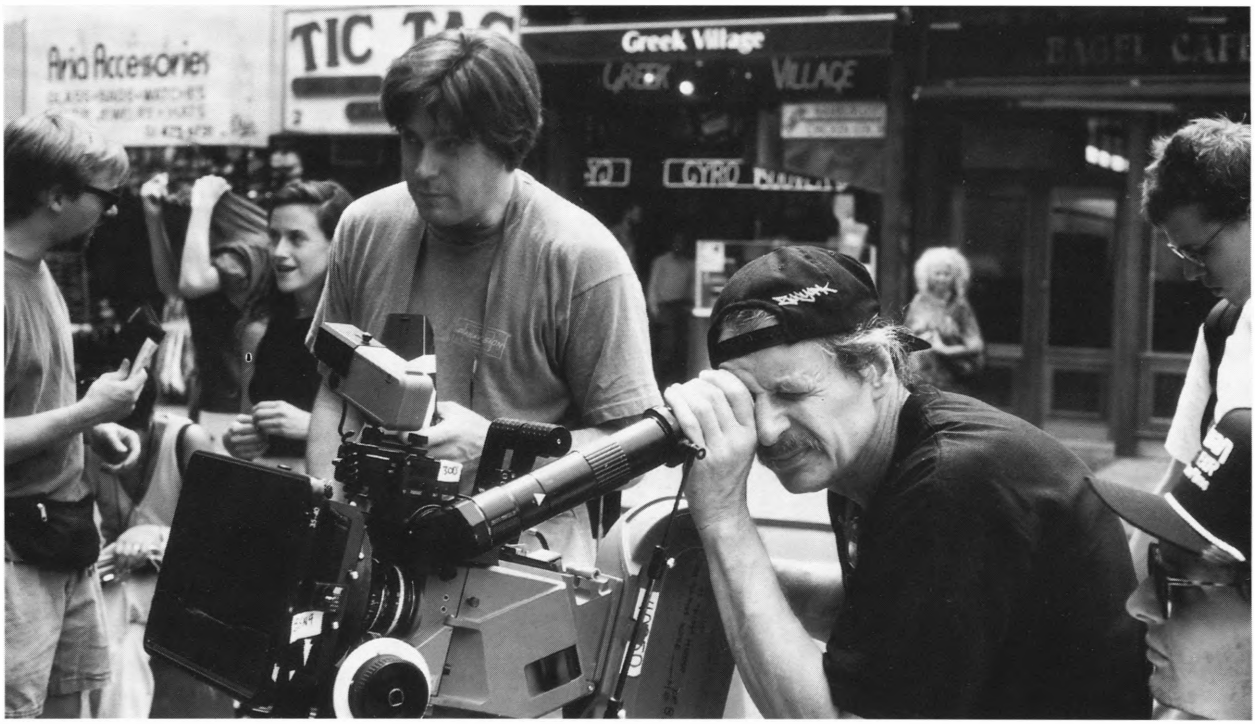
Kids – sexualitetens byrde

Kids starter lige på og hårdt: hovedpersonen Telly (Leo Fitzpatrick) tungekysser en 14-årig pige og får presset hende til at gå i seng med sig. Bagefter udpensler Telly (blandt venner 'The Virgin Surgeon') hændelsforløbet helt ned i de slibrige detaljer for vennen Casper (Justin Pierce). Endnu en jomfru har mistet sin mødom. Derefter følger vi en flok teenagepiger, der ikke står tilbage for hverken Telly eller Casper hvad angår ærlig sexsnak, anekdoter og bekendelser. Veninderne Jennie (Chloe Sevigny) og Ruby (Rosario Dawson) følges ad til lægen for få resultatet af deres AIDS-tests. I samtale med lægen fortæller Jennie, at hun kun har haft samleje een gang – med Telly, mens Ruby har prøvet det 13 gange – også analt. Ikke desto mindre konstateres Jennie HIV-positiv. Herefter følger filmen to parallelle spor, dels den chokerede Jennies søgen efter Telly på teenagernes foretrukne hangouts og diskoteker, dels Tellys eskapader, hans evige pralerier overfor sine skateboardvenner og deres overfald på nogle sorte og bøsser. Til slut finder Jennie ham til en privat abefest, hvor han er ifærd med at deflorere (og formodentlig smitte) endnu en purung jomfru – Rubys lillesøster (Larry Clark synes i det hele taget at nære en forkærlighed for syndefald af enhver slags. I *Tulsa* får en yngling sit første blow job af en prostitueret, mens *Teenage Lust* viser en anden dreng ifærd med at fixe med følgende billedtekst: 'Skip's first shot. Real cute.'). I stedet for at gribe ind falder den afmægtige og svært omtågede Jennie om i en stol, hvor hun uafvidende kneppes af Casper, mens resten af lejligheden henligger som en slagmark i filmens alt andet end opløftende slutbilleder.

Selvom det lyder voldsomt optræder sex mere som tale end handling og volden er kun sporadisk. Lægger filmens emne op til sensa-



Side 42: Yakira Peguero og Leo Fitzpatrick i 'Kids'. Denne side (øverst) endnu en scene fra filmen 'Kids'. Til venstre: Fra bogen 'Teenage Lust' - teksten lyder: Bror og søster. Til højre: Fra 'Tulsa' - teksten lyder: Billy Mann (1940-70)



Herover: Larry Clark (th) under optagelserne til 'Kids'.

tionalisme, så er instruktionen nærmest koldsindig, og den mest gribende sekvens er ganske betegnende også den mest begivenhedsfattige: Jennies første taxatur gennem byen i jagten på Telly, hvor kameraet nænsomt registrerer hendes lamslåede ansigt.

Kids satte sindene i kog allerede ved den første, uannoncerede visning ved Sundance festivalen i januar. Hvad enten publikum fandt, at filmen fremprovokerede stillingtagen eller unødigt eksploiterede sit tema, så var der almindelig enighed om, at resten af festivalens program blegnede i sammenligning. Filmens manuskript er skrevet af den 19-årige Harmony Korine, som Larry Clark havde mødt i Washington Square Park, hvor han fotograferede skateboardere og også fandt sine aktører. Alle filmens medvirkende er amatører, og filmens handling foregår i høj grad på deres præmisser. Man er ikke et sekund i tvivl om filmens autencitet, der kun forstærkes af Eric Edwards håndholdte kamera og kornede billeder. *Kids* kunne sagtens være en naturalistisk dokumentarfilm over en yngre og mere kynisk udgave af den meget omtalte *Generation X*, der i sammenligning tager sig ud som en flok forkælede middelklassebørn med forsmag for luksusproblemer.

Ratings og markedsføring

Miramax, der suverænt behersker kunsten at slå mønt af kontroverser (senest med Antonia Birds *Priest*), købte i forbindelse med Sundance festivalen rettighederne til den uafhængigt producerede film for ikke mindre end 3,5 millioner dollars. Siden da har branchebladene været fyldt med spekulationer om filmens mulige distribution. MPAA (Motion Picture Association of America) stadfæstede i juli filmens NC-17-rating (no children under 17 admitted, afløseren for tidligere tiders X-rating) på grund af filmens sprog, eksplicit sex, stofmisbrug og vold under medvirken af børn. Denne rating medfører ikke alene, at et stort antal biografer ikke vil lægge lokaler til visning af filmen, men også at mange aviser og tv-stationer ikke vil annoncere for samme. Da Miramax ejes af Disney koncernen, der principielt ikke distribuerer NC-17-film, har man i stedet måttet oprette et særligt selskab, Shining Excalibur Pictures, til at varetage opgaven. Som konsekvens af at MPAAs rating-system, der i modsætning til f.eks. den danske filmcensur er en frivillig ordning, har Excalibur besluttet at udsende filmen uden rating. Det indebærer samme vanskelige vilkår som beskrevet m.h.t. NC-17, men har ifølge filmselskabet det plus, at det er op til den enkelte biograf at bestemme hvilke aldersgrupper, der må overvære forestillingerne.

Havde handlingen i *Kids* udspillet sig mellem voksne mennesker ville den ikke have mødt nær samme modstand. Nu er den aldersgruppe, filmen beskæftiger sig med – og i høj grad også henvender sig til – i vid udstrækning afskåret fra at se den. Med ovenstående in mente er det nok spørgsmålet, hvor mange penge *Kids* kommer til at spille ind, men at den ikke alene bliver en af årets vigtigste, men også mest kontroversielle og omdiskuterede amerikanske film, det hersker der ingen tvivl om. Og så må vi i øvrigt håbe, at en af vore hjemlige distributører tør binde an med filmen, der i allerhøjeste grad fortjener at blive vist herhjemme.

Larry Clark er allerede igang med at forberede sit næste opus *Ken Park*, en film om skateboardere, der modsat *Kids* vil vise, hvorledes teenagere omgås med deres forældre. I alle Clarks tidligere arbejder er forældrene en slags 'mising link', men efter at instruktøren selv er blevet far har han tilsyneladende fundet det på sin plads, at denne befolkningsgruppe optræder som andet end det totale fravær.

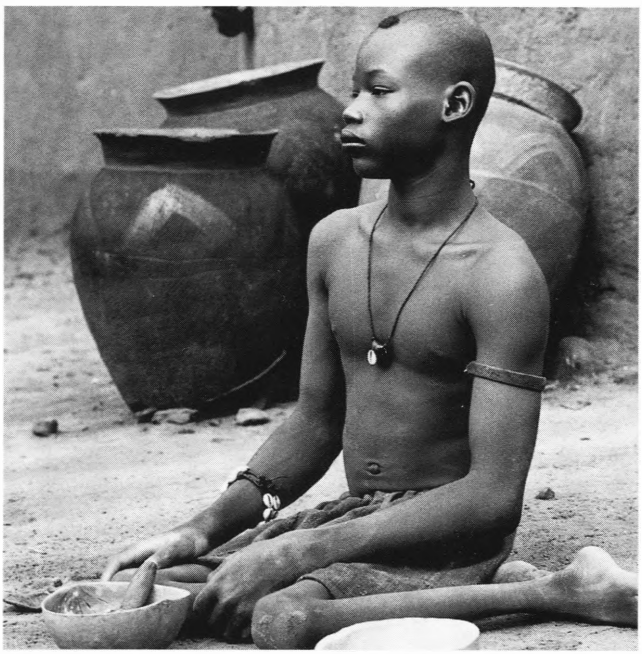
Kids (...), USA 1995. I: Larry Clark. M: Harmony Korine. P: Cary Woods, Gus Van Sant, Michael Chambers, Patrick Panzarella. F: Eric Edwards. Medv.: Leo Fitzpatrick, Justin Pierce, Chloe Sevigny, Sarah Henderson, Rosario Dawson m.fl.

FESPACO I OUAGADOUGOU

Ved den Panafrikanske filmfestival, FESPACO, i Burkina Faso var temaet i år 'Film og Historie'. Det er i år 100 år siden, at filmen – dvs. de første levende billeder – nær skræmte livet af tilskuerne i Europa, men det er kun 30 år siden, at 'det sorte Afrika' begyndte at lave egne spillefilm. En af de første afrikanske filminstruktører var senegaleseren, Ousmane Sembene, og det var derfor logisk, at netop han i år var formand for den jury, der skulle vælge vinderne af de 6 største priser – heriblandt 'Oumarou Ganda-prisen' for bedste debutant og 'Etalon de Yennega-prisen' for bedste spillefilm. Ousmane Sembene har i sine film seriøst anvendt fortiden for herigennem at give sine landsmænd mulighed for at være stolte af at være afrikanere, noget den franske kolonitid ikke just opmuntrede dem til.

Af de tilmeldte 20 spillefilm passede højst 5 til årets tema, og det var derfor forholdsvis let at regne ud, hvem der skulle have Etalon de Yennega-prisen, nemlig *Guimba* af Cheick Oumar Sissoko, der er fra Mali og i øvrigt er leder af Malis filminstitut, CNPC. Sissoko har tidligere lavet 2 spillefilm: *Nyamanton* (87), der er en stærk, samfundskritisk film om børneudnyttelse i Bamako; og Finzan (89), der handler om kvindens miserable status i Mali. Han startede i 1988 sammen med en gruppe venner produktionsselskabet Cora-film, der har gjort det nemmere for unge instruktører at komme igang.

Guimba (ordet betyder tyran) foregår engang for længe siden og handler om en landsbytyran i det centrale Mali. Filmen er optaget i den historiske by Djenne ved Nigerfloden og i en mindre landsby i Dogon-området. Det har næsten ikke været nødvendigt at ændre på disse byers udseende til filmen, for ude på landet står tiden stille i Mali. Historien er blodig og farverig med utroligt flotte kostumer, dekorationer og traditionelle smykker. Titelfiguren, Guimba, spilles med stor styrke af Falaba Issa Traore, der selv er instruktør; og den efterhånden meget kendte skuespiller, Lamine Diallo, fra Elfenbenskysten spiller tyranens liderlige dværgesøn. I en nøglescene forklarer faderen sin søn, at magten kun kan bevares ved grusomhed og vold, frygt skaber lydige undersåtter. Fordi tyranen har fået sin magt ved via stærke magiske kræfter, kan end ikke de stærkeste amuletter beskytte hans fjender, men magi kombineret med kvindelig skønhed og list får til sidst bugt med ham, så filmen kan ende med en hyldest til fred, demokrati og sammenhold.



Fra en af FESPACO'ens store vinderfilm, 'Keita! l'heritage de griot' af Dani Kouyate.

Flot debut

Mens *Guimba* blev tildelt hele 9 af de største priser, måtte FESPACO'ens anden store vinderfilm, *Keita! l'heritage de griot*, nøjes med Oumarou Ganda-prisen for bedste spillefilmdebut. *Keita*! er instrueret af den burkinske instruktør, Dani Kouyate, der tilhører griot-kasten og er stolt af sin arv. Det er lykkedes ham at få sin berømte far, skuespilleren og grioten Sotigui Kouyate, til at spille hovedrollen som landsbygrioten, der får en besked fra de højere magter om at drage til Ouagadougou for at sætte slægtens yngste medlem, skoledrengen Mabo, ind i familien Keitas glorværdige fortid. I Afrika er det vigtigt at kende sine rødder – at ære sine forfædre og regelmæssigt ofre til dem. Fra tidernes morgen har grioterne sørget for at holde orden på disse slægtshistorier, der er gået fra far til søn i generationer og takket være den mundtlige fortælletradition fortsat er velbevarede i et land, hvor mere end halvdelen af befolkningen er analfabeter. *Keita*! fortæller morsomt og levende, hvordan den gamle griot invaderer den moderne byfamilie og via sin spændende fortælling om Mandingernes store helt, Soundjata Keita, får vendt op og ned på familiens velordnede tilværelse.

Omskæringsdebat

Der tages nye temaer op i afrikansk film i disse år. Gamle tabuemner kan nu komme til debat, og hele 3 film diskuterede i år nødvendigheden af den kvindelige omskæring i Afrika. Soraya Mire fra Somalia fortalte i sin film, *Fire eyes*, om sine og mange andres problemer med totalt vansirende infibulation, der gør dagligdagen til en evig smerte. Desuden kom henholdsvis Pratigha Parmas *Warrior Marks* og Anne-Laure Follys *Femmes aux yeux ouverts* også ind på emnet. Sidstnævnte, der er optaget i flere vestafrikanske lande, fortæller om kvinders mange aktiviteter: hvordan de udnyttes som arbejdskraft, om deres ægteskabelige afmagt i forhold til AIDS-problematikken og om deres økonomiske force i Benin. *Femmes aux yeux ouverts* er en meget spændende film, som vi i Danmark burde få chancen for at se nærmere på – den modtog i øvrigt adskillige priser.

Karen Hammer

Deathsport Science Fiction Double Feature:

Efterårssæsonens første Kosmorama Night starter på højeste oktantal med to af 70'ernes mest bizarre spekulationsfilm, Death Race 2000 & Rollerball (begge 1975), der hver især har kigget i krystalkuglen for at se på fremtidens ultravoldelige fritidsforlystelser.

I det lyse solarium ligger den halvdøde Moonpie - hans ven, James Caan, forsøger at kommunikere med sin bevidstløse kampkollega.

Death Race 2000

Excentrikeren Paul Bartel har instrueret denne grovkornede satire, der foregår i et fascistisk USA i en ikke alt for fjern fremtid. Fem personer deltager i et væddeløb tværs over USA, hvor de indtjener points alt efter hvor mange forbipasserende de kan påkøre og dræbe på deres vej (børn giver ekstra point, så devisen lyder: 'if they scatter, go for the baby!). Filmen er baseret på en historie af vor egen Ib Melchior, og i de bærende roller ses bl.a. David Carradine som en cyborg kaldt Frankenstein, Simone Griffith som en revolutionær spion, Sylvester Stallone i en tidlig rolle som skurken Machine Gun Joe Viterbo (der er så gennemrådden, at han kører sit eget crew ned for at score ekstra points) og Mary Woronov, der især er kendt fra film af Andy Warhol og Roman Corman. Sidstnævnte har produceret på vanlig lowbudget manér, og selvom Leonard Maltin fandt filmen unødvendigt blodig, så er han enig med kritikken, der faldt pladask for den campede film, der har *alt*: action, blod, nøgne kvinder, biljagter, monstre, masser af billige grin og tilpas med forsonende social-satirisk garniture til at få det mere intellektuelle publikum på krogen.

Rollerball

Death Race 2000 var i modsætning til *Rollerball* leveringsdygtig i et vist mål af selvironi, og kostede kun en brøkdel af de enorme summer United Artists ofrede på den ucharmerende, men ikke mindre underholdende *Rollerball*. Vi befinder os i år 2018. James Caan spiller en stjerne i den gladiatoriske udryddelsessport Rollerball, der egenhændigt tager kampen op med USAs seks totalitære konglomerater. *Rollerballs* danske pressemateriale indeholdt en halvhjertet apologi fra filmens bagmand Norman Jewison (bl.a. instruktør af *I nattens hede* og *Jesus Christ Superstar*), hvor han redegør for sine motiver med den blodige film, der naturligvis ikke skal være et reklamefremstød for volden, men tværtimod søger at lære os at tage afstand fra samme. Hvorvidt det lykkedes må være op til den enkelte. Politiken mente i sin tid, at filmen faktisk formåede at fremvise volden uden at gøre den underholdende. Den begejstrede anmelder Henrik M. Jakobsen konkluderede, at 'man gik fra denne fascinerende og frastødende fremtidsvision med kvalme og indre kvæstelser'. Informations Morten Piil fandt derimod, at filmen var et af de modbydeligste og mest prætentiøse makværker han havde set i årevis. Folk med smag for eksploitationfilm vil givetvis opfatte denne bredside som en uforbeholden anbefaling.

Kim Foss

Death Race 2000 (Dødsræs 2000). USA 1975. I: Paul Bartel. Medv.: David Carradine, Simone Griffith, Sylvester Stallone, Mary Woronov, John Landis m.fl. 78 min.
Rollerball. USA 1975. I: Norman Jewison. Medv.: James Caan, John Houseman, Maud Adams m.fl. 128 min.

Filmmuseet lørdag d. 30. september kl. 20.00.

Flødebolle for fuld Bongo!

Der er lagt op til den helt campede musikfilmoplevelse, når Kosmorama byder på Cliff Richard aften. Det er desuden tilladt at tage en svingom i pausen, mens vi gør klar til et nostalgisk musikshow, der med garanti vil sætte lattermusklerne på arbejde.

Herover: Den unge stjerne in spe lader sig opvarte. Herunder: Gale Garnett i 'Where do you go to go away'.

Expresso Bongo

I Val Guests film møder vi en ung Cliff Richard, der spiller rollen som en ung sanger, der skal bankes op af en smart manager – her i Laurence Harveys kuldslåede skikkelse. Filmen er baseret på en showbiz musical fra 58, og den formelig oser af tidsatmosfære og brylcreme-hår. Mere overraskende er det, at filmen stadig regnes for en af Englands mest skarpslebne og underholdende filmmusicals, fuld af vid og ironi i skildringen af branchen.

I tilgift vises der en række Scopitones – forløbere for nutidens musikvideoer – små 3-min. musikfilm, der i midten af 60'erne blev vist i 'visual juke boxes' bl.a. i USA og Frankrig. Her kunne nogle af samtidens varmeste rock- og popstjerner ikke bare hølres, men også ses. Udvalget byder fx på gensyn med Vivi Bak, Johnny Halliday, Vince Taylor, Sylvie Vartan m.fl.

Dan Nissen

Expresso Bongo. England 1959. Med: Sylvia Syms, Yolanda Donlan, Kenneth Griffith m.fl.

Filmmuseet fredag den 27. oktober kl. 20.00.

Strøget af censuren!

Der er dømt juleknas, hygge og billetlotteri, når Kosmorama Night sætter focus på alt det, fortidens moralvogtere ikke mente, publikum havde godt af at se. Druk, vold og hor – vi præsenterer filmhistoriens barske sandhed. Og i anledning af højtiden har vi en ekstra overraskelse i ærmet.

Øverst: Fra den danske film 'Tango'(33), hvorfra nogle scener blev fjernet af censuren. Herunder: Fra samme film. Foruden løsslupenhed og børnefødsler viste filmen også homoseksualitet, men det kunne ikke accepteres af moralens vogtere.

Filmmuseet fredag den 24. november kl. 20.00.

FLOT FORTOLKNING

Der må nødvendigvis være store forventninger til Henning Carlsens filmatisering af Knut Hamsun romanen 'Pan'. Instruktøren er den dag i dag kendt og husket vidt og bredt for filmen *Sult* fra 66. Carlsen, der er født i 27, har beskæftiget sig med film siden 48, omend hans første spillefilm kom så sent som 62. Filmen *Dilemma* (62) baseret på romanen 'A World of Strangers', der handler om apartheid, blev optaget illegalt i Sydafrika og markerede Carlsens egentlige gennembrud.

I *Pan* holder instruktøren sig slavisk til romanforlægget – så tæt, at stort set hver en dialogstump i romanen også er at finde i filmen. Der er med andre ord ingen store overraskelser at finde i filmen, personerne siger, det de 'plejer', naturen er skøn – mægtig flot fotograferet, men det burde vel være en selvfølge. Alligevel lykkes det Carlsen at tilføre værket personlighed – og, efter undertegnedes mening, genialitet – ved med stort håndelag at udnytte det faktum, at han arbejder med levende mennesker, altså skuespillere. Gennem instruktionen har Carlsen lagt sin egen tolkning af bogen ind i filmen.

For de, der ikke har romanen frisk i erindringen, handler den om følgende: En mand – tidligere soldat – har lejet en hytte i Nordnorge. Han bruger tiden i naturen, hvor han jager, fisker og vandrer omkring. Han forelsker sig i den lokale købmandsdatter, og følelserne er gengældt. Han har imidlertid en blokering i forhold til at realisere det almene med pigen, så i stedet kaster han sig over en af købmandsgårdens tjenestepiger. Det hele ender ulykkeligt med død og ødelæggelse. – Dette er ganske vist en meget prosaisk fremstilling af en fortælling, der er lyrisk og underfundig som få, men det er dog essensen. Historien fortælles af manden selv, hvilket gør, at der etableres en 'kontakt' mellem ham og læseren af romanen, dvs. at læseren vil strække sin tolerance meget langt, før han/hun suspenderer den naturlige sympati for fortælleren. Fortællerens udtalelser og handlinger farves af læserens trang til at 'holde med' figuren, og det kan lade sig gøre, fordi der foregår et anderledes fortolkningsarbejde i forhold til en trykt tekst end med de levende billeder. Romanen afsluttes med et afsnit, hvor den oprindelige fortæller beskrives, som han opleves nogle år efter historiens afslutning, af en jagtkammerat men også rival, og hermed får læseren mulighed for at se personen udefra. Carlsen har valgt at parallelkøre de to dele af fortællingen, således at der klippes mellem den store, åbne norske natur og den intense junglesituation, hvor rivalen oplever fortælleren, der sidder og skriver. Filmen benytter 'voice over' for fortællerens vedkommende, og hermed har man altså bibeholdt en væsentlig del af selve romanteksten, men billedernes magt – skuespillernes kropssprog, kameraføringen m.m. – er meget stærk, og den vil disponere tilskueren i forhold til ordene. Og på trods af at filmen ord til andet følger sit forlæg, fremstår fortælleren som ualmindelig usympatisk. Alle de formildende omstændigheder, man som læser får presset ind i og mellem linjerne i romanen, negeres i billederne.

Natur vs. kultur

Når filmen får gjort fortælleren, løjtnant Glahn, så rædsomt usympatisk, skyldes det først og fremmest kvindernes tilstedeværelse – de er selvfølgelig ikke mere tilstede end i romanen, men valg af skuespillere, instruktionen af dem samt det indbyrdes samspil sætter kød og blod på det, der i romanen er dømt til at forblive en forkvaklet mands vurderinger. Og fordi kvinderne er gjort forståelige og sympatiske, danner de en kontrast, som sætter Glahn i et relief, der oser langt væk af 'dumt svin'. Desuden fremstilles Glahns klodsethed som overlagt og påtaget, og det siger Hamsun teksten egentlig ikke noget om, at den skal være, men det ligger der som en klar fortolkningsmulighed, i og med at konflikten mellem natur og civilisation er den væsentlige problemstilling i hans indre splittelse. Glahn har svært ved at komme overens med, at folkene omkring købmandsgården ikke ser ham som Guds gave til menneskeheden – en Naturens Messias, der kender til elverfolk, trolde og den store drøm om kærlighed. Hans kejtethed er en overlagt

demonstration af civilisationens/kulturens manglende tilstedeværelse hos en naturdreng som han – altså et udsagn, der vil lade alle vide: " – Se hvor uheldigt jeg begår mig i forhold til civilisationens regler! – Det er fordi, jeg, i modsætning til Jer, er opfyldt af naturens guddommelige storhed." Sagen er, at han har et forkvaklet forhold til selvsamme natur, hvorimod de lokale beboere alle har en indre harmoni og balance mellem kultur og natur. De bringer deres lege, deres hvide duge, deres årgangsvin og mad med ud i naturen og trives fint; og deres egen natur, drifterne, bliver uden stort besvær passet ind i rammer og systemer, der er baseret på samme respektfulde balance. Glahn er fortabt, fordi han er gennemført falsk, og det i sig selv virker usympatisk, men dertil kommer hans manglende ydmyghed i forhold til naturen – han kysser græsstråene i begejstring over skønheden, og han er som en konge, der kysser sin undersåt – det er undersåtten, der skal være taknemmelig over den favnende gestus. Og jo mere han drømmer om at være naturens hersker og betvinger, jo længere skubber han den væk fra sin egen rækkevidde. Han ender jo rent faktisk også med for fornøjelsens skyld at dræbe umælende vilddyr i en jungle fjernt fra fædrelandet.

Pan er absolut værd at se, og for studie- og undervisningsgrupper er kombinationen 'film og bog' et godt udgangspunkt for analyse og diskussion.

Maren Pust

Pan (...) DK 1995. I&M: Henning Carlsen (på basis af Knut Hamsuns 'Pan'). P: Jeanette Sundby. Kl: Anders Refn. L: Leif Jensen. Mu: Hilmar \rn Hilmarsson. F: Henning Kristiansen. Medv: Lasse Kolsrud, Sofie Gråbøl, Bjørn Sundquist, Anneke von der Lippe, Per Schaanning, Shaun Lawton. Længde: 1t. 55 min. Udl: Buena Vista International. Prem: 22.09.95.

Carrington (...), UK 1995. I: Christopher Hampton. Medv: Emma Thompson, Jonathan Pryce. Premiere: senere på året.

Det er med skam at melde, at undertegnede aldrig havde hørt om den engelske malerinde Dora de Houghton Carrington (1893-1932), kaldet Carrington, før denne filmatisering af hendes liv. Bekendtskabet blev bestemt af de mere spændende. Hun udstillede i sin levetid nødigt, hvorfor hun først blev opdaget i slutningen af 1960'erne. For hende var livet mere interessant end kunsten.

Filmen er instrueret af Christopher Hampton, som her debuterer stærkt. Han turde være kendt som manuskriptforfatter på film som *A Dool's House* (73) og ikke mindst *Dangerous Liaisons* (88). Musikken er komponeret af Michael Nyman.

Filmen er først og fremmest historien om Carrington og hendes kærlighedsforhold til forfatteren Lytton Strachey (1880-1932), som var både en tidlig homosexuel fredsagitator og en vittig og impressionistisk biografiforfatter (af bl.a. Florence Nigthingale). Et forhold som varede sytten år. Forholdet blev aldrig ligebyrdigt, da Strachey ikke var i stand til at elske Carrington, som hun ham. De havde begge elskere, som de endog delte, men på besynderlig vis uden jalousi. De var hinandens bedste ven. Hun lærte ham det mere emotionelle billedsprog, og han bibragte hende et mere ordbaseret intellekt. Som par satte kunstnerne sig udenfor og over det omgivende samfunds love og regler - og levede som en autonom subkultur; noget som satte dem i stand til at efterleve mange af deres lyster og krav til tilværelsen. Omkring dem strejfer hele Bloomsbury-gruppen i mindre roller.

Det er pragtfuldt at se en engelsk film, som omhandler menneskelige relationer, og som er fortalt i et adstadigt tempo, som passer til historien. Billedsproget er naturligt nok voldsomt inspireret af Carringtons malerier, og Nymans musik blandes på en ny og spændende måde. Det er stille og meget, meget smukt. Emma Thomson spiller Carrington, som kun hun kan gøre det: intelligent, følsomt og rigtigt. Hun sparer på manererne og økonomiserer med kropssproget, så det er en fryd. Jonathan Pryce, som i Cannes vandt prisen som bedste skuespiller, er ligeledes fabelagtig som Lytton. Aldrig udleverende, men dog flertydig og nuanceret - og med megen humor. Filmen er et møde med kompromisløse kunstnere i et smukt engelsk sommerlandskab, og anbefales på det varmeste.

Claus Kjær

Ed Wood (...), USA 1994. I: Tim Burton. Medv: Johnny Depp, Martin Landau, Sarah Jessica Parker. Premiere: 11.08.95.

Selve Ideen – at ville lave en fiktionsfilm om den berygtede skandaleinstruktør Ed Wood, Jr. – er så syg og vanvittig, at den måske kun kan fostres i U.S.A. Og da måske også udelukkende af den unge og "vilde" Tim Burton. Men takket være sine tidligere succeser, som *Beetlejuice* (88), *Edward Scissorhand* (90) og ikke mindst de to *Badman*-film (89/92), har Burton altså kunnet realisere sin barndomsdrøm.

Tim Burton har skabt en stilsikker og smuk film, som ikke alene formår at opsummere genren, men samtidig også bryder konventionerne og udvider grænserne. Det er tilmed gjort rasende flot! Han begrænser sin historie klogeligt til perioden i slutningen af 1950'erne. Historien og billederne er kendetegnet af en visuel følsomhed og sans for det kitchede, som er enestående. Samtidig genskabes tidens og genrens grålige sort/hvide billeder med stor omhu, og de ejer stor skønhed i deres enkelthed. Filmens spillere præsterer det sværeste af alt: nemlig at spille dårlige skuespillere. Johnny Depp, som de seneste år er blevet en af de absolut bedste nye Hollywood-skuespillere, spiller Wood med cirka to udtryk - som begge er "vilde" og "rigtige". Og bare vent til De ser Martin Landau "campe" sig igennem rollen, som den gamle gysermester Bela Lugosi! En drømmerolle, som forløses på stor og sælsom måde! Bill Murruy er guddommelig, som den transsexuelle Bunny. Læg mærke til hans beskrivelse af "turen til Mexico"! Man kan da kun elske den film!

Nu er det jo ofte således, at det som er mislykket, rædselsfuldt og i "dårlig smag", kan rumme ægte følelser, som den "gode smag" og "de rigtige meninger" slet ikke kan præstere. Alene det faktum, at det er lykkedes Ed Wood, Jun. at fremstille sine film, som uden undtagelse er så gennemført dårlige og mislykkede, er ikke alene en hyldest til hans stædighed. Det er – som Tim Burton's *Ed Wood* – en hyldest til alt det, som ikke er ligetil, sundt og "intellektuelt". Og så er det så befriende MORSOMT! Glem ikke at flere af de originale Wood-film er kommer i videodistribution her i landet.

Claus Kjær

Naturens børn (Börn Nátturunnar) Island/Norge/Tyskland 1991. I: Fridrik Thor Fridriksson. Medv: Gisli Halldorsson, Bruno Ganz. Premiere: 18.08.95.

Det er faktisk lykkedes for Fridriksson at lave en både litotisk og højstemt film om at holde livsværdierne til det sene, sidste. Endog den mystiske dimension er ikke påtrængende og næsten lige ved at fungere, selvom Bruno Ganz som Wendersk engel er lige bastant nok. Filmen fortæller lavmælt om Geirris (Gisli Halldorsson) opbrud fra landet til familien i byen. Indlægningen på plejehjemmet er uden alt for mange socialrealistiske kliheer og den er ikke domonstrativt rørende i opbruddet med en ny kæreste (Sigridur Hagalin) til hendes hjemgård og de højere magter. Man kan lave givtige kommutationsprøver *denne film og vor senere version Esther og Carlo* imellem, umiddelbart til den islandske films fordel.

Carl Nørrested

Shanghai triaden (Yao a yao yao dao waipo qiao), Kina, Frankrig 1995. I: Zhang Yimou. Medv: Gong Li, Li Baotian, Wang Xiao Xiao m.fl. Premiere: 06.10.95.

Zhang Yimou betræder ny grund med sin syvende og til dato mest kulørte film. Selvom mange personer må lade livet indenfor filmens tidsramme på 8 dage excellerer den hyperstiliserede gangsterfilm ikke i blodige optrin, men betoner i stedet aktørernes psykologiske afhængighedsforhold. Gong Li spiller en forkælet og intrigant natklubsangerinde i 30'ernes Shanghai, der plejer et forhold til den lokale Godfather (Li Baotian), men også lader sine amourøse færdigheder komme dennes næstkommanderende til gode. Da det endelig går op for hende, at hun blot er en brik i mændenes interne magtspil, og kun lever på deres nåde, er det allerede for sent. Shanghai triaden ligger fjernt fra Yimous seneste socialrealistiske dramaer, men tager snarere tråden op fra instruktørens tidlige, lettere kulørte melodramaer. Historien er fortalt med stor autoritet, fotograferingen er (som sædvanlig) malerisk og smuk, og Gong Li tager sig godt ud i den usympatiske hovedrolle som sangfugl i bandeledernes gyldne bur.

Kim Foss

Broerne i Madison County (Bridges of Madison County). USA 1995. I: Clint Eastwood, Meryl Streep, Annie Corley, Victor Slezak. Premiere: 08.09.95.

Eastwood er i sandhed vokset med opgaven, instruktionen af *Broerne i Madison County* er perfekt.

Man var jo ellers begyndt at spekulere over, om Streep nogensinde skulle komme til at præstere nogetsomhelst seværdigt igen. Men Eastwood får trykket på de rigtige knapper, og både hun og han selv er enestående i fremstillingen af den stilfærdige fortælling om to mennesker, der midt i livet møder hinanden og oplever deres livs kærlighedseventyr i løbet af en uge. Kærlighedsfilm for voksne hænger ikke på træerne nu om stunder, og da slet ikke sådan nogle, der som denne, formår at være sentimentale uden at være det alligevel. Filmen er baseret på Robert James Wallers roman af samme navn og manuskriptet er af Richard LaGravenese.

Maren Pust

Menneskedyret (. . .). DK 1995. I: Carsten Rudolf. Medv.: Søren Pilmark, Michelle Bjørn-Andersen, Cyron Bjørn Melville, Jens Okking. Premiere: 01.09.95.

Det er svært at sætte fingeren på, hvad det er der er galt med denne Carsten Rudolfs debutfilm: Man har for en gangs skyld prøvet at arbejde med filmsproget – men måske lidt for anstrengt? Skuespillerne, især Pilmark og Okking, er der i hvert fald ikke noget i vejen med. Manuskriptet forsøger at lege lidt med begrebet magisk realisme, og det er vel al ære værd. Alligevel hænger filmen ikke helstøbt sammen – vi kommer ikke ind under huden på figurerne, historien er livløs og fiktionsuniverstet inviterer ikke til fordybelse. Det handler om den 10-årige Frederik, der er bedste ven med byens præst, og som efter en tragisk ulykke sætter sig for at afsløre voksenverdenens evige bedrag. Frederik er en usædvanlig dreng, der går og drømmer om at blive gift med en af pigerne fra sin klasse, og for at vinde hendes gunst må han finde sandheden om hendes fraværende far. Frederik lykkes i sit forehavende, men selvom gådens løsning falder ud til hans fordel. skal der drastiske midler til at få de voksne til at forstå sagens rette sammenhæng.

Maren Pust

Den gale kong George (The Madness of King George), England 1994. I: Nicolas Hytner. Medv.: Nigel Hawthorne, Helen Mirren, Ian Holm, Amanda Donohoe, Rupert Everett m.fl. Premiere: 06.10.95.

Teaterinstruktøren Nicolas Hytner spillefilmsdebuterer med dette overdådige kostumedrama, baseret på Alan Bennets teaterstykke. *Den gale kong George* er den mere eller mindre autentiske historie om George den Tredje af England, der regerede landet i perioden 1760 til 1820, hvoraf de sidste 32 år under indflydelse af skiftende grader af sindssygdom. I filmen er dette delirium af dramatiske hensyn skåret ned til en enkelt sygdomsperiode, hvor den lettere dekadente Prins af Wales (Rupert Everett) med konsorter søger at vriste magten fra den mentalt fraværende kong George (Nigel Hawthorne). Det lykkes næsten, men den tragikomiske og opulente beretning henvender sig til et mainstream-publikum, der naturligvis ikke snydes for den obligatoriske happy end. Derudover er det svært at udsætte noget på dette engelske kvalitetsprodukt, der ikke alene byder på fremragende skuespil, men med stort held har formået at forvandle en teatersucces til en grandios filmisk oplevelse.

Kim Foss

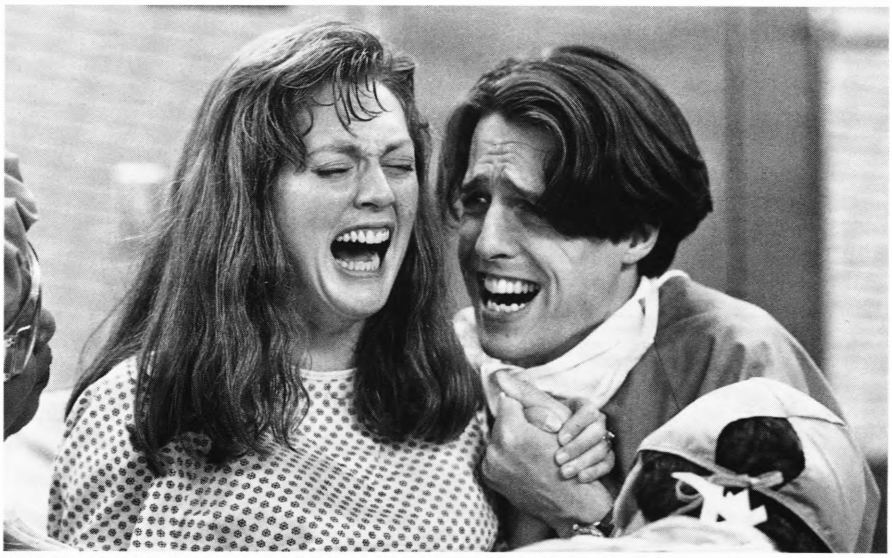
Bullets Over Broadway (...), USA 1994. I: Woody Allen. Medv.: John Cusack, Jennifer Tilly, Chazz Palminteri, Dianne Wiest, John Viterelli, Mary-Louise Parker m.fl. Premiere: 18.08.95.

Kunsten vs. livet er det store spørgsmål i Woody Allens seneste farce *Bullets Over Broadway*. Handlingen udspilles i New York i de brølende tyvere, da gangstervældet var på sit højeste og Broadway havde sin glansperiode. Filmens manuskript sammenkobler på intelligent vis disse to miljøer i historien om den håbefulde dramatiker David Shayne (John Cusack), der tilbydes at få sit næste stykke finansieret af gangsterbossen Nick Valenti (Joe Viterelli). Det er dog på betingelse af, at dennes tomhjernede elskerinde Olive (Jennifer Tilly) kommer på rollelisten. Den unge, ambitiøse instruktør indvilger modvilligt, men må efterhånden som produktionen skrider frem indgå kompromis på kompromis med sine nok så højtravende kunstneriske idealer. Nick Valenti lader bodyguarden Cheech (Chazz Palminteri, der både skrev og spillede hovedrollen i Robert de Niros instruktørdebut *A Bronx Tale*) ledsage Olive til prøverne. Den hårdkogte gangster bliver så træt af at overvære gennemspilningerne af det middelmådige stykke, at han til sidst blander sig og kommer med ændringsforslag. Instruktøren indser, at det tilsyneladende ukultiverede kødhovede ikke er så tosset endda, og begynder at konsultere ham i al hemmelighed. Cheech kommer med flere og flere gode forslag, og optræder snart som instruktørens ghost writer. Til sidst bliver Cheech så ambitiøs på 'sit' stykkes vegne, at han ender med at likvidere Olive. Selvom han på denne vis kommer til at besegle sin egen skæbne, så vil Olives talentløse skuespil i det mindste ikke skamfere stykket længere. Således vinder kunsten over livet. Den begavede hitman-turned-artist er så afgjort scoopet i *Bullets Over Broadway*, der er Woody Allens mest sprudlende film i meget lang tid. Manuskriptet er spækket med begavede oneliners, men filmen kan i det lange løb virke dialogtynget og vel teatralsk i sin bevidste ophobning af hysterisk overspil.

Kim Foss

'First Knight' – *flot eventyr med en affældig Sean Connery samt Julia Ormond og Richard Gere. Premiere: 22.09.95.*

'Operation Cobra' – *dansk action med mange småfejl og dygtige teenage-skuespillere. Premiere: 29.09.95.*



'Ni måneder' – *fin komedie, hvor især Robin Williams gør sig godt som den russiske fødselslæge. Premiere: 06.10.95*