KOSMORAMA

217 * EFTERÅR 1996 * 42. ÅRGANG * KR. 50

INDEPENCE DAY
LARS VON TRIER
ANIMATION
GIMMICKS

I N D H O L D

DET DANSKE FILMMUSEUM
BIBLIOTEKET

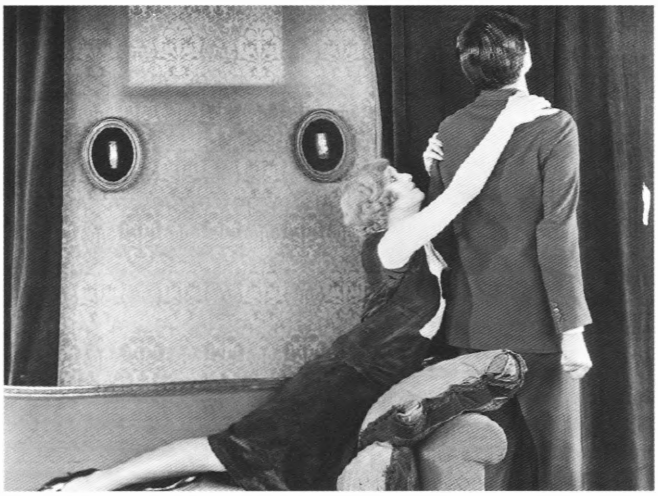
Klip side 4

Museumshjørnet side 5

Angreb fra rummet – om 'Independence Day' side 6

Portrætfotografens kvinder – om 'Secrets and Lies' side 9

Richard III – den ultimative skuespiller side 12

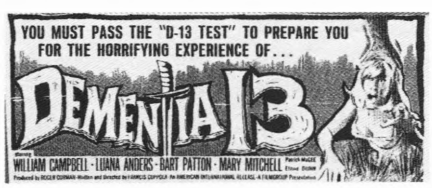


TEMA: LARS VON TRIER

Lars Bo Kimergård: Break Away – Triers nye græsgange side 16

Zoran Petrovic: Lars von Dreyer? – om forskelle og sammenfald side 20

Johannes Riis: See Emily Play – en skuespilanalyse side 20



100 ÅR MED DANSK FILM

Janus Barfoed har fundet disse to fotos (side 2) i sit arkiv:
Øverst er Fy og Bi i en scene fra 'Filmens Helte'. Nederst er Tex Young (th.) og Bartlett Carre det komiske 'sidekick' for Pete Morrison i 'The Escape'. Hvem har inspireret hvem?

Mellem stumfilm og lydfilm – overgangsfænomener. Om George Schnéevoigt side 39

Ghanas Filmverden – historisk oversigt side 44

100 billige måder hvorpå man kan gøre sin film mere spændende – historisk gennemgang af 'gimmick'-fænomenet side 47

Festivalrapport – Edinburgh side 50

Værd at se: 'Cuba på cykel' og 'Jerusalem' side 53

Bøger side 56

Kosmorama Night side 57

TEMA: ANIMATION

Vi møder to generationer af animationskunstnere – begge meget succesfulde indenfor deres specialer:

Nicolas Barbano interviewer Jørgen Klubien side 26

Jo Jürgens i samtale med Ray Harryhausen side 32

Forsiden:
Miss Spider putter lille James i den bløde seng af edderkoppespind i 'James and the Giant Peach', der omtales i interviewet med Jørgen Klubien.
Bagsiden:
Gadebillede fra det notoriske 42nd Street i New York (Foto: Silke Mayer).
Denne side (øverst til højre): Fra Hitchcocks 'The Lodger', billedet refererer til Museumshjørnet, der denne gang handler om restaurering.

KOSMORAMA
217 * Efterår 1996 * 42. Årgang

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

NYE PENGEKASSE-BESTYRER

Bestyrelsen for Det Danske Filminstitut har udpeget tv-fortælleren og højskolemanden Thomas Winding til ny filmkonsulent. Vi har i den anledning støvet lidt rundt i arkiverne, og fundet et interview med ham i Die Asta #11, 1970. På spørgsmålet om hvad der skulle til for at få en bedre filmproduktion svarer han:

"Tja, jeg synes staten burde betale alt. Man kan udmærket undvære alle produktionsselskaberne og i stedet få oprettet en maskinstation, hvor interesserede kan få det nødvendige apparatur".

Måske viser det sig, at denne holdning til produktionsmidlerne ikke holder til 26 års ideologisk omvæltning. Måske, hvis den personlige moral har en længere holdbarhed, vil den nye konsulent kræve samme ydmyghed, som han viste, efter at have modtaget manuskriptstøtte fra Filmfonden:

"...jeg kan se at filmen vil komme til at koste mere end den kan tjene ind. Derfor vil jeg ikke lave den. Ikke af hensyn til staten eller producenterne, men simpelthen fordi jeg ikke personligt bryder mig om at tage ansvaret. Jeg vil ikke skylde nogen noget for at kunne udtrykke mig, så hellere male og tegne".

Og da det åbenbart er udskiftningers tid, har Statens Filmcentral sagt farvel til to af deres programredaktører Tue Steen Müller og Agnete Dorph Stjernfelt. I stedet har de ansat radiojournalisten Carsten Clante, og produceren Karolina Lidin.

Lars Bo Kimergård

PATHÉ-SERIE PÅ FILMMUSEET

Compagnie generale des phonographes, cinématographes et appareils de precision – Pathé Frères, er på papiret verdens ældste filmselskab. Det blev grundlagt af brødrene Charles, Emile, Jacques og Theophile Pathe i 1896. Det omstændelige firmanavn – der ligesom Edison prioriterede fonografen – opnåede de først i 1898.

Alle kender Pathés logo – HANEN.

1929 solgte den eneste tilbageværende bror Charles sine aktier til Émile Natan. Derefter blev firmaet kaldt Pathé-Natan, som imidlertid likviderede i 1936 og faktisk først blev rekonsolideret efter II Verdenskrig som Consortium Pathé (1945). En selvstændig distributionssektion Société Pathe Consortium Cinéma var imidlertid allerede blevet skilt ud i 1921 og der går en lige linje fra denne til samtidens udlejningsfirma Pathé-Nordisk.

Fra 'Paradisets Børn', der er med blandt de mange Pathé titler i serien.

Fra Pathé-Natan til Consortium Pathé er nærmest et uudforsket område i nyere filmhistorie og det har meget at gøre med fransk filmhistories specielle status under Vichy-regimet og den tidlige fascisme (jvf. Maurice Bardèche og Robert Brasillachs betragtninger i den engelske 1938-udgave af "History of the Film"). Det betyder retrospektivt at bl.a. den tidlige franske lydfilm – udover René Clair fortaber sig i glemslen. *La petite Lise* (*Min lille Lise*) er i den sammenhæng simpelthen et fund, idet Jean Grémillon var en af de få talentfulde stumfilmsinstruktører, der kastede sig over det nye tonefilmsmedie uden forbehold og den entusiasme kan virkelig fornemmes i denne hans første tonefilm fra 1930. Der er således god mening i at serien koncentrerer sig om både de tidlige lydfilm fra Pathé-Natan samt karakteristiske nu næsten glemte instruktører fra krigsårene (Maurice Tourneur, Jean Boyer og Raymond Bernard) for at runde af med klassiske underholdningsfilm af bl.a. Marcel Carné, Julien Duvivier og René Clairs *Tavshed er guld* (1947), der nærmest mytologiserer pionerårene.

Pathé er utvivlsomt den vægtigste kilde til udviklingen af den fortællende film. Det har man klogeligt valgt ikke at stable en serie til veje på, idet denne udvikling er baseret på et samspil af faktorer, der først giver mening, når man kan følge alle de tyverier og påvirkninger der sker mange firmaer og lande imellem. Men den kraftigste tidlige talentmasseudgår fra Pathé.

Visse vigtige stadier på vejen til den fortællende film er dog markeret i forprogrammet til *Tavshed er guld* – fra reportagen Passage à niveau de *Joinville* (før 1900) der svarer fuldstændig til Lumières optagelse, til den studie-konstruerede vulkanudbruds-reportage *Catastrophe de la Martinique* (instrueret af Ferdinand Zecca 1902). Handlingsfilmen melder sig så småt med *Ce qui l'on voit de mon sixième* (dvs. det som man ser fra min sjette sal 1901), der viser forskellige småpikante kikkert-indklip, som var et yndet sujet for de tidlige tableaufilm. Vi får antydet et lille fortællende forløb i *Lotion miraculeuse* (03), der med trick viser en barber der hælder mixtur i hovedet på en skaldet og derpå ser dens vidunderlige resultater. Det er små forløb som kan fungere i vaudevilletraditionen og i høj grad er inspireret af den. Pathé-farcen er rigt repræsenteret med bl.a. Rigadin og Boireau (begge med to toaktere fra 1912 – hvor vi er nået vidt i den fortællende films udvikling) samt de mindre kendte Sarah Duhamel (en af de få kvindelige farcefigurer) og Maurice Schwartz (*Little Moritz enlève Rosalie*, 1911). *Rigadin aux Balkans* er en decideret metafilm der viser Rigadins engagement hos firmaets kendteste instruktør Ferdinand Zecca. Pathés kendteste farceskuespiller Max Linder brillierer til gengæld ved sit fravær grundet ophavsretsstridigheder.

Næsten alle forestillinger er ledsaget ef Pathé Journal-indslag, som blev lanceret allerede 1908 og udviklede sig til en journal pr. dag fra 1913, så Pathé er også den vigtigste kilde når det gælder billeder fra dagligdagens Frankrig.

Serien blev vist på Centre Pompidou i 1994/95 og alle filmene har engelske undertekster.

Carl Nørrested

FILMENS FREMTID

I den første uge af juli afholdtes i Bologna den årlige festival for restaurerede film: Il cinema ritrovato. Under denne festival afsattes en hel dag til en workshop om restaureringsproblemer i forbindelse med film. Om formiddagen diskuteredes især etiske problemer ved restaureringsarbejdet. Formiddagens dirigent var Mark-Paul Meyer, den ledende filmrestaurator eller konservator ved Det Hollandske Filmmuseum. Eftermiddagens diskussioner var helliget tekniske problemer ved både billed- og lydrestaurering. Her var det teknikere, der ledede diskussionerne: Paul Read fra Soho Images i London og to franskmænd: Claude Lerouge og Richard Billeaud fra Cine Audio Lab i Paris.

Mark-Paul Meyer begyndte med at sige, at filmrestaurering har to formål: 'For det første at bevare filmene for eftertiden; dette kan man også kalde filmkonservering; for det andet at restaurere den enkelte film for at fremstille en kopi, der kan vises for et publikum. Disse to formål er ikke altid sammenfaldende.

Øget interesse

I de sidste 10-15 år er interessen for ældre film vokset kolossalt ude omkring i verden. I takt hermed er behovet for filmrestaurering også steget. Film er som bekendt produceret på et let forgængeligt materiale. Indtil i midten af 50erne på nitratfilm, der foruden at have tilbøjelighed til enten at rådne eller skrumpe, også er yderst brandfarlig . Fra midten af halvtredserne gik man over til at fremstille filmene på acetatmateriale, der først og fremmest har den fordel, at det ikke er brandfarligt. Netop nitratfilmenes brandfarlighed har bevirket, at man efter opfindelsen af acetatfilmen har overført nitratfilmene til acetatfilm eller sikkerhedsfilm som det også kaldes.

Indtil udbredelsen af videoopfindelsen for ca. 15-20 år siden blev alt filmrestaureringarbejde udført på filmmateriale, men nu vinder digitalrestaureringen, eller videorestaureringen som den også kaldes, frem på bekostning af restaurering på film. Digitalrestaurering har mange fordele. Den væsentligste er, at man kan restaurere et enkelt filmbillede ad gangen, fjerne skrammer og fugtpletter, eventuelt erstatte et ødelagt billede med et andet etc. Tilsvarende restaurering af lydsiden kan også foretages. Endnu er digitalrestaurering forrygende dyr, og det vil sige udenfor mange filmmuseers økonomiske muligheder. Men teknikerne mener, at omkostningerne vil falde betydeligt i løbet af de næste år. Fordi man ved digitalrestaurering kan gå dybere ned i filmens enkeltdele, er det bydende nødvendigt, at dette arbejde finder sted på betryggende vis. For netop fordi man kan erstatte et billede med et andet, en lyd med en anden, kan der ved digitalrestaurering opstå etiske problemer. Det er desuden vigtigt, at det restaureringsarbejde, der udføres på den oprindelige nitratfilm, beskrives i detailler, så man til enhver tid kan gå tilbage til den oprindelige film. Ellers risikerer man at eftertiden, der måske allerede om 10-20 år har opfundet en bedre teknik end den vi har i dag, og derfor vil kunne udføre et bedre arbejde, vil bebrejde os, at vi har slettet sporene af vores restaureringsarbejde. Det bedste vil selvfølgelig være, at man bevarer den oprindelige nitratfilm, men det er desværre ikke altid muligt, da den kan være ved at gå i opløsning. Hvis den ikke kan bevares, må man sikre sig en filmkopi af den, inden den kasseres. Ellers vil det gå os, som tilfældet har været indenfor den klassiske arkæologi, hvor man nu i det tyvende århundrede med beklagelse betragter de udgravninger, som man i forrige århundrede foretog med en teknik, der var meget ringere end den vi råder over i dag. Et berømt eksempel på dette er Arthur Evans udgravninger i Knossos på Kreta.

Erfaring fra andre kunstarter

Som sagen ligger i dag, er restaureringsarbejdet i de fleste landes filmmuseer overladt til teknikere på filmkopieringsanstalterne; filmmuseumsfolkene deltager kun på afstand i dette arbejde. Dette må ændres. Museumsfolkene bør inddrages i restaureringsarbejdet, bør sætte sig ind i den teknik, der skal til for at udføre dette arbejde på tilfredsstillende vis.

Det er i den sammenhæng nyttigt at se, hvordan et restaureringsarbejde foregår indenfor andre kunstarter som malerkunsten eller billedhuggerkunsten.

Her i landet har vi en konservatorskole, der uddanner specialister i restaureringsarbejde, det være sig restaurering af malerier, tegninger, grafik eller skulptur. Mange af disse folk ansættes efter endt uddannelse på de videnskabelige museer, som Statens Museum for Kunst og Nationalmuseet. Noget sådant findes næsten ikke inden for filmens verden . En undtagelse er dog den filmrestaureringsskole, der for få år siden blev oprettet i Bologna. Her uddanner man netop fremtidige filmrestauratorer.

Men her i landet og i de fleste andre lande overlader man det meget vigtige restaureringsarbejde til filmkopieringsanstalterne ud fra det synspunkt, at man her finder den tekniske ekspertise, som filmmuseernes egne folk ikke ejer.

Men ligegyldig, hvor dygtige teknikerne er, bør videnskabeligt uddannede museumsfolk og filmhistorikere indenfor filmkunsten også deltage i et restaureringsarbejde, ligesom man gør det inden for de andre kunstarter. Mark-Paul Meyer kom her med et eksempel fra malerkunsten: For nylig restaurerede Mauritshuis i Haag to malerier af Vermeer. Dette arbejde foregik ikke blot gennem en dialog mellem internationalt kendte restauratorer og kunsthistorikere, men man inddrog også anden ekspertise, allierede sig med institutter for molekulær fysik, med kemiske laboratorier, og "laboratorier for røntgenfotografering og ultraviolet fotografering.

En videnskabeligt baseret konservering og restaurering af film er så godt som ukendt. Bevares, filmen er en ung kunstart. Men da filmens basismateriale er så flygtigt som det er, vil en restaurering af de ældre film, d.v.s. film fra før 1950 bliver mere og mere påkrævet; og dette restaureringsarbejde kan kun udføres tilfredsstilllende af et team bestående af videnskabeligt uddannede museumsfolk og teknikere.

Marguerite Engberg

Angreb fra rummet!

Roland Emmerich har med et hidtil uset opbud effekter og genbrug af genreklicheer skabt b-films-extravaganzaen 'Independence Day', hvor vi for første gang i mange år må kæmpe for at bevare vores planet og slå angribere fra rummet tilbage. Kosmorama opridser kort de genremæssige forudsætninger.

af Henrik Uth Jensen

Vi var advaret. Alle kender rygterne om, at en UFO var styrtet ned i ørkenen et sted i New Mexico. Faktisk havde de fundet en levende alien, men militæret holdt det hemmeligt. Så hemmeligt, at selv ikke præsidenten havde kendskab til hændelsen. Man udforskede den fremmede teknologi og den fremmede livsart. Rumvæsenet døde. Men ikke et ord slap ud til offentligheden.

I mange år har radiolyttestationer været rettet mod stjernerne i håb om at finde tegn på liv, men når de endelig opfatter et signal, er rumskibene allerede på vej mod Jorden, og snart hænger de som gigantiske, truende skygger over verdens storbyer. New York, Washington, Tokyo, Moskva, Paris osv. I mange år har mennesket ventet på besøg fra rummet. Nu er de her.

Turen er kommet til os. I USA har science fiction-filmen *Independence Day* slået alle publikumsrekorder efter en massiv markedsføring, der kulminerede med lange køer og udsolgte forestillinger på åbningsweekenden 2.-4. juli – hvilket ganske tilfældigt er identisk med den tid, historien spænder over.

Drømmen om besøg fra rummet har fået fornyet liv, og nu hænger rumskibene mørke og tunge over vores hoveder. Nogle flygter i panik, mens andre møder dem med forventningsfulde ansigter. Er de fjendtlige eller ej?

Susan Sontag, der allerede i 1965 skrev, at science fiction i virkeligheden ikke handler om videnskab, men om katastrofer og ødelæggelser[1], ville ikke være i tvivl. Her er ikke plads til semireligiøse fabler, nu gælder det menneskehedens eksistens.

Hun har ret. I filmens første akt udslettes de nævnte byer, og den amerikanske præsident undslipper kun med held og hjælp fra radioteknikeren David. Da der blændes op for andet akt og en ny dag, 3. juli, ligger Frihedsgudinden med ansigtet i støvet, og autoriteten, specialisten og krigeren overvejer, hvordan de bedst skal slå igen.

Den heltemodige præsident Thomas Whitmore, den jødiske radiotekniker David Levinson og den farvede pilot Steven Hiller får sammen med deres respektive (eks)-partnere samt en fordrukken pilot med sine mexikanske børn og sin *crop duster* lov til at være et repræsentativt udsnit af den amerikanske befolkning. Det lykkes dem naturligvis at slå invasionen tilbage, men først efter at David finder fjendens svage punkt, og præsidenten deltager i et gigantisk luftslag, der mest af alt minder om rebellernes angreb på Dødsstjernen i *Star Wars* (77).

Besøg fra rummet

Science fiction-redaktøren John W. Campbell sagde i 1953, at science fiction består af menneskets håb, drømme og mareridt[2]. Det giver fornyet betydning til spørgsmålet: Er de fjendtlige eller ej?

De to mulige svar på spørgsmålet er dukket op gennem hele genrens historie. *Independence Day* peger selv direkte på forudsætninger med åbenlyse referencer til *Nærkontakt af tredje grad* (77) og andre klassikere inden for genren, hvor de to fikspunkter inden for den subgenre af science fiction, der omhandler besøg fra rummet, er Robert Wises *Den dag Jorden stod stille* (51) og Byron Haskins *Klodernes kamp* (53). Der sendes tidligt en hilsen til Wises pacifistiske mesterværk, som kører i fjernsynet, inden man har fået bestemt indtrængerne som fjendtlige.

I *Den dag Jorden stod stille* lander et rumskib på plænen foran Det Hvide Hus, men den fremmede ønsker bare at få verdens ledere i tale, så man på forhånd kan bilægge enhver strid på jorden som i himlen. Det giver sig selv, at den civiliserede fremmede ikke adskiller sig væsentligt fra mennesket i fysisk henseende og dermed kan gå frit omkring blandt menneskene, men først må han altså overvinde myndighedernes mistro og bevise sin gode vilje.

I *Klodernes kamp* ser den voldelige konfrontation med de fremmede ud til at få fatale følger for menneskeheden, indtil de fremmede viser sig sårbare for en banal virus. I *Independence Day* overvindes angriberne således også med en virus, men i disse tider naturligvis i form af en computervirus, der lammer deres forsvarssystem.

De to film er stamfædre til de to typer film, der siden skulle beskæftige sig med besøgende fra rummet. I halvtredserne var den fjendtlige indtrængen den dominerende i film som *Invaders From Mars* (Menzies, 53), *This Island Earth* (Newman, 55) og *Earth vs the Flying Saucers* (Sears, 56). Alle disse film fokuserede på ødelæggelsen og var ofte dårligt kamouflerede krigsfilm med flotte luftkampe. Disse film forsvandt dog hurtigt til fordel for mere direkte reaktioner på koldkrigsklimaet i form af apokalypsefilm, hvor det var mennesket selv, der gennem atom-bomben var den egentlige trussel. Denne bølge døede også bort, og i starten af halvfjerdserne var katastrofefilmen i vælten.

Da science fiction og de besøgende fra rummet så småt begyndte at vende tilbage i slutningen af halvfjerdserne, var frygten for den fjendtlige magt afløst af drømmen om en almægtig kraft, der stiger ned til Jorden, og besøgene var derfor venligtsindede i filmene *Manden som kom ned på jorden* (Roeg, 76), *Nærkontakt af tredje grad* (Spielberg, 77), *Superman* (Donner 78), *E.T.* (Spielberg, 82) og *Starman* (Carpenter, 84).

I halvfemserne blev den dominerende genre action-filmen, og igen stilnede besøgene fra rummet af. Inden for de sidste ti år har det ynkelige output – eller input om man vil – været *Predator* (McTiernan, 87), *Bodysnatchers* (Ferrara, 94) og *Species* (Donaldson, 95). Typisk nok er både John McTiernan og Roger Donaldson habile actionfilm-instruktører, der fokuserer på en enkelt indtrænger i bedste *Alien*-stil, mens Abel Ferraras udmærkede gyser blot var en oppumpet genindspilning af Don Siegels klassiker.

Med *Independence Day* har vi igen fået fjendtligt besøg i større målestok, men denne gang dukker de ikke op i en atmosfære af paranoia og kommunistforskrækkelse, så de har taget ny form.

Rumvæsenerne

Rumvæsenerne i *Independence Day* er civiliserede flokdyr. På den ene side har de udviklet en teknologi, der er menneskets overlegen, men på den anden side fungerer de ikke individuelt, men som en gruppe, der bevidstløst følger sin drift. Umiddelbart kunne det lyde som halvtredsernes skræmmebillede af kommunismen, men væsenerne bindes ikke sammen af en ideologisk holdning. De drager hærgende fra planet til planet som en gigantisk sværm af græshopper. Filmen betoner på enhver måde det insektagtige og umælende i deres form. De skeletter, man ser, af rumvæsenerne er netop meget græshoppe- eller knæler-agtige. De antager også andre former, men det er insektformerne, der dominerer. Deres frastødende fysiske fremtoning suppleres af deres sprogløshed. De kommunikerer ved en art telepati, der igen understreger deres fælles bevidsthed, eller mangel på samme. Da endelig det lykkes at kommunikere med dem, forsøger jordboerne typisk at ræsonnere, forstå og forhandle: "Hvad vil I have os til?" "At dø," svarer de. For dem er Jorden én blandt mange planeter, som bare kan udpines uagtet dens oprindelige beboere.

90'ernes mareridt

Hvor indtrængerne i halvtredsernes science fiction-film altså ofte var en slet skjult metafor for kommunisterne, er her hele verden samlet om den ydre fjende, og under overfladen af blankpoleret underholdning viser *Independence Day* frygten for en totalt (rov)-driftstyret teknologi uden moralske eller følelsesmæssige hæmninger.

Så frygten er ikke længere for andre lande eller ideologier, men for os selv eller de dele af samfundet, der sætter udbytte over økologi i en ukontrolleret ekspansion. Filmen artikulerer frygten for, at mennesket ikke kender sine egen begrænsninger og i sin hensynsløse ekspansion ikke blot ødelægger andre livsformer, men også grundlaget for dets eget eksistens.

Dermed tager filmen et tema op, som ellers især har været dyrket af katastrofefilmen, og nogen vil uden tvivl opfatte *Independence Day* som en katastrofefilm med elefantitis. Filmen har da også åbenbare ligheder med og låner væsentlige træk fra den ildesete genre, men det er de træk, som den i forvejen har tilfælles med science fiction-filmen, mens den undgår de mere genrespecifikke træk.

Katastrofefilmen

Fire ting definerer katastrofefilmen og adskiller den fra tilgrænsende genrer som fx actionfilm, science fiction-film og krigsfilm.

Ødelæggelsen er naturligvis det mest iøjnefaldende. Det er billedet af det brændende højhus eller det styrtende fly, som man umiddelbart forbinder med genren. Katastrofen virker umiddelbart som genrens raison d'être, men mere centralt – og helt genrespecifikt – står den systematiske decimering af kollektivet, der ofte består af større og mindre filmstjerner. Denne decimering præges generelt af en vilkårlighed, hvor der ikke altid er sammenhæng mellem den enkeltes moralske valør og hans endeligt. Dette leder frem til tredje karakteristika: Tilfældet råder. Den egentlige helt besidder i kraft af sin snarrådighed større overlevelseskraft end de øvrige, men blandt de øvrige positivt skildrede

personer er dødelighedsraten væsentligt større end i andre genrer. Lige som i splatterfilmene kan publikum ikke vide sig tryg for døden, men i splatterfilmen er der ofte et uudtalt sæt spilleregler, så vi på forhånd venter og kan glæde os til den pludselige død. Disse spilleregler findes sjældent i katastrofefilmen, og denne vilkårlighed skaber angsten, idet de centrale personer ikke længere er udødelige, og den uventede død gør handlingen uforudsigelig. Men ikke nok med at vilkårligheden skaber angsten. Den skaber også troværdighed, for det er sjældent, at de små tilfældigheder i de fleste andre film ikke falder ud til hovedpersonernes fordel. Dermed giver katastrofefilmene en mere reel beskrivelse af virkeligheden (i ekstreme situationer) end andre genrer.

Et sidste væsentligt karakteristika er, at trusselen aldrig er menneskelig. Den kan forstærkes af menneskers egoisme, kortsynethed, rationalitet etc., men grundlæggende er den en kraft, der er større end mennesket – også når den er menneskeskabt. Trusselen er ofte et naturfænomen; brand, jordskælv, oversvømmelse, tornado. Her bliver mennesket sat i perspektiv i en klassisk kamp mellem natur og kultur, men ofte skyldes trusselen ellers netop menneskets kultur. Teknologi og civilisation skaber fly, tog og andre potentielle fareområder, der uden omtanke kan komme uden for menneskelig kontrol. Teknologien kan også skabe forstyrrelser i naturen, der så kan vende sig mod mennesket i form af kæmpemyrer og deslige. Monsterfilm er derfor tæt beslægtet med katastrofefilmen, selv om der går en skarp grænse mellem *Frankenstein* og *Godzilla*. Som en indirekte konsekvens af fjerde karakteristika er trusselen i katastrofefilmen ikke det onde, men det ubevidste. Monsteret, dyreflokken og den amokløbne teknik er lige så ubevidste som en naturkatastrofe. Der er ingen rationel vilje, men en drift mod ødelæggelsen og menneskets tilintetgørelse.

Independence Day låner træk fra katastrofefilmen, men adskiller sig på to væsentlige punkter. Selv om der foretages en mere grundig decimering af jordens befolkning, end i alle andre katastrofefilm tilsammen, så er de syv centrale personer forbløffende levedygtige. To af dem dør. Den ene ofrer sit liv for at redde Jorden, og den anden får en uspektakulær død i en hospitalsseng. Deres død kommer hverken uventet eller tilfældigt, og vi ved fra første færd, at de centrale personer nok skal undslippe de dødsdømte byer i tide. Dermed bliver filmen ikke på samme måde som egentlige katastrofefilm et mareridt om den uovervindelige natur. Den er trods den massive tilintetgørelse af menneskeligt liv ikke et mareridt.

Will Smith er Steve, der kun drømmer om at flyve et rumskib

90'ernes ønskedrøm

Independence Day er snarere 90'ernes ønskedrøm. Gennem trusselen fra det ydre rum får de tre mænd deres ønsker opfyldt. David genvinder sin kæreste og hans trang til at redde verden kan endelig finde en form. Præsidentens handlingslammelse i en kompleks politisk virkelighed kan overvindes ved et entydigt fjendebillede. Og endelig får Steven opfyldt sin store drøm om at flyve et rumskib. Der er i filmen ikke tid til at udvikle de romantiske relationer, så invasionstrusselen fungerer som en midlertidig forsinkelsesmekanisme, hvor heltene, på nær præsidenten, efter overstået dåd kan genforenes med deres kære.

Når man kigger på ruinerne af den verden, de kommer til at bebo, må man sige, det er en urimelig høj pris for selvrealisering, men det er tydeligvis denne ønskedrøm, som instruktøren formidler. Vi lever måske på en truet planet, men selv efter det værst tænkelige scenarie vil menneskeheden igen rejse sig triumferende.

At instruktøren ikke ønsker at skabe en dyster og pessimistisk film underbygges af den pjattede tone med en konstant strøm af kvikke bemærkninger, one-liners og muntre situationer. Tonen genkender vi fra mange firserfilm, der på samme måde som *Independence Day* fremstår som konglomerater af referencer til tidligere film, hvor den humoristisk distance får klicheerne til at glide ned. Men distancen underbygger også det legende og det fantastiske. I Orson Welles' berømmede dokumentarisk formede hørespil over "Klodernes kamp" skabte han med få midler en overbevisende illusion om invasionen fra rummet, som ramte plet i en tid, hvor publikum var ekstremt lydhøre over for enhver dommedagsvision. Tres år efter hørespillet skabte panik over store del af Amerika, er tanken om dommedag igen blevet fjern og uvirkelig. Derfor sørger Emmerich i modsætning til Welles for, at vi aldrig for alvor behøver at tro, at verden er truet. Hans egentlige bedrift er hverken de spektakulære effekter, den overlegne beherskelse af forskellige genrer eller hans etnisk set brede og lidt usædvanlige persongalleri. Hans bedrift består i, at udslette verdens storbyer og bagefter få publikum til at gå opløftede ud af biografen.

Noter

1. Sontag p. 213.
2. Campbell p.12.

Litteratur

Campbell, John W.: "The Place of Science Fiction" in *Modern Science Fiction* (ed. Bretnor). Coward-McCann, Inc. N.Y 1953.
Sontag, Susan: "The Imagination of Disaster" (1965) in *Against Interpretation*. Vintage. London 1994. (opr. 1966)

Independence Day (...), USA 1996. I: Roland Emmerich. Ma: Dean Devlin og Roland Emmerich. P: Dean Devlin. F: Karl Walter Lindenlaub. Mu: David Arnold. Kl: David Brenner. Medv: Will Smith, Bill Pullman, Jeff Goldblum m.fl. Længde 144 min. Udl: Constantin Film. Prem: 11.10. 96.

Portrætfotografen Maurice (Timothy Spall) får nok et smil frem på en ung bruds læber.

Portrætfotografens kvinder

Neuroserne og fortielserne blomstrer i 'Secrets and Lies'. Det gør skuespillet også.

af Henrik Uth Jensen

Mike Leigh er pinlighedens mester, og det er hans præcise skildringer af det pinlige samt en sikker håndtering af de følelser, vi normalt ikke vil stå ved, der har givet ham et bredt publikum. Det pinlige er en sikker komisk drivkraft, og tilsat socialt engagement og en stænk realistisk eftertænksomhed får Leighs film den troværdighed og relevans, som i Cannes sikrede *Secrets and Lies* De gyldne palmer foran *Breaking the Waves.*

Personligt har jeg dog aldrig fundet fornøjelse i hans tidligere film og gik ikke ligefrem til *Secrets and Lies* med store forventninger.

Hvis man har det dårligt med hysteriske, grædende og smagløse kvinder og finder dem enten direkte irriterende eller pinlige, bør man

nok undgå *Secrets and Lies*, hvor hovedpersonen, Maurice, er omgivet til overflod af den slags kvinder. De generer ham tydeligvis, men alligevel distancerer han sig ikke fra disse uskønne eksemplarer af det skønne køn. Han er, ligesom instruktøren, dybt solidarisk med sine kvinder, og det er lidt af en bedrift.

Maurice lever af at fotografere andre mennesker. Portrætter og bryllupsbilleder udgør det meste af hans omsætning. Hans job består i grunden i at få folk til at smile. Det er han god til. Han er en omgængelig mand, der elsker sin familie. Sin kone, sin søster og sin niece. Og de elsker alle ham. De kan til gengæld ikke udstå hinanden.

Konen, Monica, går hjemme med alle sine borgerlige aspirationer og omdanner lidt efter lidt deres forstadshjem til et udstyrsstykke for Bo Bedre. Der mangler sådan set kun børn til at sætte liv i det perfekte liv. Søsteren, Cynthia, arbejder på fabrik og holder sig ellers hjemme i sin forfaldne lejlighed uden toilet, hvor hun drikker og plejer sine dårlige nerver, mens hun går sin datter, Roxanne, på nerverne. Denne arbejder som gadefejer og har ikke lyst til at introducere moderen for kæresten Paul der naturligvis er præcis så veg og omgængelig som Maurice. Således lever de alle hvert sit liv, mens de venter på, at Roxanne skal fylde 21 år, og den store fødselsdag skal bringe familien sammen på godt og ondt.

Maurice har indrettet sig tålmodigt i den anspændte stemning, hvor kvinderne slides op indvendigt af nag, bitterhed og misundelse. Baggrunden for disse følelser bunder i alt det usagte – i de hemmeligheder og løgne, der har givet filmen titel. Fortidens fortielser farver nutiden, hvor ingen har mulighed for at komme ind til problemets kerne. Kun en udefrakommende – en ung, sort kvinde, der leder efter sin mor – kan udløse de opbyggede spændinger.

Suspense er for Hitchcock den bombe under bordet, som lader den trivielle samtale med betydning og spænding, fordi vi alle ved, at bomben meget snart vil eksplodere. Mike Leigh sætter alt på plads, så da dagen for Roxannes fødselsdag endelig oprinder, er der ikke blevet placeret én, men adskillige bomber under bordet. Under høflighederne og den akavede hverdagsdialog kører en subtekst, som ikke altid er hørbar for de implicerede, men til gengæld er tydelig i publikums ører.

Hemmelighederne og løgnene kan hvert øjeblik eksplodere op i ansigtet på fødselsdagsbarnet og de øvrige tilstedeværende.

Skuespillet

Secrets and Lies er først og fremmest skuespillernes film. Mike Leigh bygger konsekvent sine scener op omkring skuespillerne, så han får det optimale ud af dem. Hele hans arbejdsmetode er centreret omkring skuespillerne, der tidligt i processen inddrages og med improvisationer delvist er med til at skabe det manuskript, som siden kommer til at ligge til grund for filmen. Med en sådan arbejdsproces er det forståeligt, at de alle er trænede teaterskuespillere og stort set alle er tilknyttet Leigh i forvejen. Især Timothy Spall, der har arbejdet sammen med Leigh hele tre gange tidligere. Bl.a. i *Life is Sweet*. Han er altid perfekt i rollen som den godmodige bamse, men fotografen Maurice er en plaget mand. Så her spiller han reelt Maurice, der spiller godmodig bamse – men sådan er måske mange godmodige bamser? I komedieserien *Outside Edge* spillede Spall sammen med Brenda Blethyn, som her er søsteren Cynthia. Hun spiller hele tiden helt ude på kanten af sammenbruddet med stemmen i højt leje og et uroligt kropsprog. Det kan virke for meget, men sådan er Cynthia åbenbart. Blethyn har tidligere arbejdet sammen med Mike Leigh i tv-filmen *Grown Ups*, mens Marianne Jean-Baptiste, der spiller Cynthias sorte veninde, spillede i Leighs teaterstykke *It's a Great Big Shame!* (93). Veninden Hortense er ikke en del af familien, og det er måske derfor, at hun er den eneste med integritet og selvrespekt. Den eneste figur, man ikke behøver at vise overbærenhed.

Phyllis Logan debuterede med hovedrollen i Michael Radfords *Another Time Another Place* (83) og har siden været tilknyttet ham på film og tv. Rollen som Monica er således hendes første samarbejde med Leigh. Hun giver Monica den fernis af opadstræbende respektabilitet, der kun akkurat skjuler utilfredsheden med ønskedrømmen. Monica er i den svære situation, at hun konstant må spille lykkelig og derfor lader alle sine indestængte frustrationer gå ud over sin mand.

Med *Secrets and Lies* får de alle mulighed for at spille på følelserne med en troværdighed hinsides naturalismen, for der findes ingen så ynkelig som Cynthia og ingen så engleblidt tålmodig som hendes bror. Men selv hvis man ikke tror på personerne, må man beundre filmens fine afdækning af de roller, vi ofte tager på os for at fungere i det daglige. Sagt meget banalt minder den os om, at først ved at lægge den mørke side frem, bliver den lyse side troværdig.

Det pinlige

I *Naked* lod den britiske instruktør pinligheden være det redskab, som

Løsning på et af filmkunstens vanskeligste problemer. Fra venstre: Jane, Hortense, Cynthia, Maurice, Monica, Roxanne og Paul.

hovedpersonen Johnny (David Thewlis) brugte til at vise sin vrede og sin foragt for andre mennesker og de etablerede omgangsformer. Skønt Johnny som de fleste hos Leigh i en forstand er offer, bliver pinligheden for ham en taktik til at støde folk fra sig. Den udspringer af et overskud. Det gør den ikke i *Secrets and Lies*, hvor først og fremmest Cynthia er pinlig, når hun udstiller sin egen selvforagt og generelt udgør en medynkvækkende figur. Hun forsøger at undgå det pinlige og følge de accepterede omgangsformer. Når det ikke lykkes, bliver det pinligt. Og når hun til sidst opgiver det og i sin afmagt afslører sine hemmeligheder bliver det ikke blot pinligt, men pinagtigt, og datteren må i første omgang reagere ved fortørnet at forlade sit eget fødselsdagsselskab.

Men her er det, at den pinlige ærlighed viser sig, at have den modsatte virkning end i *Naked*. Ved at bringe hemmelighederne frem i lyset og blotlægge alle konflikter bliver det muligt for alle at nå en forståelse. Fødselsdagsselskabet ender således i en katarsisk følelsesudladning, hvor kvinder må trøste hinanden, og Maurice langt om længe tager bladet fra munden. Det er forbandet flot, hvis man altså tror på det. Det hviler fuldstændigt på skuespillet, og derfor er det vigtigt for Leigh at indfange hele ensemblets udtryk. Dette får udtryk i hans løsning på et af filmkunstens vanskeligste problemer: Middagsselskabet.

Det sidste måltid

Alle kender billederne af den sidste nadver, men ingen ville selv placere sine middagsgæster fotogent på en lang række som disciplene omkring Jesus. Når man samles over et hyggeligt måltid, placerer man sig så tæt som muligt hele vejen omkring bordet, så samtalen ikke udgår fra et centrum, men går på kryds og tværs. For filmskaberen består problemet altid i at placere den sidste gæst, kameramanden.

Den klassiske løsning på problemet er subjektive indstillinger eller over-the-shoulder-shots, der bryder forløbet ned i en række aktion-reaktion-shots. Men den metode forhindrer lange uklippede forløb og totalbilleder, hvilket stemmer dårligt overens med Leighs stræben efter et samlet udtryk.

Leigh serverer et pænt Columbus-æg ved at placere alle personerne tæt omkring det meget lille havebord og så lade en plads stå tom, fordi Maurice som vært må passe grillen og derfor hele tiden står lidt bagved og uden for selskabet. Som selskabets største personlighed har han endda fået så rigeligt med plads ved bordet, at de øvrige syv ikke behøver at sidde med bortvendte ansigter. Med denne opstilling bliver det muligt at se både den talende og de lyttendes reaktioner. Man ser samtidigheden. Det giver den ideelle indgangsvinkel til middagens afsløringer, hvor man ikke blot læser den talendes motiver ud fra situationen og ansigtsudtrykket, men de omkringsiddendes reaktion på den undslupne sandhed. Det stiller store krav til skuespillerne, der skal koordinere deres overraskede reaktioner. Hvis bare en af dem spiller lidt falsk, skal scenen tages om, men når det så lykkes, som det vitterligt gør her, får instruktøren også meget forærende, og skuespillerne gør de utroværdige karakterer troværdige. Så langt, så godt, og filmen gør næsten de uudholdelige kvinder udholdelige. Det gør den næsten god.

Cynthia forandrer sig gennem sine møder med Hortense.

Secrets and Lies (...), UK 1995. I&M: Mike Leigh. P: Simon Channing-Williams. F: Dick Pope. Mu: Andrew Dickson. Kl: Jon Gregory. Medv: Timothy Spall, Brenda Blethyn, Marianne Jean-Baptiste, Claire Rushbrook, Phyllis Logan. Længde: 141 min. Udl: Warner & Metronome. Prem: 11.10.1996.

MIKE LEIGH FILMOGRAFI

Biografffilm

Bleak Moments (1971)
High Hopes (1988)
Life is Sweet (1991)
Naked (1993)
Secrets and Lies (1995)

Tv-film

Hard Labour (1973)
Nuts in May (1975)
The Kiss of Death (1976)
Abigail's Party (1977)
Who's Who (1978)
Grown Ups (1980)
Home Sweet Home (1982)
Meantime (1983)
Four Days in July (1984)

Kortfilm

The Birth of the Goalie of the 2001 F.A. Cup Final (1975)
Old Chums (1975)
Probation (1975)
Afternoon (1975)
A Light Snack (1975)
The Permissive Society (1975)
Knock for Knock (1976)
The Short and Curlies (1987)
A Sense of History (1992)

Richard III - den ultimative skuespiller

Om Richard Loncraines og Ian McKellens 'Richard III' og Al Pacinos 'Looking for Richard'

af Susanne Fabricius

Til venstre: Al Pacinos 'Looking for Richard'. Herover: Loncraines og McKellens 'Richard III'.

Kenneth Branaghs *Henry V* (89) er blevet så hastigt fulgt op af en række andre Shakespeare-filmatiseringer, Zeffirellis *Hamlet* (90), Greenaways *Propero's Books* (91), Branaghs egen *Much Ado about Nothing* (93) og Oliver Parkers flop *Othello* (96), at man med rette kan tale om en Shakepeare-renæssance på film, efter en pause på 17 år fra 1971-89, hvor Kurosawas *Ran* – over *King Lear* (85) – var den eneste væsentlige Shakespeare-film. Bortset fra *Prospero's Books*, som på sin vis er meget teksttro, fore-kommer der ingen eksperimenter i den ny Shakespeare-bølge som i tidligere tiders Shakespeare-film (f.eks. Peter Brooks *King Lear* 71 og Kurosawas *Blodets trone* 57). I *Much Ado...* er handlingen flyttet til 1700-tallet, men det har mest dekorativ betydning. De fleste af de nyere film er forholdsvis traditionelle forsøg på at lade teksten og skuespillerne brillere med mere eller mindre filmisk fornemmelse.

Derfor er det interessant, at denne sæson byder på hele to forsøg på at revitalisere det samme stykke, "Richard III", på at gøre det tilgængeligt for at nutidigt publikum, og begge film er blevet til på initiativ af titelrolleskuespilleren. Ian McKellen har i samarbejde med instruktøren Richard Loncraine skrevet manus til deres udgave, og Al Pacino har både produceret og instrueret sin, *Looking for Richard*.

Rollen som Gloster eller Richard III, manden med det dobbelte ansigt og den tvedelte tunge, må være enhver mandlig skuespillers mesterstykke. Ikke alene kræver dens hurtige skift og gennemførte hykleri en agilitet af format, men den handler også om selve skuespilleriets væsen – at operere med flere selver, et virkeligt og flere påtagne. Richard III er som så mange andre hovedpersoner hos Shakespeare en meta-rolle. Hermed være ikke sagt, at skuespillere som gruppe eller enkeltindivider er besat af skumle motiver, magtsyge og blodstørst. Men alle skuespillere må have indsigt i forstillelsens væsen, ellers var de ikke skuespillere.

Den vanvittige ondskab, Richard er besat af, gør rollen til en endnu større opgave – hvordan personificere den erklærede skurkagtighed på en måde, som ikke får publikum

til at vende sig i lede, men til at fastholde det i samme fortryllelse, som Richard selv øver på sin omverden.

"Richard III" (1592) indskriver sig i rækken af Shakespeares historiske dramaer, som tilsammen danner en fortsat historie, selv om de ikke er kronologisk skrevet. "King John" foregår i begyndelsen af 1200-tallet, men de øvrige ("Henry IV", "Richard II", "Henry V", "Henry VI"; "Richard III", "Henry VIII") ligger i forlængelse af hinanden og fortæller hver sit kapitel af historien om kampene om den engelske trone fra slutningen af 1300-tallet til slutningen af 1400-tallet. De gentager mere eller mindre den samme historie – om kampen om magten, monarkens endeligt og en ny kroning. I hele rækken er det især "Henry V" og "Richard III", som opføres på scene og lærred, selv om "Henry V" i nogen grad afviger fra mønsteret, idet den unge monark holder sig på tronen – inden for stykkets rammer.

Den virkelighed, som "Richard III" refererer til, strakte sig over 14 år fra 1471 til 1485. I tekstens stringente forløb, forekommer det som højst et par ugers fortættede slagterier, hvor det lykkes hertugen af Gloster, senere Richard III systematisk at manipulere og bedrage, at fordreje hovedet på lady Anne, hvis mand, far og svigerfar han tidligere har myrdet, at rydde et omfattende antal levende hindringer, inklusive to børn, af vejen. Han benytter – når det passer ham – sin pukkelryg og visnede venstrearm som undskyldning over for omgivelserne. I den berømte indledende monolog gør han det også over for sig selv – og publikum. Og vi må give ham ret. En ondskab af de dimensioner må have en forklaring. Og som ofrene fascineres vi af mandens veltalenhed og evne til at sno sig. Han personificerer staklens ondskabsfuldhed og tiltrækningskraft, ofret der selv bliver bøddel, en mulighed som ligger i ethvert menneskeliv, som ikke følger en uproblematisk lige linie. Vi kan genkende vores egne nederlag og de mindre smukke følelser, vækker, i Richards forvredne spejlkabinet.

"Richard III – i nazismens sætstykker

Richard Loncraines *Richard III* bygger på en opsætning af Richard Eyre for The National Theatre. Richard Eyre er også kendt som instruktør af filmene *The Ploughman's Lunch* og *Loose Connections* (begge fra 83), men var kontraktligt bundet andetsteds. Ian McKellen spillede hovedrollen i teaterudgaven og tog som sagt initiativet til filmen. Han omarbejdede Eyres version af teksten til filmmanuskriptet sammen med Loncraine.

Kernen i deres forsøg på at gøre stykket vedkommende er at flytte det fra feudaltiden til 1930'erne, til et fiktivt, borgerkrigshærget England med den spinkle reference til virkeligheden, at Edward VIII, den senere hertug af Windsor, nærede stærke nazi-sympatier og faktisk besøgte Hitler. Richard bliver fremstillet som en karismatisk, quasi-nazidemagog, men filmens dialog er dog taget fra Shakespeare. At magtsyge ligner magtsyge i alle tidsaldre er næppe nogen overraskelse, og at 30'ernes facisme gentager sig nu i 90'erne er et sørgeligt faktum, som vi desværre heller ikke kan være uvidende om.

Overførsler af Shakespeare og andre klassikere til anden tid og/eller sted, både på scene og lærred, er set før, altid i et forsøg på at gøre disse 'støvede' tekster relevante for et nuti-digt publikum. For nylig kunne man i København overvære en anden hykler, "Tartuffe", udføre sit rænkespil i Ariane Mnouchkines iscenesættelse, som var mere interessant end Molières snusfornuftige tirader, men det kunne ikke skjule, at parallellen mellem religiøst hykleri i et fundamentalistisk, muslimsk miljø og religiøst hykleri til alle tider er lige så banal som filmen "Richard III"s paralleller til nazismen. Men Shakespeare's tekst har unæg-teligt et større poetisk og psykologisk vingefang end Moliéres, og der skal meget til at lamme den.

Overførslen i tid, tror jeg, var blevet fængende, hvis den direkte var henført til vor tid. Der er magtkampe og skurke nok at øse af i nutidens Europa. Endda var den blevet endnu mere tankevækkende, hvis den også var overført til en mere dagligdags sfære, en borgerlig familie eller en almindelig 'omstrukturering' på en arbejdsplads. Her havde man så været nødt til at foretage en større omskrivning, da fysiske mord i den udstrækning næppe kunne accepeteres af publikum i en civil sammenhæng, selv ikke i en stiliseret form.

I marts 1994 gæstespillede Royal Shakespeare Company på Østre Gasværk med en tilsvarende opdateret version af "Julius Caesar" i moderne uniformer og med allehånde pegepinde i programmet til nutidige magtkampe i Østeuropa, Kina og forskellige 3. verdens lande. Resultatet var ganske kedeligt at se på – togaer er nu flottere end kamouflagetøj og jakkesæt, og parallellerne ganske overflødige. Magtens fæle ansigt kan genkendes i enhver epokes klædedragt.

Men filmen *Richard III* er ikke blevet kedelig at se på. Den er lavet

Den maskeagtigt stiliserede spillestil er rigtigt valgt og flot gennemført.

med stor filmisk flair og indledes med to scener, som ikke findes i teksten, en kampscene og en balscene, begge effektivt og flot realiseret. Den har også sin egen tolkning af personerne. Alle – ikke blot Richard – er gjort mere eller mindre suspekte og dekadente – og det i en grad som af og til kammer over i den rene (ufrivillige) karikatur. Edward IV's dronning Elisabeth (Annette Bening) og hendes bror, Jarlen af Rivers (Robert Downey jr.) er af uigennemskuelige årsager gjort til amerikanere og han endda til en liderlig krukke, der kopulerer med en stewardesse, har truffet i flyet over Atlanten – en scene, der selvfølgelig ikke har noget sidestykke i teksten og ligner et ubehjælpsomt forsøg på at lokke hursarer til. De er forhåbentlig bedre vant. Er de tos transatlantiske herkomst mon udtryk for, at filmen er en gang anglo-suppe, eller er det endnu en subtil reference til hertugparret af Windsor? Som bekendt var hertuginden amerikaner. Under alle omstændigheder har det ingen tematisk funktion.

Den maskeagtigt stiliserede spillestil er ellers et rigtigt valg og flot gennemført. Sammen med epoken, tema, dekorationer, kostumer og hele den betændte atmosfære leder den tanken hen på så flot en forgænger som Viscontis *De lange knives nat* (69), som jeg kom til at længes voldsomt efter under gennemsynet.

Filmen Richard III's styrke er netop den ildevarslende undergangsstemning, som opbygges i design, belysninger og nogle fantasifuldt valgte locations, der udstråler et gustent forfald, og andre en ostentativ pragt som The Regency Pavillion i Brighton. Instruktøren Loncraine har en fortid som designer og reklamefilmsinstruktør. Det ses i filmens evne til visuelt at kommunikere tekstens konflikter. Lad så være at dens opdatering er banal; den er bestemt værd at *se*, men måske ikke at tænke så meget over. Udenværkerne er spektakulære, men de er og bliver udenværker.

(Loo)king (for) Richard

Der er til gengæld stof til de små grå i Al Pacinos *Looking for Richard*, og der er også noget for øjnene, ørene og den humoristiske tand. Det grafiske ordspil i overskriften på dette afsnit stammer fra filmens egne fortekster; lignende finesser findes i mellemtekster og i filmens eget sprog. Den leger med ordene på en helt shakespearsk måde, ligesom den leger med sine billeder, klip og sammenstillinger af planer på en overordentlig nutidig måde.

I stedet for at opdatere stykket har den valgt at stille en række åbenlyse spørgsmål: Har Shakespeare overhovedet noget at sige et nutidigt publikum? Er englændere bedre til at opføre Shakespeare end amerikanere? Hvem ejer Shakespeare – skuespillerne eller de lærde? Hvordan opføre og tolke "Richard III" på stykkets egne præmisser?

I centrum af disse spørgsmål står en fingeret filmatisering af "Richard III". Den udføres i The Cloisters, et bygningskompleks ved Hudson-floden i fake europæisk middelalderstil opført for Rockefeller-midler i 30'erne, i dag hjemsted for Metropolitanmuseets middelaldersamling og et passende à propos til diskussionen om de amerikanske mindreværdkomplekser.

Spørgsmålet om Shakespeares aktualitet belyses af en vox pop på gader og stræder, hvor Pacino og konsorter udspørger især unge mennesker om deres viden om og syn på Shakespeare i almindelighed og "Richard III" i særdeleshed. De fleste af dem er blottet for kendskab til andet end navnet eller synes, at den store barde er uendelig kedelig, mens enkelte har en mening bl.a. en ældre sort herre. Pacino er også ude at læse op for nogle college kids, som er rimeligt uimodtagelige og sågar gnaver kranier på bageste række.

Dette indslag må bygge på erfaringer, Pacino gjorde, da han tog rundt og holdt seminarer på colleges på østkysten. En af hans erklærede hensigter med filmen er, at den kan bruges til at åbne ungdommens øjne og ører for Shakespeare i undervisning på forskellige trin. Netop fordi filmen ikke bruger pegepindsmetoden, men har en åben, spørgende, umoraliserende holdning, tror jeg, at denne forhåbning vil gå i opfyldelse. Når jeg tænker på min egen gymnasietids Shakespeareundervisning, må jeg græmmes. Jeg, som nu i min høje alder er en stor elsker af Shakespeare, har ikke noget at lade filmens unge mennesker høre. Jeg fik først vakt en lille interesse som 19-årig ved at overvære en opsætning på teateret i Stratford-on-Avon af – "Richard III". Den voksede støt ved syn og gensyn af diverse Shakespeare-film.

En af Shakespeares store attraktioner er som bekendt hans brug af sproget i originale lyriske formuleringer og præcise ordspil, som man kan høre det i indledningsmonologen til "Richard III". Når stykkerne opføres i oversættelser er det selvfølgelig en reduceret udgave af originalen, men det kan ikke være andet andet, og i ethvert land må skuespillerne så forsøge at ramme tonen på deres sprog. For amerikanere, som *kan* opføre teksten på det skrevne originalsprog, men ikke det talte, har det øjensynligt givet anledning til et langvarigt mindreværdskompleks i forholdtil englænderne. Det belyses i en række samtaler med engelske skuespillere og instruktører som Derek Jacobi, John Gielgud, Kenneth Branagh, Peter Brook og Vanessa Redgrave. Sidstnævnte udfolder sig med stor veltalenhed om betydningen af "the iambic pentameter", som især har voldt amerikanerne kvaler og vel også er en af barriererne for ungdommen. Men som Pacino siger – rapslang er også svær for uindviede. Samtlige briter har et både personligt og næsten akademisk forhold til Shakespeare. De får fyret mange interessante iagttagelser af, lige som de to højlærde engelske Shakespeare-specialister, hvor især den kvindelige veloplagt gnækkende deler ud af sin viden.

Anderledes passionerede er scenerne omkring bordet ved læseprøverne og selve prøverne til Pacinos egen 'film', men clouene er trods alt de egentlig spillede scener i kostumer og underskøn belysning. I den berømte scene, hvor Richard forfører Lady Anne, yder Winona Ryder det formidable. I andre roller udtaler Alec Baldwin, Kevin Spacey, Estelle Parsons, Aidann Quinn og en forrygende Penelope Allen på det smukkeste amerikansk de tungebrækkende replikker så suverænt, som havde de trådt deres barnesko under Laurence Oliviers opsyn. Det er sublimt. Man kan gribe sig i at ønske, at Pacino havde lavet en fuldstændig Richard-film i stedet.

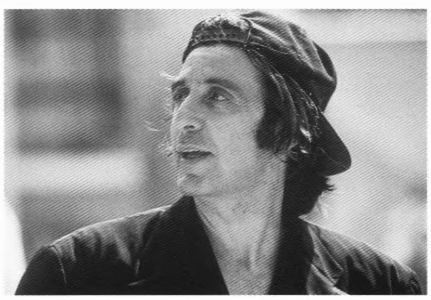
Men de vigtigste scener er medtaget, og vi får faktisk gangen i stykket. Og dertil en masse andet – rundture i Globe Theatre-rekonstruktionen i London og Shakespeares fødehjem i Stratford og en helt original, aldrig før prøvet måde at gøre en klassiker levende. Ikke ved

at gøre ham 'nem' eller 'samtidig', men ved en utrættelig entusiasme fra alle involverede, især ophavsmanden til det hele, den store, forkromede Hollywood-stjerne Al Pacino, der her har givet frit løb for en længe næret drøm. I 3,5 år har han arbejdet med filmen afbrudt af andet, mere givtigt filmarbejde. At hans skæg i nogle klip er sort, i andre gråsprængt skyldes ikke farvestof, men tidens gang. Han har finansieret hele molevitten af egen lomme og fået andre store Hollywoodstjerner til at arbejde for en minimumsløn, som tit gik tilbage i filmens budget. I de 'dokumentariske' scener bærer han sin omvendte baseballkasket som en anden krone.

At genrebestemme filmen er ikke nemt – en 'meta-film' med 'quasidokumentariske' indslag eller omvendt. Det er også ligegyldigt. Den opererer på mange planer og sætter mange tanker i gang. Et projekt af denne art kan – desværre – ikke gentages. En stor del af dets charme beror på dets friskhed, dets improviserede præg og dets engagement.

Filmen er som en drøm, hvor man føres rundt af en stærk hånd og hele tiden forundres. Den indledes af et citat, som ikke stammer fra "Richard III", men fra "The Tempest": "We are such stuff as dreams are made of, and our little life is rounded with a sleep." De berømte linier er så sande og smukke, at de sagtens tåler gentagelse. "Looking for Richard" kan også ses igen: dens rigdom af detaljer og iagttagelser kræver mindst ét gensyn, men den kan ikke efterlignes.

Hvem ejer Shakespeare? – I dag at anfægte Shakespeare på film er som at kassere Shakespeare.



Shakespeare i moderne tid og film

En dagbladsanmelder (Eva Jørholt i Information 16.-8.-96) har i forbindelse med Loncraines og McKellens film luftet en skepsis over for Shakespeare-film. Som det er fremgået af denne artikel, deler jeg ikke den følelse. Hvad enten det drejer sig om traditionsbundne versioner og opdateringer à la Branagh (*Henry V* 89, *Much Ado about Nothing* 93, *Hamlet* 96), overflytninger til andet land à la Kurosawa (*Blodets trone* 57, *Ran* 85) eller rene omskrivninger à la Wise (*West Side Story* 61) og Allen (*A Midsummer Night's Sex Comedy* 82) eller frie billeddigte á la Greenaway (*Prospero's Books* 91) har Shakespeare altid noget at sige ethvert publikum, der gider at folde ørene ud.

Således også Loncraines "Richard III", selv om dens parallel til nazismen er banal. Pacinos forsøg på aktualisering er på trods af sine åbenlyse pædagogiske hensigter langt mindre bastant. Den har en humoristisk legende lethed i forhold til sit dystre objekt og Pacino overalt et glimt i øjet, i de dokumentariske scener af humor, i de spillede af et vanvid, bag hvilket fornuften lurer. Han har to gange før spillet Richard – på scenen, og han er med sin gennemironiske udstråling den fødte Richard. Rollen har indlysende ligheder med hans glansrolle som Michael Corleone i "Godfather"-serien. Mange af Shakespeares historiske stykker og tragedier er de rene gangsterhistorier, som Pacino må føle sig hjemme i. Som han har udtalt – vi ser tit Shakespeare-film uden at vide det.

Looking for Richard må gøre enhver skepsis over fortsatte Shakespeare-filmatiseringer til skamme. De udspringer måske af et voldsomt behov hos skuespillere og instruktører, og påfaldende mange Shakespeare-formidlere er begge dele. Men lysten er måske et bedre udgangspunkt end spekulationer i, hvad publikum vil have.

En stor Shakespeare-kender, hvis hukommelse rækker længere tilbage end min, polakken Jan Kott, har skrevet i sin berømte afhandling "Shakespeare – vor samtidige" (64 da. 66): "Det er filmen, der første gang har vist vor tids Shakespeare og samtidig opdaget renæssancens Shakespeare". Han viser videre hvordan de første store Shakespeare-film påvirkede alle senere teateropsætninger. Som på alle andre områder kan der være mere eller mindre vellykkede eksemplarer, men i dag at anfægte Shakespeare på film er det samme som at kassere Shakespeare.

Richard III (...) UK 1996. I: Richard Loncarine. M: Ian MCKellen & Richard Loncraine. P: Stephen Bayly & Lisa Katselas Paré. F: Peter Biziou. P-Design: YTony Burrough. Kl. Paul Green. Medv. Ian McKellen, Annette Bening, Kristin Scott-Thomas, Jim Broadbent, Robert Downey Jr., Maggie Smith, Nigel Hawthorne m.fl. Længde: 110 min. Prem: 16.08. 96. Udl: Nordisk Film Biografdistribution A/S.

Looking for Richard (...) USA 1996.I: Al Pacino. P: Michael Hadge. M: Al Pacino. F: Robert Leacock. Kl: Pasquale Buba. Mu: Howard Shore. Medv: Penelope Allen, Gordon Macdonald, Al Pacino, Aidan Quinn, Winona Ryder m.fl. Premiere: Februar 1997. Udl: Constantin APS.

Break Away

"Filosofien for mine andre film har været: "Det onde findes". Filosofien for denne er: "Det gode findes"", sagde Lars von Trier i et interview[1] under optagelserne til 'Breaking the Waves', Triers fjerde spillefilm. Men selv om hver film har sit specielle udtryk, er der noget specifikt triersk over både de tre første spillefilm, og de tv-eksperimenter, musikvideoer og andre småfilm, han gennem tiden har lavet. Er Trier med Breaking the Waves på vej mod nye græsgange?

af Lars Bo Kimergård

Fundamentalistisk kærlighed

"...because it's your spirit. You'd give anything to anyone." siger Dodo, der er hovedpersonen Bess' bedste veninde i en tale ved Bess' bryllup, et af de første steder, der trænger sig ind under huden i *Breaking the Waves*. Ordene falder som pointe i en lille anekdote om, at Bess, af ren og skær godhed, har lånt Dodos cykel ud til én, hvis egen cykel var i stykker. Der var bare lige det, at Dodo så måtte spadsere på arbejde. Dodo er ganske uforvarende kommet til at sætte ord på filmens tema, det umulige i den grænseløse godhed.

Bess har gemt hele sin kærlighed til en person, og ham har hun fundet i Jan. Han arbejder på en boreplatform, og hører ikke til i det stærkt religiøse calvinistiske samfund, hvor Bess er vokset op, et samfund der ikke er glade for at lukke fremmede ind.

Hendes kærlighed til Jan er nærmest fundamentalistisk. Den rækker højere end kærligheden til moderen, længere end til respekten for den ultrareligiøse menighed, hun hører til, og overgås kun af det personlige forhold, hun har til Gud.

Hver gang hendes tilsyneladende svage sjæl er i tvivl, fører hun, lænet, mod kirkebænken, lange samtaler med denne Gud, der er repræsenteret af hendes egen stemme, bare i et dybere leje. Måske fungerer hun som medie, eller måske er denne Gud bare én, hun bilder sig ind; en Gud, hvis ord kommer fra hendes egen underbevidsthed, hver gang der er noget, hun skal overbevise sig om.

Da Jan er nødt til at tage tilbage til boreplatformen bryder Bess sammen. Hun kan slet ikke forholde sig rationelt til, at han, ligesom alle de andre mænd, må arbejde, hvilket i dette øsamfund betyder fiskerflåden eller olieboreplatformene. Hun beder Gud om at få Jan tilbage, koste hvad det vil. Og prisen bliver dyr. Jan rammes af en ulykke på platformen, og han er lam fra halsen og ned, da hun får ham hjem. Men han lever.

Jan ved, at han aldrig mere bliver nogen fysisk elsker for hende, og prøver at få hende til at tage en elsker. Han ved, at calvinisterne aldrig vil tillade en skilsmisse. Men hun bliver ulykkelig og tror, at han ikke elsker hende. Igen er det Dodo, der, uden egentlig at vide hvad hun sætter igang, kommer med løsningen. Over sygelejet beder hun Jan hjælpe Bess til at få humøret igen, og siger: "She'll do anything for you".

Jan får en idé. I stedet for at finde elskere for hendes egen skyld, bilder han hende ind, at hun skal finde dem for hans skyld. Han siger, at han vil dø, hvis han glemmer, hvordan det er at elske, og at hun derfor skal elske med andre mænd, og bagefter fortælle ham om oplevelserne. På den måde kan hun, tror Jan, få et erotisk velfungerende liv, uden at det går ud over hendes åndelige kærlighed til ham. Det tager et stykke tid før stemmen fra hendes indre Gud, sammen med hendes altoverskyggende kærlighed til Jan vinder over den strenge moral, det lille trossamfund har opdraget hende til.

Det viser sig, at Jan faktisk får det bedre, og så melder spørgsmålet sig: Har hun forbindelsen til Gud, eller måske endda, som hun selv påstår,

direkte til Jan, således at hendes seksuelle opofrelse direkte hjælper Jans sygdom, eller skal vi hellere holde med naturvidenskaben og tro, at det er svingningerne i Jans helbred, der tilfældigvis passer sammen med de gange, hun dyrker sex med fremmede mænd?

Triers talerør

Triers film er på en underlig måde forankret i mystiske eksplicitte fortællere, noget der minder om koret fra de græske tragedier. En fortæller, der på en måde er alvidende og henvender sig direkte til publikum, men den er ikke altid helt så velorienteret, som en alvidende fortæller burde være, og frem for alt er den ikke nødvendig for handlingens fremdrift.

Det eksplicitte har rødder tilbage i hans tidlige film, hvor en litterær voice-over havde til opgave at give det stærkt æstetiserede billedunivers sammenhæng. "Jeg har brugt en del af min skoletid på at arbejde mig fra tekst over i billede"[2], siger han, da han forlader filmskolen.

Han blander sin fascination af hypnose med ønsket om at arbejde sig væk fra det litterære, og det bliver i *Forbrydelsens Element* til hypnotisørens evige forsøg på at holde Fisher på rette spor, og finde historien.

I *Epidemic* har en uidentificerbar, dyb mandestemme overtaget rollen, og mens hypnosen er flyttet ind i filmen, optræder fortælleren ikke længere på handlingsplanet. Denne mandestemme ved fra starten, hvor det hele bærer hen, og viser os i et flash-forward den hærgede lejlighed, som filmen slutter med. Men han gør ikke noget. Skæbnen har allerede talt, handlingen er i virkeligheden forbi, allerede før historien begynder.

I *Europa* har Max von Sydow overtaget rollen som historieforfører, og denne gang rækker den helt ud i selve tilskuerens bevidsthed, i et forsøg på at hypnotisere den enkelte tilskuer ind i filmen, om ikke bogstaveligt, så i hvertfald som en leg med klicheen. I *Riget* har de to mongoler i opvasken denne kommenterende rolle.

Selv om disse fortællerfigurer selv tror, at de er uundværlige, og hele tiden foregiver at føre historien videre, er de, som fortællere ganske overflødige. "Når jeg siger tre kommer der en vigtig meddelelse: 1 - 2 - 3," siger Max von Sydow. og - pling - så kommer der en vigtig meddelelse. Den var jo nok kommet, selv om han ikke havde talt til tre. De foregiver, at de har styr på historien, men har en helt anden hovedfunktion, nemlig at gøre opmærksom på, at der er tale om en fiktion. Det er en form for verfremdung, der ved at tage hele ansvaret for fortællingen, skjuler, at der findes en rigtig fortæller nedenunder. En fortæller, der så i ro og mag kan lave de underligste ting.

Men hvor er denne fortæller i *Breaking the Waves?* Man kunne forledes til at tro, at det er den stemme, der tager bolig i Bess, når hun har brug for en rettesnor. Den stemme, der vejleder hende, når der skal træffes vigtige beslutninger.

Den ligner ikke de andre. For det første er stemmen ikke bare det observerende, udenforstående væsen. Den har en finger med i Bess' beslutninger, og flytter så sandelig handlingen videre. Hvis man så har valgt at tro på, at det virkelig er en guddommelig stemme, er det jo den, der flytter hele historien ved at "bringe Jan hjem".

For det andet er den, da den gør brug af Bess' taleorgan, forankret i filmens virkelighed, og mister derfor den neutralitet, der er en af de vigtigste "beviser" for, at dette er en fortæller.

Så passer det bedre, hvis man tager sig til takke med, at fortælleren er gledet ud som stemme, og nu kun eksisterer som de romantisk inspirerede kapitelinddelinger, som Per Kirkeby har tryllet frem med hjælp af en computer.

Det er måske endelig lykkedes Trier at få denne sidste rest af det litterære over på den visuelle side. På den anden side er der vel ikke noget så litterært som at dele historien op i kapitler med små billeder, som en engelsk 1800-tals roman. Foruden numre og kapiteloverskrifter har alle tableauerne en eller anden lille handling, eller kommenterer på anden måde handlingen. En helikopter kommer flyvende gennem skyerne, lige før Jan ankommer første gang. Et lille hus illustrerer i kapitlet "The time with Jan" deres romantiske hjem, der i kapitlet "Doubt" er blevet til en ruin, der henligger i tåge. Solen går ned over en havneby, lige da Bess sejler ud til skibene, og der hvor miraklet sker, bryder solen, på forunderlig vis, igennem under en lille stenbro, uden at det er tilfældet foran eller over broen. Det begrænsede enkeltstående mirakel, i en verden af ligegyldighed. Ifølge Trier selv[3] er det meningen, at disse panoramabilleder skal illustrere Guds blik på landskabet, hvor historien udfolder sig, som om han vågede over personerne.

Den fortæller, som Trier plejer at bruge til at vise, at det er en film, vi ser, har han i *Breaking the Waves* fået lagt sammen med det guddommelige princip. Det er slet ikke så tosset, for er det ikke netop Fortælleren, der er Gud i sit private lille filmunivers?

Den trierske tro

Det religiøse har altid spillet en stor rolle i det trierske univers, men det har altid været ritualet, der var den bærende kraft.

Lige fra hans tidlige film har Trier identificeret sig med jødedommen. I *Orchideégartneren*, en af de to avantgardefilm han lavede med "Filmgruppe 16", før han kom på filmskolen, spiller han selv hovedrollen som kunstneren Victor Marse, der "var en jødetamp, og langnæset som de". I *Forbrydelsens Element*, har han en lille birolle som "Smuck of Ages", en jødisk hotelportier og i *Europa* spiller han den jøde, der skal identificere jernbanebaronen som ikke-nazisten, men det er jo nok sidste gang, han optræder som jøde.

Han troede, hans far var jøde, men hans mor fortalte ham på sit dødsleje, at det ikke var hans biologiske far. I og for sig har han aldrig været jøde, da Jødedommen nedarves fra mødrene side, men Trier er alligevel "...gået meget op i det jøderi, besøgt mosaiske kirkegårde og koncentrationslejre overalt i Europa og følt tatoveringen på skulderen." Men allerede på dette tidspunkt var Trier konverteret til Katolicismen. "Det er noget nyt at kalde guden ved navn... Men jeg har altid betragtet mig selv som religiøs[4]."

Det, der betyder noget for Trier, er åbenbart den personlige tro, mere end religionen. De fascinerende ritualer, mere end kirken.

I det lille calvinistiske samfund, tager man selv korset i hånden og dømmer stakkels Anthony Dodd Mantel og senere Bess til helvede. Troen er styret af "de ældste", en form for menighedsråd. Trier har aldrig været meget for autoriteter, og hans hjerte ligger bestemt ikke hos denne sorte kirke, hvor de mener,

Trier har aldrig været meget for autoriteter, og hans hjerte ligger bestemt ikke hos denne sorte kirke, hvor de mener, det er profant at have kirkeklokker.

det er for profant at have kirkeklokker. Trier er mere til den naive helgen, Bess, der har sin egen forbindelse til Gud, også efter at hun er forstødt af det lille samfund.

I en lille sekvens fra brylluppet, drikker Jans ven, Terry, om kap med en af "de ældste". Først tømmer Terry en dåse øl i et drag, så tømmer den gamle et glas saft i et drag, så krøller Terry blikdåsen sammen, og så knuser den gamle glasset, og piller uden at kny, glasskårene ud af rifterne i hånden. Den gamle er tilsyneladende stærkest. Men hvordan kan det nu være, hvis det ikke er dem, Trier holder med? For det første er det i orden, at den gamle er stærkere end Terry, der jo ikke har Bess' styrke og for det andet, så er det en af de ting, der gør personerne levende, og filmen virkelig. Der er vel ikke nogen, der er helt onde. "Her er ingen skurke, kun misforståelser", har Trier sagt.[5] Men en dybere grund kunne findes ved at kigge tilbage til *Europa*.

I *Europa* har Leo en diskussion med en præst, der mener, at Gud altid holder med den, der virkelig tror på en sag. Skarpsindigt bemærker han, at fjenden jo tror lige så meget på sin sag. Så holder han også med dem, siger præsten. Kun de, der ikke tager stilling, spytter Gud ud.

Uheldige idealister.

Indtil *Breaking the Waves* har Trier haft det samme tema i sine film. Et tema der udføres af en meget speciel type antihelt med et idealistisk projekt, der altid, hen imod slutningen, vender sig imod ham selv. En helt, der i retfærdighedens, sundhedens eller godhedens navn prøver at løse sit projekt, men må sande, at netop ved at ville gøre alle tilpas, lykkes det ikke, og han ender selv med at gøre netop det, han prøver at forhindre.

I Triers afgangsfilm, *Befrielsesbilleder,* er det den tyske soldat Leo, der har denne rolle. Han har været officer i den tyske værnemagt, og i 1945, da hele det tyske imperium er brudt sammen, vender han sig til sin danske elskerinde, Ester, for at få hjælp. Hun anklager ham for en række grusomheder, bl.a. for, under tortur, at have stukket øjnene ud på en ung dreng.

Alligevel, siger hun, vil hun godt hjælpe ham med at flygte. Hun skaffer en bil, og undervejs gør de holdt i en skov. Hun ved med sig selv, hvad hun må gøre, og stikker som hævn hans øjne ud. Han prøvede at gøre alle tilpas, men endte i stedet med en Tarkovskij-inspireret himmelflugt.

I *Forbrydelsens Element*, der er den første del af Europa-trilogien, følger vi den idealistiske kriminalinspektør Fisher, der via hypnose genoplever en tur tilbage til Europa, der er hærget af regnvejr, mørke og mangel på årstider. Han skal opklare en række mord på små piger, der sælger lodsedler. Hans metode, The Element of Crime, er at identificerer sig med morderen, finde hans system, for at kunne forudsige hans næste træk. Men morderen er blevet dræbt ved et trafikuheld, og Fisher har nu identificeret sig så meget med ham, at han bliver nødt til at

fuldende systemet, og ender altså selv som morder.

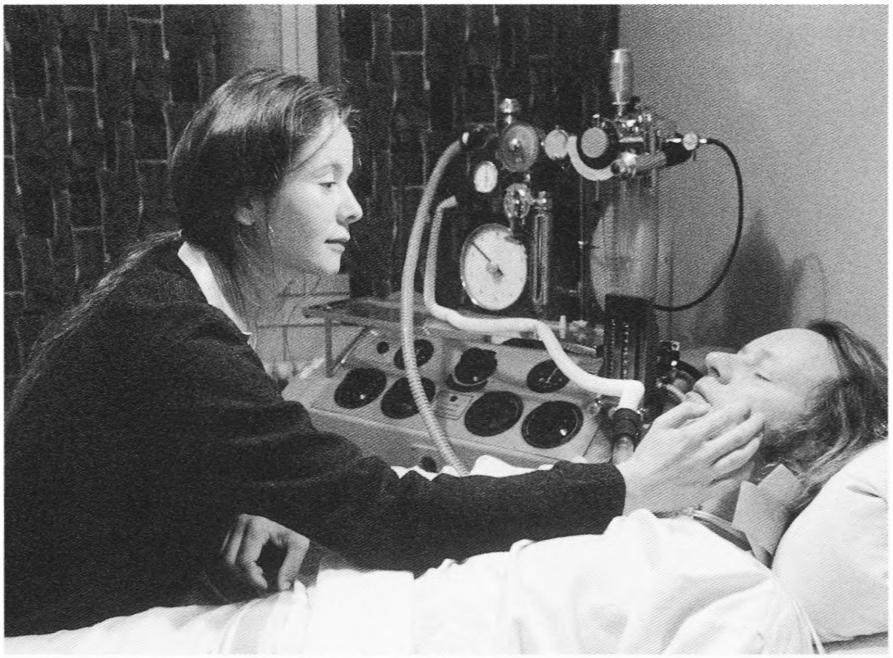
I fiktionsdelen af *Epidemic* spiller Lars von Trier selv hovedrollen. Dr. Mesmer vil redde verden fra en frygtelig epidemi og forlader idealistisk den sikre by, hvor lægerne har forskanset sig, og trænger ud i det omgivende landskab. Han ved ikke, at det er ham selv, der bærer den farlige virus i lægetasken. Uden hans idealistiske indsats, ville der ikke være noget problem, men nu dør hele verden, og han slutter af med at takke Gud for det liv, der har været.

Europa hedder den tredie del af trilogien. Helten, Leopold Kessler, kommer til Tyskland lige efter krigen. Han vil prøve at vise menneskene i det sønderbombede land lidt venlighed. Men venlighed gælder ikke i krig. Alle misbruger ham til hver deres formål, og han må til sidst sande, at der skal mere håndfaste midler til. Han sprænger et tog i luften på en bro. Hans idealisme resulterer i hans egen forudsigelige død, som desuden trækker hundredvis af uskyldige med sig i togets våde grav.

Men hvor er den uheldige idealist i *Breaking the Waves?* Det kan ikke være Bess, for selv om hendes idealistiske godhed tilsidst fører til hendes død, sker miraklet og klokkerne ringer. Det går hende altså godt, og hun har på intet tidspunkt været "lunken", men hele tiden holdt på sin ret til at være god.

Bess er godt nok sin ægtemand utro, men det problem får hun drejet med sin personlige Gud. For det første er det ham, der, netop som hun er allermest i tvivl, kræver, at hun skal bevise sin kærlighed til Jan. For det andet sammenligner han hende med Maria Magdalene, der jo hører til blandt hans kære. Endelig opfatter hun ikke sine gerninger som utroskab, da hun gør det for Jans skyld, og ikke elsker de mænd, hun er sammen med, åndeligt. "I'm not making love with *them*. I'm making love with *Jan*. I'm saving him from dying", siger hun til Dr. Richardson. Hendes helhjertede, men lidt naive kærlighed til Jan kan ikke indenfor filmens univers drages i tvivl.

En anden kandidat til rollen som den uheldige idealist er Jan. Han gør jo det hele for hendes skyld. For nogen ser han ud som en gammel pervers gris, men han ser ikke, at hun kun får rå sex med gamle mænd, ikke erotik. Det, der skulle gøre hende til et helt menneske, får hende til at lide. Han vil hendes bedste, men forstår ikke, hvordan han skal tackle hende.



Gud modtager Bess' offer og frelser Jan fra døden.

Han fejler, fordi han ikke ubetinget tror på kærligheden, men prøver at gøre alle tilfreds. Han vil gøre Bess glad ved at give hende jordisk erotik, ved at følge lægens råd og indlægge hende, ved at respektere hendes religion. Han vil prøve at gøre alle tilpas, og derfor kan hans projekt, ligesom alle de tidligere Trier-heltes projekt umuligt lykkes.

Det er derfor, at Bess, da Jan ligger på sit yderste, ofrer sit liv ved meget symbolsk at krydse vandet med en færgemand, der, ikke mindst på grund af sin dreyer'ske klokke, giver stærke konnotationer til Karon, der ifølge den græske mytologi fragter menneskene over floden Styx, til de dødes rige.

Som forstødt af det calvinistiske trossamfund, er præsten, der dog af de ældste har fået lov til at begrave hende på kirkegården, nødt til at "sige hvad der skal siges", altså dømme hende til helvede. Det vil Jan ikke have. Han stjæler liget, og sejler det ud til boreriggen, hvorfra hun begraves på sømandsmaner.

Calvinisterne får lov til at dømme to sække strandsand til helvede.

Filmens andet mirakel sker. Næste morgen ringer kirkeklokkerne i himmelen over boreplatformen. De klokker, som Bess i modsætning til resten af trossamfundet gerne vil have tilbage igen. Hun er kommet hjem, ikke til den Kistus, der elsker kirken (i stedet for at elske menigheden), ikke hjulpet af den menighed, der elsker loven (i stedet for at elske mennesket), men til sin egen Gud, og man må derfor tro på, at det hele tiden er denne Gud, der har været hos hende. Han har modtaget hendes offer og frelst Jan fra døden.

Og ved at redde Bess fra calvinisternes dom, er Jans idealistiske projekt lykkedes. For første gang er en helt kommet igennem en Lars von Trier-Film uden at blive skuffet til sidst.

NOTER:

1. Interview af Peter Øvig Knudsen, foretaget under optagelserne i Skotland. Information 30.9. 95.
2. Interview med Ole Michelsen, 1000 Øjne nr. 54, 1982.
3. A Story about People and Emotions i manuskriptet til Breaking the Waves, Per Kofod 1996.
4. Citaterne i dette afsnit er fra et stort interview af Peter Øvig Knudsen, Press nr. 61, december 1990, lavet under efterarbejdet på Europa.
5. Ifølge Bo Green Jensen i Weekendavisen, 15.-23.5. 1996.

Breaking the Waves, Danmark 1996. I&M: Lars von Trier. P: Peter Aalbæk Jensen. F: Robby Müller. Kl: Anders Refn. Medv: Emily Watson, Stellan Skarsgård, Katrin Cartlidge, Jean-Marc Barr. Længde 158 min. Udl: Warner & Metronome. Premiere: 5.7.96.

Lars von Dreyer?

Hvori består egentlig ligheden mellem Lars von Trier og Carl Th. Dreyer? I 'Breaking the Waves' er det temaerne og karaktererne – men kan man bare plukke dem ud af helheden, og er de ikke uløseligt bundet til det visuelle udtryk?

af Zoran Petrovic

Måske kan man sammenligne karaktererne hos Dreyer og von Trier, men hvad med det visuelle udtryk? Herover: Inger og Morten i Dreyers 'Ordet' (54). Th. Jan og Bess i von Triers 'Breaking the Waves' (96).

Den unge pige forhøres. Om tro og Gud, som de ældre mener, hun føler at have et privilegeret forhold til. Spørgsmålene hagler ned over hende, uden at vi får lov til at orientere os: ingen etablerende totaler; billederne mangler dybde; og som det mest destabiliserende overspringes centerlinie-aksen mellem de talende. Vores eneste holdepunkt er spillet. De skiftende indstillinger får karakter af rene reaktionsbilleder: spørgsmål-svar, aktion-reaktion. Den unge jomfrus forvirring og pressede situation foran de ældre klerikales truende ansigter er derved afspejlet i formen, der lader os føle uro og uoverskuelighed.

Det er Dreyers Jeanne d'Arc[1] – men det kunne lige så godt være Triers Bess. Nærbilleder, flade kompositioner og centerlinie-overspring. *Breaking the Waves* åbner på en måde, der ikke lader nogen tvivl tilbage om Lars von Triers inspiration. Inspirationen viser sig dog i resten af filmen at være på det indholdsmæssige og tematiske plan. Der er ikke meget i Triers håndholdte og kornede stil, der minder om Dreyers gennemkomponerede og klare billeder.

Bess som syntese

Derimod er der et væld af tematiske tråde og genkendelige træk hos Triers karakterer.

Netop Bess er et konglomerat af flere af Dreyers centrale figurer. Som beskrevet er hun den svage og dog uendelig stærke jomfru, der viser sig urokkelig i sin tro på Gud, uagtet de gældende dogmer og beton-religiøsitet. Og på samme vis som Jeanne gennemgår hun den endelige prøvelse og lider – efter et moment af svaghed – martyrdøden.

Samtidig er Bess enfoldig i en grad, der tangerer Johannes fra *Ordet* (1954). Begge er ekstreme personer, hvis voldsomme tro får omgivelserne til at betragte dem med skepsis. "Undere sker ikke mere" siger præsten, hvorfor Johannes med rette kan spørge "Hvorfor er der mellem de troende ikke en, der tror?" Men ligesom Johannes får den lille pige til at tro på sin mors opstandelse, får Bess sin svigerinde til at bede for miraklet – hvorved det sker.

Triers heltinde har sågar elementer af Anne fra *Vredens Dag* (1943) i sig: lysten til at bryde ud af den stive og livsfornægtende religiøsitet og favne den jordiske kærlighed; men hun er dog helt uden Annes dæmonitet.

Bess' tro er så uløseligt forbundet med kærligheden, som hun forfølger uden hensyn til konsekvenser, at hun også uvægerligt peger tilbage mod Dreyers sidste kompromisløse heltinde, Gertrud. Begge ofrer alt på kærlighedens alter. Mens Gertrud ender med at afvise alle mænd, fordi de ikke kan tilbyde hende den ægte kærlighed, således gør Bess det samme med omvendt fortegn: elsker med hvem som helst på Jans forlangende – i den ægte kærligheds navn.

Patriarkatet som antagonist

Modstanden mod det udelukkende mandligt baserede hierarki er den konflikt, der gang på gang driver Dreyers fortællinger frem. Om man tror, at dette mønster skyldes forfølgelsen af Dreyers biologiske mor[2] eller ej, kan det ikke benægtes: Mænds intolerance i alle dens religiøse, familiære eller samfundslige forklædninger er den stygge ulv i de fleste af Dreyers film, lige fra *Præsidenten* (1918) til *Gertrud* (1964).

Og fra første scene er det tydeligvis det, der er drivkraften i *Breaking the Waves*: den lille kvinde mod det forbenede og intolerante mandsvælde. Livet mod loven. En kamp som Bess, ligesom mange af Dreyers kvinder taber – og på et højere niveau vinder.

Det transcendentale hos Dreyer – og Trier

Netop på et højere niveau, for den kamp som Dreyer skildrer har ofte transcendentale dimensioner. Ikke kun i *Vredens Dag*, *Ordet* og *Jeanne d'Arcs Lidelse og Død* (1927), hvor allusionerne til Jesus lidelse og det overjordiske er tydelige. Siris heroiske død for egen hånd, fremfor at overgive sig til fjenden, i *Blade af Satans Bog* (1919) har også det overmenneskelige martyrium over sig; og ligeledes er Gertruds standhaftighed af en anden verden.

Det spirituelle har Lars von Trier ført over i *Breaking the Waves*. Troen og troens kraft bliver efterhånden det centrale i filmen, ja i så høj grad, at man oplever, at Bess taler mere med Gud end med Jan. Og er man i tvivl om miraklet, da Jan rejser sig, fjernes tvivlen ved den himmelske klokkeklang: Bess' sejr over de jordiske dogmer. At selve billederne af Guds klokkeværk også signalerer ironi, er en anden sag.

Undertrykte kvinder, kampen mod et stivnet patriarkat og overmenneskeligt martyrium. Spørgsmålet er, om det – og det alene – gør Dreyer til en mester? Nej, det er måden. Eller som Dreyer selv sagde det: "Det er instruktørens personlighed, der præger filmen – eller for at bruge Deres egne ord (Ebbe Neergaard): det er ikke så meget emnet det kommer an på som formen instruktøren giver det"[3].

Én stil pr. film

Og hvordan man end griber Dreyers film an, så kan man ikke undlade formen uden at miste essensen af hans geni. Martin Drouzys Dreyerbiografi begår netop den fejl; den negligerer Dreyers *stilistiske* karakteristika, hvilket gør Drouzys beskrivelse af Dreyers værk uigenkendelig og irrelevant. Temaerne, ikke mindst de mere spirituelle – eller nærmere troværdighed af disse – bunder hos Carl Th. netop i formen.

Det kan formuleres på mange måder. Paul Schrader beskriver Dreyers film som delvist båret af en "transcendental stil", hvor modsætninger mødes i form og indhold, eksemplificeret med præstegårdscenerne versus naturscenerne i *Vredens Dag*[4]. Man kan f.eks. også se den langsomme klipning i den største del af *Ordet*, efterfulgt af en mere almindelig analytisk, ved Ingers opstandelse, som det der sælger miraklet til os[5] (en taktik som formalisterne kalder *foregrounding*).

Som sagt er der – bortset fra starten – ikke noget sammenfald i den filmiske stil mellem den gamle mester og Trier. Det skulle ikke være en hindring for en vellykket film. Der er selvfølgelig flere forskellige formmæssige muligheder for gestaltning af de temaer, som Trier deler med Dreyer. Der er ingen færdig opskrift; men på forhånd kan man undre sig over, at én stil – nedfældet i det berømmede Dogme 95 – skal kunne dække alle tænkelige historier og temaer. Dreyer selv var netop stolt over at hans filmstil *varierede* fra film til film: "En dansk kritiker sagde til mig en dag: "Jeg har indtrykket af, at der er mindst seks af Deres film, der adskiller sig fuldstændig fra hinanden." Det rørte mig, for det er netop det, jeg forsøger: at finde en stil der netop har værdi for den enkelte film, dette miljø, denne handling, de personer, dette emne"[6].

Dogmets begrænsninger

Breaking the Waves er ikke en rendyrket Dogme-95-film; det har Trier selv understreget (begrundet med at produktionen var i gang ved dogmets fødsel), og det kan man konstatere ved selvsyn. Men fx. forhåndenværende lys og håndholdt kamera er anvendt. Og anvendt godt i de scener hvor man har tilstræbt en spontan reaktion, naturligt spil eller filmen skal bibringes realisme: Bess kejtede første seksuelle oplevelser, hendes sammenbrud da Jan skal væk, svigerindens reaktion på hendes død. Netop i de scener trænger *Breaking the Waves* helt igennem og bevæger.

Men for at se at den ene stil ikke slår til i alle tilfælde, kan vi gå tilbage til hans spillefilmsdebut, den formfuldendte *Forbrydelsens Element* (1984). Det er en film om og i trance, et apokalyptisk mareridt. Derfor er hele rummet levende. Og kameraet med; som Anders Troelsen beskriver det: "allerhelst begiver det sig ud på egne veje, *stræber ud over genstande* eller går egensindigt *på tværs af personers bevægelsesretninger.*"[7] Den hypnotiske rammefortælling, hele æstetikken og kamerakoreografien formidler netop det hypnotiske. Men samtidig sætter formen (med rette) en stemning, der på trods af barnemord – den ultimative forbrydelse – ikke ryster os på samme måde som det ville ske ved en mere dokumentarisk beskrivelse, eller ved den knæsatte form for film-realisme.

Det samme oplever vi i *Medea* (1988); her er der i bogstaveligste forstand skabt et filter mellem tilskueren via kopieringen fra video til film og tilbage igen, og ved computer- og paint-box-bearbejdningen. Det skaber en tekstur og et udtryk der er lige langt fra klassisk filmrealisme som fra det dokumentariske udtryk, hvilket gør at vi ikke på vanlig vis chokeres over Medeas hævndrab på børnene, idet tv-filmen viser sig selv frem som "larger than life".

Heroverfor kan man stille pestscenen i *Epidemic* (1987) eller de intime passager fra *Breaking the Waves*. Disse har dette nærmest snuffagtigt dokumentariske over sig, der skal til for at virke voldsomme.

Men mirakler er dog pr. definition ikke naturlige og kan derfor heller ikke formidles i en ligefrem dokumentarisk stil. Der må andet til for at sætte os sølle skeptikere og tvivlere i en stemning, der gør os modtagelige for Det Høje. Og derfor er svingene i *Breaking the Waves* mellem det umiddelbart rystende og det ophøjede svære at forholde sig til. Mens de intime scener mellem Bess og Jan skildres så direkte, at man føler sig rørt (og en smule som lurer), så kommer den samme stil til kort ved Bess' samtaler med Gud, som – i bedste fald – falder pinagtige ud. Per Kirkebys farvemættede malerier, som adskiller de forskellige afsnit, bliver derved et af de få elementer, der løfter filmen op i de tynde luftlag.

Distance

Slutningen af *Breaking the Waves* er samtidig et eksempel på endnu en – og måske afgørende – forskel mellem mesteren og lærlingen. Klokkerne i fugleperspektiv er svære at se som andet end Triers distancerende autograf. Skævt smil og tungen i kinden. På trods af Triers forsøg på at nærme sig store temaer, så tør han ikke tage skridtet ud. Trier har efter eget udsagn lavet en "tåreperser" og "kvindefilm". Dreyer lavede det hele i fuld alvor – sentimentalt eller ej. Det kræver et mod (eller enfold), som man ikke bare konverterer til.

1. Ifølge Dreyer skulle de "uanmeldte nærbilleder" netop bibringe tilskueren fornemmelsen af tortur. Ebbe Neergaards Bog om Dreyer (1963). København: Dansk Videnskabs Forlag. p.54
2. Martin Drouzy bygger sin analyse af alle Dreyers film på denne tese. Martin Drouzy (1982): Carl Th. Dreyer født Nilsson, København: Gyldendal
3. Carl Th. Dreyer (1959): Om filmen, København: Arnold Busck. p.118-119
4. Paul Schrader (1972) Transcendental Style in Film, L.A.: University of California Press. p. 146
5. David Bordwell (1981): The Films of Carl-Theodor Dreyer, L.A.: University of California Press. p.168-170
6. Interview af Michel Delahaye (1965): Cahiers du Cinéma nr.170. p.23. Min oversættelse.
7. Anders Troelsen "Triers Topografi" i SEKVENS 91. København: Institut for Film, Tv og Kommunikation. p.48.

Stellan Skarsgård, Emily Watson, Sandra Voe og Phil McCall

See Emily Play

Om Emily Watson i 'Breaking the Waves': Hvordan filmspillet formidler de fiktive personers indre liv.

af Johannes Riis

Både anmeldere og tilskuere i almindelighed har generelt været imponerede over Emily Watsons spil i *Breaking the Waves*. Et udtryk som "overbevisende" rækker ikke alene – hun synes ualmindelig udtryksfuld stort set hele tiden på filmlærredet. Hvordan kan man forklare denne rigdom i det kropslige udtryk?

I den moderne filmteori overses skuespillernes arbejde – filmspillet – ofte til fordel for kamera- og klippetekniske spørgsmål. Kameraets indstillinger bliver anskuet som byggestene, og filmanalytikeren kan lede efter principper for hvordan indstillingerne er sat sammen[1]. Imidlertid er det ikke nødvendigvis kameraet og klipningen man skal tage udgangspunkt i, når man vil undersøge principper for en films konstruktion. I stedet kan man tage udgangspunkt i filmspillet, der efter min mening må betragtes som det primære sted for skabelsen af en films betydning. I det følgende vil jeg med *Breaking the Waves* og Emily Watson som eksempelmateriale diskutere nogle måder at beskrive og forklare filmspillets betydning.

Ekspressivitet

Man kan forklare ekspressivitet på to forskellige måder. For det første en grundlæggende semiotisk, hvor ekspressivitet betragtes som et bestemt antal genkendelige udtryk med hver især sit bestemte betydningsindhold. I *Breaking the Waves* repræsenterer smilet hos Emily Watson, da Bess skal giftes, således *glæde*. Navnligt ansigtsudtryk er blevet studeret på tværs af en række kulturer ift. deres betydning, og der er en hel række af argumenter for at betragte ekspressivitet som universel og medfødt. Udover at en række ansigtsudtryk deles af mennesker verden over, såvel seende som blinde, og kan genfindes hos højerestående dyr, så synes ekspressiv adfærd styret af de ikke-viljestyrede, primitive regioner af hjernen[2].

Filmteoretisk har Noël Carroll med udgangspunkt i disse fund argumenteret for at point-of-view-klipning udgør en letforståelig måde, hvorpå film (men også tegneserier) kommunikerer følelser[3]. Nærbilledet af ansigtet (udtrykket) peger ved hjælp af de universelt tilgængelige ansigtsudtryk på en bestemt følelseskategori (betydningsindholdet), som så nuanceres af det objekt, der kigges på. Frygt er ikke blot frygt, men en ganske bestemt frygt, fx højdeskræk i James Stewarts ansigt, da han hænger og dingler højt oppe over New Yorks gader i *En kvinde skygges*, hedder det med et af Carrolls eksempler.

Denne semiotiske forklaringsmåde yder ikke filmspillet fuld retfærdighed. Ansigtsudtryk såvel som ekspressiv adfærd i det hele taget er kun sjældent ens. Ganske vist kan vi ad viljens vej styre vores kropslige udtryk og producere bestemte udtryk som fx grimasser og bestemte gestikulationer, men her er netop tale om uægte ekspressivitet. Det tvungne smil narrer kun for et kort øjeblik, og den løftede næve virker ikke farlig, hvis øjnene afslører egentlig usikkerhed. Den ægte ekspressivitet lader sig ikke reducere til bestemte, identiske udtryk på samme måde som bogstaver og ord. I denne forstand er ekspressivitet grundlæggende ikke-sproglig, og det kan naturligvis ikke nytte noget at bruge sproglige modeller som distinktionen mellem udtryk og betydningsindhold.

Når det gælder filmspil kunne man formode, at det netop er de små variationer, der udgør selve kunsten. Carrolls model for ekspressivitet er ikke tilfredstillende, idet filmspillerens arbejde nivelleres, og to forskellige ansigtsudtryk gøres identiske, til udtryk for samme følelseskategori. Hvis man vil acceptere filmspilleren som en skabende kunstner og filmspil som et kommunikativt håndværk, der kan læres og forbedres ad erfaringens vej, må man acceptere, at filmspillerens adfærd i udgangspunktet er betydningsfuld. At de små variationer,

navnligt ift. hvordan ekspressivitet forløber over tid, filmspillerens *timing*, er betydningsfulde i sig selv.

Den anden model ser ekspressivitet som funktionel. Det er især den hollandske psykolog, Nico Frijda, der i sin *The Emotions* (1986) har talt for at se ekspressivitet som en måde at forholde sig handlingsmæssigt til omverdenen på. At ekspressivitet tillader andre at slutte sig til en persons sindstemning er for ham blot en sideeffekt. Ekspressivitetens primære funktion er at gøre os *parate*, enten til bestemte handlingsmål eller blot til en generel parathed som fx årvågenhed, hvor det er usikkert hvad omverdenen vil byde én. Nogle gange fokuserer man på uopnåeligheden af et mål, hvilket resulterer i en manglende parathed som fx sorg og tristhed. Nogle gange synes verden generelt uinteressant som i kedsomhed, hvilket medfører en deaktivering af kroppen.

Følelser, tænkning og kropslig handling er med andre ord del af samme integrerede kæde. Et ansigtsudtryk som "afsky" – med nedadvendte, forvrængede mundvige og buet, evt. fremstrakt tunge – er udtryk for, at en substans er evalueret som ildesmagende, kontakten bliver minimeret via den buede tunge eller helt afbrudt ved at substansen stødes ud af munden med tungen. En medfødt adfærd, der har overlevelsesværdi og instinktivt bliver benyttet, når vi evaluerer noget som afskyeligt, hvad enten vi vil det eller ej. Selv om vi i høj grad ad viljens vej kan kontrollere ansigtet og fx smile pænt i stedet for at vise vores afsky, så er der stor sandsynlighed for at vi vil blive rødbet – lige så længe vi tænker på noget som afskyeligt. Måske ikke altid lige hensigtsmæssig, men i udgangspunktet funktionel. Til en jobsamtale gælder det om at styre tankerne væk fra bumsen, der truer med at eksplodere nårsomhelst fra bossens næse, men det kræver en stadig viljesakt, idet vi samtidig er så visseligen indrettet, at vi ikke kan lade være med at tildele en så akut fare en vis del af vores opmærksomhed.

Den funktionelle model for ekspressivitet gør det muligt at forklare, hvordan filmspil kan være så udtryksfuldt, som vi af og til oplever. Spillet kommunikerer en hel række aspekter af personens tanker: hvordan en situation eller et objekt opleves, hvad der synes muligt eller umuligt for personen, hvad personen har lyst til og på samme tid tøver over for osv. Her kan man med Frijdas udtryk tale om *følelsens kognitive indhold*. Alle følelsestermer karakteriserer i forskellig grad såvel en bestemt adfærd som en situation omkring den.

I en følelsesterm som *jalousi* er fokus på følelsens kognitive indhold (trekantsdramaet) og ikke på adfærden, idet man kan tale om vrede og sorg, afhængigt af hvordan man reagerer.

Følelser er med andre ord uadskillelige fra deres kognitive indhold. Hvis man betragter følelser alene som kropslige fænomener, kommer man frem til at forelskelse og vrede er samme følelse – ophidselse. Men det er netop karakteren af vores tanker, bl.a. måden vi evaluerer det objekt, som følelsen retter sig mod, og måden vi tænker fremtidige handlinger på, der udgør følelsen. På den måde kan vi skelne nuanceret mellem følelser. Selv om der i adfærden tilsyneladende kan være tale om samme fjendtlighed, adskiller had og vrede sig fra hinanden afhængig af i hvor høj grad vi fokuserer på en person eller en begivenhed – i vores tanker.

Emily Watsons ekspressivitet

Hvis vi igen betragter Bess' vielse, så er det nu muligt at uddybe beskrivelsen af hende som glad. Det mest iøjnefaldende er en samtidig tilbageholdenhed og intens opmærksomhed mod præstens ord, kommunikeret hhv. i den bøjede nakke og fæstnede, meget åbne øjne. I kraft af dels situationen, men især de foregående scener, hvor vi har fået kendskab til Bess og hendes tro, er vi i stand til at specificere det kognitive indhold af Bess' følelse under vielsen. Vi kan tale om et meget bevæget øjeblik, hvor Bess koncentrerer sig fuldstændig om betydningen af præstens ord, som hun accepterer uden forbehold, samtidig med at hun er ydmyg på grund af det hellige i øjeblikket. I dette perspektiv får smilet omkring hendes mundvige en sekundær betydning; det signalerer imødekommenhed over for præsten som person. Der er tale om sammensatte og indbyrdes forbundne signaler. Tendensen til at trække sig tilbage og gøre sig lille, jf. den bøjede nakke, kan dels ses som udtryk for religiøs ydmyghed, dels som en modvægt til det potentielt aggressive i et intenst stirrende blik. I Bess' ekspressivitet er med andre ord indeholdt en stor mængde tænkning, der kropsligt manifesterer sig i tilbageholdenhed, perceptuel aktivering og imødekommenhed overfor præsten.

Bess er generelt meget åben overfor sine omgivelser, tilsyneladende uden et beskyttende "filter". Denne åbenhed fremgår i scenen i biografen ved en sammenligning mellem Bess og Jan (Stellan Skarsgård). Begge lytter, men hos Bess er den perceptuelle aktivering større, jf. de meget åbne øjne og optrukne øjenbryn. Samtidig benyttes ikke andre muskler end de krævede til denne indtagelse af data fra omverdenen; den almindelige muskelspændthed forsvinder, og kæben og skuldrene glider nedad. Hun virker *lost*, fordi hun ikke – modsat Jan – er parat til pludselige ændringer omkring sig. Hendes opmærksomhed er alene på ét objekt, og det virker som om der kan ske temmelig meget bag hende, uden at hun – men ikke Jan – bemærker det. Hvis hun endelig lægger mærke til en evt. ændring vil hun have behov for at lægge al sin opmærksomhed dette nye sted.

Kropsproget

Valget af totalbilleder kan være med til at gøre bestemte dele af kroppen fremtrædende. Det er således tilfældet, da Jan skal på arbejde igen, ud på boreplatformen, og vi ser Bess' krop som et hele. Det er iøjnefaldende, at Bess ikke bevæger sin krop på en harmonisk og hensigtsmæssig måde, og det antyder for første gang i filmen, at hun har svært ved at håndtere sine følelser på en normal måde. Udsigten til at skulle skilles fra Jan gør hende underligt fraværende, som om hun ikke rigtigt forstår, hvad der sker, eller blot "kortslutter". I første omgang viser hun ikke så stor tristhed, som vi måtte forvente. Hun virker nærmere apatisk, og samtidig skildrer filmen hendes venindes uro, som om hun (Katrin Cartlidge) venter, at Bess bryder sammen. Så pludselig, da helikopteren skal til at lette, løber Bess hidsigt hen og banker på døren og vil ind, og Jan må en smule forskrækket guide hende tilbage igen.

Den form for tænkning, der kommunikeres af Watsons spil i helikopter-scenen, kan sammenlignes med Conrad Veidt som søvngængeren i *Doktor Caligaris kabinet* (20) og Max Schreck som *Dracula i Nosferatu* (22). Også her ser vi hele deres

krop. Normalt er menneskelig adfærd kendetegnet ved kognitiv fleksibilitet, hvilket indebærer, at vi er i stand til at afpasse vores adfærd med omstændighederne, er påvirkelige ift. feedback undervejs i en aktivitet og i stand til at overveje alternative handlinger. Det er ikke tilfældet hos Watson i denne scene eller Veidt og Krause i nattescenerne, hvor de som robotter følger bestemte handlingsprogrammer (hhv. at dræbe og at suge blod). Dette kommer i de ekspressionistiske film til udtryk i den stive gang og det fastlåste blik; hos Watson til udtryk i de sløve bevægelser og den kantede kropsholdning. Der er sket en slags kortslutning – et lille aspekt af omgivelserne lægger beslag på hele den kognitive kapacitet – således at de færdigheder, som vi normalt udfører uden problemer, rammes. Pludselig kan Bess end ikke bevæge sig normalt.

Bess er glad og samtidig er hun tilbageholdende og intenst opmærksom – den bøjede nakke og fæstnede, meget åbne øjne.

Klipning

Samme scene illustrerer et princip omkring klipning. Her benyttes et jump-cut, dvs. at vi i én indstilling ser Bess stående med ryggen til helikopteren, og i den næste er hun pludselig i fuld fart på vej hen til den. Normalt matches bevægelser i samme scene, således at den næste indstilling fortsætter en bevægelse fra den forrige. Jump-cut'enes virkning kan her bedst beskrives ift deres ekspressive værdi – pludseligheden hos Bess gøres endnu mere fremtrædende og overrumplende. Ofte beskrives jump-cuts som et brud med den traditionelle films klippeprincipper om continuity (at bevægelser matcher), men man kan snarere se det som en videreudvikling. I stort set alle moderne film udelades ofte sekunder eller brøkdele af sekunder uden at vi lægger mærke til det. Der klippes væk til en detalje i umiddelbar nærhed, således at vores opmærksomhed ikke længere er på en persons bevægelser, eller der klippes, så vores opmærksomhed fanges af en ny bevægelse i den nye indstilling. Denne form for klipning "optimerer" en scene, således at højdepunkter prioriteres højere end en streng og steril gengivelse af bevægelse i rum. Brugen af jump-cuts i *Breaking the Waves* fører denne optimering ud til sit yderste. Samtidig klippes ret konsekvent videre til næste scene, især i første del, på et højdepunkt i scenen.

Replikbehandling

Når man analyserer filmspil fokuserer man meget på den ikke-sproglige betydning. Men ind imellem er replikindholdet faktisk betydningsbærende i sig selv; der kommunikeres ikke som sådan følelser via de non-verbale midler. Det er således tilfældet med Bess' samtaler med Gud. Ganske vist meddeler Gud sig på en noget brysk mandefacon ifølge Bess, og man henvender sig til ham via en lys og underkastende stemmeføring, men her er tale om konsekvente stemmelejer. Watson lægger ikke "følelser" ind i de enkelte ord, men fremsiger dem blot, så vores opmærksomhed i høj grad er på ordenes betydning. Se som en kontrast Marlon Brando i *I storbyens havn* (54), hvor han stort set hele tiden lægger "støj" ind i replikkerne i form af pauser, stammen og et flakkende blik.

Ofte støder man i litteraturen (især den amerikanske) på en skelnen mellem en engelsk spilletradition, der artikulerer ordene tydeligt og sammensætter rollen vha. detaljer iagttaget hos andre, og en amerikansk, der vægter indlevelse og byggen på egne erfaringer i konstruktionen af rollen. Imidlertid er det nok mere præcist at tale om forskellige følelses- og karaktertyper. Lige så vel som Brandos ikke-verbale udtryksform kun egnede sig til Shakespeares Antonius i de to mest følelsesladede scener i *Julius Caesar* (53), så ville det formentlig også være forfejlet af Watson at tage opmærksomheden fra ordenes indhold i samtalerne med Gud.

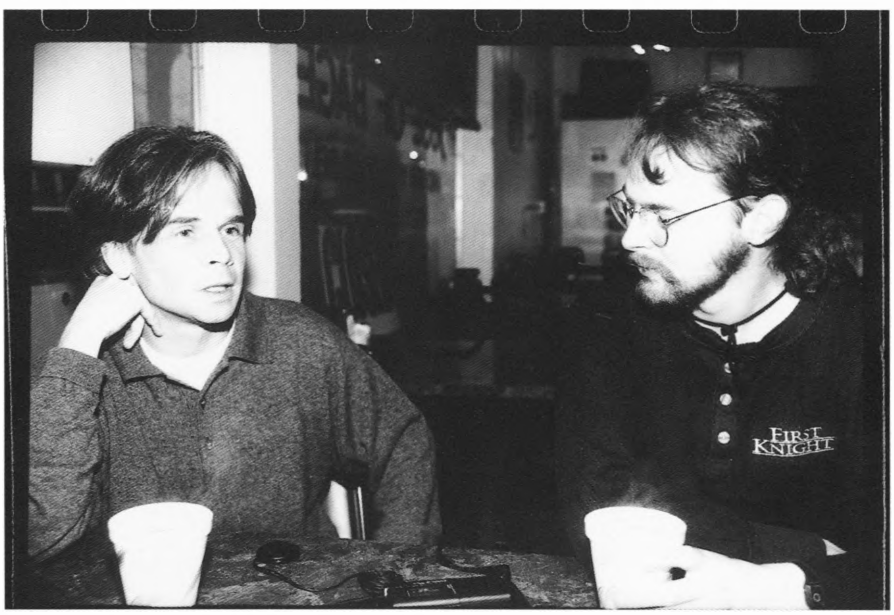
Film er med andre ord i stand til at give udtryk for komplekse følelser, uden at de nødvendigvis behøver et verbalt udtryk, og det ikke-verbale udtryk er ofte også mere komplekst. I det mindste hvis man accepterer, at ekspressivitet ikke blot er en reproduktion af en række grimasser og fagter. Som vi så med Bess' vielse kan ekspressivitet involvere modsat rettede tendenser som holden sig tilbage og interesseret tilnærmen sig – og idet vi kender person og situation, slutter vi os til det kognitive indhold af Bess' følelser.

NOTER

1. Tendensen til at fokusere på indstillingen, uafhængigt af spillet, kan bl.a. findes hos David Bordwell i dennes beskrivelse af abstrakte mønstre ved hjælp af kameragange i de såkaldte parametriske film, bl.a. Bressons (se *Narration in the Fiction Film* (1985)), men også hos Edward Branigan i dennes fokaliseringsteori, hvor han formoder at brug af point-of-view-klipning og flashback automatisk (!) medfører identifikation med personen *(Narrative Comprehension and Film* (1992)).
2. Nico Frijda opsummerer i The Emotions (1986/1993:67-69) tegn på ekspressivitet som medfødt.
3. Noël Carrolls artikel "Toward a Theory of Point-of-View Editing: Communication, Emotions and the Movies" er trykt i Poetics Today, årg. 14, nr. 1 1993.

»Der vil altid være brug for, at vi underholder hinanden!«

Jørgen Klubien har i næsten tyve år levet som en menneskelig boomerang, der flyver frem og tilbage over Atlanterhavet for at holde gang i to karrierer: Som musiker og som filmmager. I dette interview fortæller han Nicolas Barbano om en række af sine seneste filmprojekter, bl.a. eventyrfilmen 'James and the Giant Peach', og sætter samtidigt den amerikanske animationsindustri i perspektiv.



Jørgen Klubien og Nicolas Barbano mødes over en kop the og en båndoptager på en cafe i Richmond, hvor George Lucas i 1972 filmede 'American Graffiti' (foto: Erik Hansen).

af Nicolas Barbano

"Alle filmstudier i Hollywood er essentially helt vilde med tegnefilm. Det skyldes, at disse film har så mange spin-off muligheder, såsom CD-Rom, video, tv-serier, t-shirts osv. Men jeg tror også, at mennesker får afsmag for alt for meget af det dér pakketings-halløj. Jeg har i hvert fald selv afsmag for det. Det er jo ikke dér, det kreative ligger, det er bare – franchise, ikke? Det er bare forretning!"

37-årige Jørgen Klubien snakker et veloplagt, sprudlende dansk, krydret med Hollywood-udtryk som "deal", "spin-off", "franchise", "greenlighting" og "stockholder". Plus, at alting er "essentially" det ene eller det andet.

Han bor for tiden i Richmond, der ligger en times kørsel nord for San Francisco. Mange enlige, danske mænd emigrerede til Richmond i 1800-tallet, under The Gold Rush, så stedet er i dag nærmest en dansk koloni. Men Jørgen Klubien er nu kommet hertil for at lave animationsfilm, oprindeligt på stopmotion-firmaet Skellington Productions (skaber af *The Nightmare Before Christmas* samt *James and the Giant Peach*), derefter på computeranimations-firmaet Pixar Animation Studios (skaber af *Toy Story*).

Også filmmogulen George Lucas bor i området. Både hans hjem og hans special effects-firma ILM ligger i nabobyen San Rafael. Det var Lucas, der via ILM skabte Pixar, og derfor ligger det her i Richmond, ikke ret langt fra Lucas. Og forøvrigt heller ikke ret langt fra fængslet San Quentin, hvor man stadigvæk udfører dødsstraffe. Lige det modsatte af Jørgen Klubiens fag, der handler og at animereFat gøre døde ting levende!

Mange herhjemme kender Jørgen Klubien bedst som musiker. Han lagde ud som trommerslager i The Pack, plus at han med benet i gips sang Kasper Windings "En tragisk komedie" i Dansk Melodi Grand Prix 1982 og Carsten Elmers "Marie" året efter.

Siden 1984 har han været forsanger og teksforfatter i Danseorkestret, der har stået for hits som "Regndans", "Kom tilbage nu", "Vi ses igen" og "Satellit". Den seneste CD, fra 1995, hedder "Jagten på den store kærlighed". Og han har ingen planer om at opgive musikken til fordel for filmkarrieren, skønt han stort set lever af filmjobbet.

Jørgen Klubien fik sin uddannelse som grafiker på Glyptotekets Tegneskole og Skolen for Brugskunst. Under en ferietur til Amerika tog han kontakt med Walt Disney Productions, som gav ham en videre tegneuddannelse på det californiske kunstinstitut Cal Arts, kulminerende med tegnefilmlektioner på selve Disney-studierne. Han blev i 1979 Disney-studiernes første fastansatte dansker!

Hos Disney arbejdede han som "in-betweener" på spillefilmen *The Fox and the Hound* (1981), og mødte unge animatorer som Tim Burton, Henry Selick og Jeffrey Va-

Jørgen Klubien sammen med de øvrige medlemmer af Danseorkesteret (foto: Metronome-Replay).

rab, der senere skulle blive instruktører på deres egne projekter. Og han fik helte som Bill Peet og Carl Barks, legendariske skikkelser fra det tidligere personale i story-afdelingen. Disney-studiet indefra var imidlertid en desillusionerende oplevelse for alle de unge, der arbejdede der i den periode, så Klubien vendte retur til Danmark i 1980, sammen med Jeffrey Varab.

Varab, Klubien og sidstnævntes skolekammerat Jakob Stegelmann startede nu et tegnefilmstudie i en kælderbutik i Skindergade. Studiet hed Klubien & Varab, og dannede grobund for den generation af danske tegnefilmfolk, der har lavet filmene *Valhalla* (1986) og *Jungledyret* (1993), og i dag danner rygraden i Danmarks vigtigste animationsfirma, A-Film.

Klubien var i starten med til at lave animation til *Kaptajn Klyde og hans venner vender tilbage* (1980), *Gummi Tarzan* (1981), *Pelle Haleløs* (1981) og Otto er et næsehorn (1983), plus signaturer til Stegelmanns tv-serier *Så er der tegnefilm* (brugt 1980-81) og Så er der forfilm (1982).

Så drog han atter til USA og arbejdede for Don Bluth på Spielberg-produktionen *An American Tail* (1986). Men han brød sig ikke om ledelsen: "De er fuldstændigt sindssyge!" råber han og knalder næven i bordet, når emnet kommer på bane.

Klubien vendte derfor tilbage til Disney, dennegang som rigtig animator, og arbejdede på *The Little Mermaid* (1989) samt *The Rescuers Down Under* (1990). I 1990 var Danmarks Radios programchef Mogens Vemmer i USA, mødte Jørgen Klubien og fik ham atter til Danmark for at skabe en ny, dansk B&U-tegnefilmserie a la *Cirkeline*.

Resultatet blev *Thomas og Tim*, som Klubien baserede på sine nevøer af samme navn. Men han løb sur i det og fik lov at gå i utide, mod at han frasagde sig rettighederne. Projektet blev færdiglavet af Søren Tomas som en serie på seksten 10-minutters-afsnit (vist i 1993-94), og blev en pæn succes, solgt til flere lande.

Jørgen Klubien rejste atter til USA, og fik job på stopmotion-filmen *The Nightmare Before Christmas* (1993), instrueret af Henry Selick og produceret af Tim Burton.

Græskarmænd og kæmpeferskner

– Hvordan kom du til at arbejde for Henry Selick på Skellington Productions?

– *The Nightmare Before Christmas* var både et Tim Burton-projekt og et Disney-projekt, men Disney ville ikke sende deres fastansatte tegnere op nordpå til Richmond. Så de ringede til mig i Danmark og sagde: "Hvis du nu springer på den film deroppe, så giver vi dig det grønne kort!" (en særlig arbejdstilladelse) Plus, at jeg kendte Tim Burton og Henry Selick både fra studiet og fra skolen. Så tingene passede meget godt sammen.

– Er Skellington ejet af Disney, eller hvordan?

– Skellington Productions er et selvstændigt firma, men det er Disney-betalt. Det er samme ordning, som Disney har med Pixar. Disney har mange penge, men de kan godt se, at der også bliver lavet nogle ting, som tjener penge, uden for deres eget kreative virke. Disney købte fx filmselskabet Miramax, fordi *A Room with a View* (1985) og deres andre Merchant-Ivory-film havde et meget lukrativt publikum, som Disney egentlig ikke rigtig forstod – men de kunne godt se, at Miramax havde noget kørende dér. Så de købte Miramax og lavede en deal, som sagde: Disney har ingen indflydelse på, hvad Miramax laver, blot de holder budgetterne under 25 mio. dollars. Det er Miramax, som har lavet en deal med Ole Bornedal (om den amerikanske genindspilning af *Nattevagten*), så sådan set arbejder også han for Mickey Mouse nu. Og det er Miramax, der har lavet en deal med Skellington Productions. Det vil sige, at det er stadigvæk Disneypenge, men de går gennem Miramax. Pixars deal med Disney går ud på, at når Pixar har leveret tre film, kan de gå til nogle andre, eller de kan lave en ny deal med Disney.

– Hvad lavede du på *The Nightmare Before Christmas*?

– Jeg var oprindeligt ansat til at animere Jack Skellingtons hund, Zero. Vi havde tænkt os, at den skulle være tegnet, men så lavede vi det om. Så sagde Henry: "Du er på det dér med at få Jack Skellingtons ansigt læbesynkront!" Jeg sad så sammen med (model shop supervisor) Mitch Romanauski og modellerede Jack Skellingtons ansigter til at være læbesynkrone. Men jeg endte med at storyboarde.

– Er der forskel på at lave munde til en person, der synger, og til en, der siger dialog?

– Ja, vi lavede et helt sæt hoveder med neutralt ansigtsudtryk, og munde der passede til. Så lavede vi et sæt, hvor han var gal, hvor øjenbrynene er mere på dén måde. Så lavede vi et, hvor han er mere glad og smilende. Og så lavede vi et sæt ekstreme udtryk, med overraskelses-reaktioner og sådan noget. Der var over 150 forskellige hoveder til den figur, som hver animator havde liggende! De blev så via en computer synkroniseret med dialogen, sådan at animatoren bare skulle kigge på

sin liste og se, at: "Nu skal jeg bruge hoved nr. 66A, så putter jeg det på!" For det var regnet ud forinden. Så kunne han ellers koncentrere om at flytte figuren, animere blinkende øjne og sådan noget.

– Er der forskel på, hvordan munden bevæger sig, når det er Chris Sarandons dialog man hører, og når det er Danny Elfmans sange?

– Nej. Først ville Danny Elfman jo være stemmen til Jack. Han ville være skuespilleren gennem hele filmen. Vi lavede nogle tests med ham, og han var helt elendig, så det fik vi ham overtalt til ikke at gøre. Danny Elfman er en kæmpe egotripper. Han var svær at arbejde med på den måde, at hans sange, dem skulle vi ikke lave om på, du ved, det var bare helligt. Tim er vild med Danny Elfman, og det var meget Tim og Danny, der skabte den film, med alle dens problemer. Men det er et kæmpe arbejde at lave sådan en dukkefilm, fuldstændig vanvittigt! Hvis du så den finmekanik, der er inden i sådan en dukke, med de der små maskindele... Skellington Productions har sin egen maskinshop, hvor de står og laver miniaturesko, led og alt sådan noget.

– Er der forskel på at storyboarde en stopmotionfilm og en tegnefilm?

– Ikke rigtig. Den store forskel var, at hver tegning skulle kunne bruges direkte nede i studiet. På Disney gælder det som regel bare fortællingen. Henry ville også have kameravinklen og scenografien til at være korrekt. Vi var tre, der gik hele filmen igennem: Joe Ranft, Miguel Cachuela og mig selv. Og så havde vi Bob Pauley inde et halvt år. Hovedsageligt var vi tre-en-halv, der storyboardede hele filmen. Hvorimod på Disney, der er man som regel ti-tolv mand.Så vi havde meget med at gøre med filmens indhold, vi designede figurer, og jeg lavede bl.a. hele den sekvens, hvor de tre små fyre synger om at kidnappe julemanden.

– Stilen i *The Nightmare Before Christmas* er bl.a. præget af de meget elegante kamerabevægelser. Var det en ny dimension for dig at skulle tænke i?

– Altså, Henry er totalt bidt af filmfotografering som sprog, om jeg så må sige. Han er en eksperimenterende filmkunstner med hang til det surrealistiske. Han har lavet mange af MTVs tidlige logo'er, og er vild med Eisenstein, polske tegnefilm og gammeldags dukkefilm. Så hans stil er sådan meget eksperimenterende, men han har egentlig ikke særlig meget sans for fortællingen og humoren. Og det var dér, hvor vi ligesom skulle bidrage. Problemet var, synes jeg, at han ikke hørte nok efter vores meninger, så *The Nightmare Before Christmas* er god på én side, men mangler en lille smule "natural flow", det kan man vist rolig sige.

Lock, Stock & Barrel drager ud for at kidnappe Sandy Claws, en sekvens storyboarded af Jørgen Klubien til 'The Nightmare Before Christmas'.

– Kan du præcisere, hvad du mener?

– Ja, filmen er lidt svær at sidde igennem, synes jeg. Der er 11 sange, men man er ikke rigtig emotionelt involveret i Jack Skellingtons pinsler, i hans frustrationer over at være træt af den daglige rutine. Der er mange ting, som kunne have været gjort meget mere klare. Hvor man kunne have malket nogle situationer som du og jeg, som almindelige mennesker kender til. Bare det at være skoletræt eller træt af sit job, du ved, det er sådan nogle almindelige situationer, som du kan skabe humor ud af. Ved at drage paralleller til den hverdag, som man selv kender. Det hele må ikke gå op i kunst, kameravinkler, design og sådan noget, uden at der bliver fokuseret og brugt tid på sådan nogle mere almindelige ting, som almindelige mennesker reagerer på, men som Henry betragter som: "Nåh, jamen det er jo bare almindeligheder!" Han synes vist, at vi story-folk er nogle Disney-nørder. Men det handler om at blande de to ting, og det tror jeg også, der er mere af i *James and the Giant Peach*, for dér har Henry lært at, okay, måske skal vi have noget mere almindelig humor i! Han er blevet klar over, at det er dét, folk godt vil have.

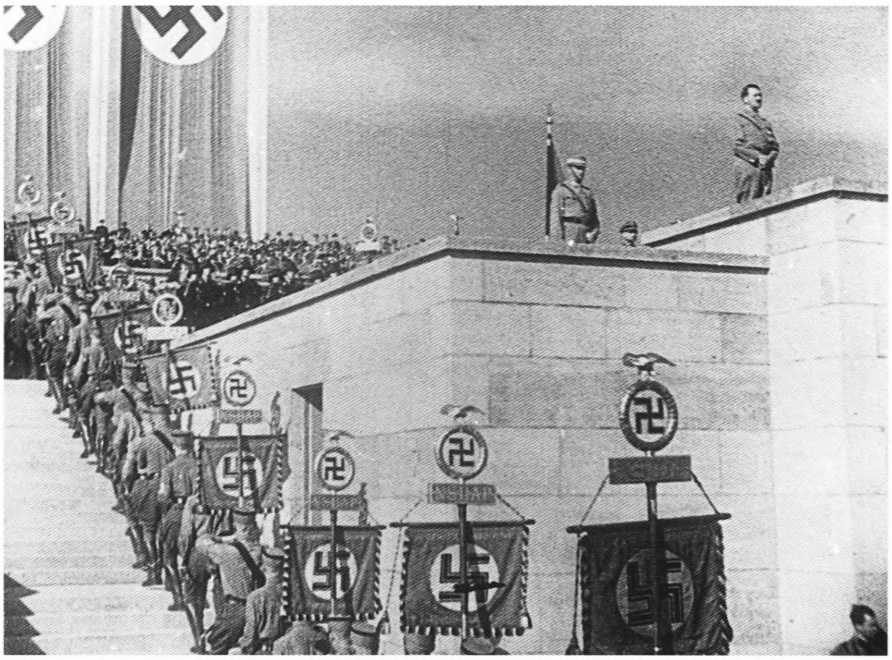
– Har du også lavet storyboards til *James and the Giant Peach*?

– Ja. Det er en utrolig blanding af teknikker, i stil med Henry Selicks MTV-logos. Første og sidste del er realfilm, altså live-action. Men hele midten, altså den længste del, går så over og bliver til dukkefilm, som en slags drøm. Men samtidigt bliver der også gjort brug af computerteknik. Når vi flyver ud over oceanet, så er det lavet som et computerhav, ikke naturalistiske bølger, men meget teatralsk. Det ser utrolig smukt ud! Henry er lidt ligesom Terry Gilliam, han kan lide, når man kan se, at det er teateragtigt. Også realfilms-afsnittenes kulisser er derfor underligt *Mary Poppins*-agtige og forcerede. Det er en utroligt skæg blanding af forskellige teknikker. Han har sågar en lille drømmesekvens med flyttefilm. Der er ikke mange, der får lov at blande de her medier. De snakker allesammen nede i Los Angeles om, at de vil lave multimedie-ting, men der er ikke rigtig nogen af dem, der har fundet ud af det. Så Henry, han har fat i noget dér!

Heil Disney!

– Lad os snakke lidt om *The Lion King* (1994), som jo virkelig er en af dine store, flotte credits.

– Ja, dér fik jeg virkelig succes. Jeg var netop blevet færdig med *The Nightmare Before Christmas* og skulle hjem til Danmark, men så



"Be Prepared!", synger Scar, mens hæren af hyæner marcherer forbi nedenunder. Denne sekvens fra 'The Lion King' bygger på ide og storyboards af Jørgen Klubien, der lod sig inspirere af Leni Riefenstahls dokumentarfilm 'Triumph des Willens'.

sagde Disney: "Kommer du ikke lige her forbi og arbejder lidt?" Jeg var kun på studiet i 2-3 måneder. De havde prøvet nogle forskellige ting med Jeremy Irons' sang "Be Prepared" (som i filmen synges af den onde løve, Scar), og den fik jeg så stukket ud. Så satte jeg mig ned og tænkte sådan logisk: "Jamen, filmen handler om en skurk, og han er ude på at overtage junglen, så han er jo bare en tyran!" Så sad jeg og tænkte lidt på Saddam Husein, og hvem man ellers kunne lade sig inspirere af. Så var det bare nærliggende at tage sådan en type som Hitler. Jeg havde lige læst om Leni Riefenstahls karriere, så jeg kiggede lidt på hendes berømte dokumentarfilm Triumph des Willens (1935).

– Hvordan fik du fat på den?

– Den skaffede produceren mig en kopi af. Så sad jeg og kiggede på de dér nazi-scener, med strækmarch i Nürnberg og sådan noget, hvordan Hitler står deroppe og taler. På den måde synes jeg, det er sjovt at lave pendenter til virkeligheden, om det så er med en and eller en løve eller hvad fanden det er. Det er sjovt at karikere virkeligheden. Og det syntes (den tidligere Disney-chef) Jeffrey Katzenberg heldigvis også.

– Hvilke generelle problemer karakteriserer Disney-studiet i dag?

– Disney lever af at være kreative, og kreativitet er i sig selv noget med, at finde nye måder at gøre tingene på. Det bliver et problem, når de så samtidigt er nervøse for deres image og bange for nye ting, du ved: "Det har vi jo ikke prøvet før!" De har en masse bureaukrater siddende i topstillinger, folk som hovedsageligt er bussiness-uddannede og ikke tænker kreativt, som har svært ved at se værdien i noget, de ikke har set før. Og det er i det hele taget problemet med Hollywood: De fleste studiochefer er forretningsuddannede sagførere fra New York. De er udmærkede til at administrere en formue – og de fleste studier er jo en formue på den måde, at de har gamle film, der skal distribueres, og en industri, der bare skal køre, så deres aktionærer er glade. Men de har enormt svært ved at kunne værdsætte og greenlighte et smart, nyt, spændende manuskript frem for et eller andet dødsygt, som de kender i forvejen. Og det er derfor, utroligt mange folk bliver frustrerede over at arbejde i denne industri, fordi de ikke kommer igennem med deres spændende ting.

– Jeg har hørt fra Jakob Stegelmann, at du fik problemer med Disney, fordi du kom til at udtale dig negativt om *The Little Mermaid*.

– Der skete det, at et eller andet jysk lokalblad ringede til mig, og stillede en masse spørgsmål om The Little Mermaid, fordi jeg havde arbejdet på den. Det var inden, at filmen var kommet til Danmark. Så sagde jeg: "Den er fin, den er sjov, og der er gang i den. Man skal bare ikke gå hen og tro, at det er H.C. Andersens historie, for der er en happy ending, og min helt personlige mening om den lille havfrue selv er, at hun er lidt "anorexic", lidt amerikaniseret, og det er vist ikke sådan, jeg selv ville have lavet hende." Jeg sagde et eller andet i den stil, sådan lidt halvdiplomatisk og alligevel give dem lidt, ikke? Så skrev de et eller andet i artiklen om, at jeg syntes, hun var en Barbiedukke, hvilket jeg ikke mindes at have sagt. Disney i Danmark får åbenbart udklip tilsendt, så den artikel havner på det danske Disney-kontor, som, høhø, faxer til min boss i Californien og siger: (myndig, truende stemme) "Subject: Jørgen Klubien. You have an employee whom the Danish press from time to time finds interesting to interview, because of his musical carreer", noget i den stil. Så jeg kom ind på kontoret, og så sagde de: "Vil du ikke nok være sød at lade være med at udtale dig om vores film, inden vi har markedsført dem!" Så sagde jeg: "Jo, selvfølgelig!" Og længere var den ikke. Men det var meget sjovt at se, hvor effektive de er, der var på en eller anden måde virkelig Gestapo over det med de dér breve. Disney er jo et stort verdensfirma. Det er også en af grundene til, at jeg er glad for at være væk fra Disney-studiet nede i Burbank. Det er for bureaukratisk dernede, det er for stort, og der er efter min mening for mange kokke i køkkenet. Og

mange af kokkene er ikke engang filmuddannede!

– Deres film har succes som aldrig før, men stemningen er kan vel næppe være, som da Walt var chef?

– Disney-studiet, efter min mening, er som kejserens nye klæder. Der er en hel masse skræddere, der render rundt og syr på alt muligt usynligt tøj for at imponere hinanden. Der er masser af ambitioner om at lave noget stort, flot og imponerende, men de glemmer, at hele essensen ved at lave tegnefilm, er at have sjov med at karikere virkeligheden. Det er ligesom: Hvad bruger du en bladtegner til på Politiken? Han skal jo lave en karikatur, han skal lave en kommentar til virkeligheden. Ellers tager du et foto! Disney-cheferne har efter min mening mistet tråden med, hvad det oprindeligt var, det handlede om! De er ude på at lave live-action-film, store musicals, der kan overføres til Broadway med kostumer, så de kan have nogle kæmpe premiereparties og gå i seng med med hinanden! Det minder mig lidt om romerrigets forfald. Det er meget underligt, for i min verden handler Disney om at lave nogle fede, smukke film, der appellerer til humor og almindelige familier og sådan noget. Men nu er det noget stort, ambitiøst noget med Broadway og Elton John, du ved, og det kan ikke blive fint nok. Det er sgu ikke noget for mig. Så jeg har været glad for at komme herop til Skellington og arbejde på *The Nightmare Before Christmas* og *James and the Giant Peach*, og nu er jeg så på Pixar. Og alt sammen som storyman, så det hele på en eller anden sjov måde hænger sammen.

Computere og andet legetøj

– Føler du, at du har en større konceptuel frihed nu, hvor du laver storyboards til computerfilm, hvor alt principielt kan lade sig gøre?

– Nej, jeg er tværtimod i en lidt afventende situation, hvor jeg er spændt på at se, hvordan vores ideer bliver omformet. Jeg er ikke sikker på, at alt kan lade sig gøre lige, som man forestiller sig det. Lige nu handler det for Pixar om at finde ud af: Hvad kan vi lave i en computer? Nu har vi lavet legetøj, vi skal lave et projekt med robotter, og lige nu er vi igang med *The Bugs*, der handler om insekter. Vi skal helt ned og se verden fra et insekts synsvinkel! En masse tegnefilm er lavet fra en mus' synsvinkel, men nu skal vi endnu længere ned. Man kan forestille sig lyset, der kommer gennem græsstrå, eller en vanddråbe set fra et insekts synsvinkel. Det tror jeg, bliver ret sjovt, for sådan en insektverden har man vist ikke set før, med den her form for supernaturalisme.

Jørgen Klubien: "Hele essensen ved at lave tegnefilm, er at have sjov med at karikere virkeligheden!"

– Hvad er det mest appellerende ved at arbejde for Pixar, i forhold til dine tidligere erfaringer?

– Pixar er en lille gruppe, og vores chef John Lasseter har en god fornemmelse for at lave en lille, charmerende historie, hvor du har nogle små situationer, som du malker ud til noget rigtigt skægt, ligesom i de gamle Disneyfilm. I stedet for at have en ambition om at lægge verden ned med det helt store udstyrsstykke. *Toy Story* (1996) foregår helt essentielt i et børneværelse, det er en meget lokal, lille historie. John Lasseter er desuden totalt modsat Henry Selick, han er ligeglad med kameravinkler og sådan noget. Han har en stor, naturlig evne for at forstå, hvad der er sjovt, og hvad folk reagerer på. Det er sjovt at arbejde med ham og vise ham nogle ting, hvor han griner og synes, at det er godt. Joe Ranft og jeg har arbejdet på to film ovre hos Henry Selick, hvor vi lærte utroligt meget om kamerature og alt sådan noget, så vi tænker meget på den måde nu. Vi har ligesom været på en ekstra lille filmskole under Henry. Så vi kommer jo her nu og føler ligesom: "Wow, John tænker jo slet ikke på dét! Man føler jo næsten, at man kan bidrage med noget nu!" Desuden er det ham, der er bossen, og når han synes, det er rigtigt, så er det rigtigt! Det skal ikke gennem 25 studiochefer. Pixar er et sted, der virkelig har tråden! John ved, hvad

Jørgen Klubien, tegnet af John Musker (co-instruktør på bl.a. 'The Little Mermaid' og 'Aladdin').

det handler om. Og jeg ved, hvad jeg snakker om, for jeg har arbejdet både for Don Bluth nu, og Disney i mange år. Jeg siger dig, det er svært at finde nogen, som forstår, hvad det er, det handler om. De fleste kan snakke om det, men kan ikke finde det. (pause) Det er sgu okay, egentlig, at flytte sådan rundt. Det er en masse flytteri, og det er også lidt svært at få det hele til at hænge sammen med privatlivet, når man flytter sådan rundt, fra by til by, og fra film til film. (sukker) Det har jeg i hvert fald gjort et stykke tid nu, og det er jeg også en lille smule træt af. Heroppe er der det problem, at man er sådan lidt omgivet af fagidioter. Jeg har selvfølgelig nogle gode venner, men mest i Los Angeles. Jeg har også et par stykker heroppe, men når folk flytter fra deres hjemby og kommer hertil, er det på grund af deres uddannelse eller deres arbejde. Og så bliver det meget sådan, at det mest er arbejdet, vi har til fælles. Når jeg så kommer hjem til det danske musikmiljø, så handler det pludselig om at optræde, det er nu og her og udadvendt, især i forhold til at sidde med en tegneblok.

– Kan man overhovedet som moderne animator sidde med et fast job hele livet, sådan som de gamle Disney-topfolk gjorde?

– Ja, det kan du sagtens! Jeg tror bare, det er dødsygt! Du lærer at animere i løbet af ti år, og når du kan flytte en figur rundt, så er det altså ikke sjovt længere. Når udfordringen ikke er der mere, så er det kreative jo løst. Så skal der en ny form for udfordring til! Frank Thomas og Ollie Johnston (to af Disneys "ni gamle mænd", topanimatorer fra den gyldne æra), de kunne blive ved, fordi arbejdet blev ved med at være en udfordring for dem. Men sådan en fyr som Fred Moore, der var en begavet animator, han var på flasken efter ti år, og drak sig selv ihjel. Der var masser af de store, såsom Bill Tytla, de gik døde på det. Og Ward Kimball, han gik ind i noget helt andet. Efter et vist stykke tid er det ikke sjovt længere.

– Du snakker om, at animation bør karikere virkeligheden, men handler det med computeranimation ikke i lige så høj grad om at genskabe den?

– Jo, man kan sige, at det er hele computergrafikkens virke. Det er også derfor, den kan bruges til film som *Jurassic Park* (1993), og computerteknikken som sådan kommer til at have en stor indflydelse på spillefilmen, special effects og alt det dér. Men Pixar vil stadigvæk lave tegnefilm, i og med at vi vil karikere. *Toy Story* er en karikatur på den måde, at der jo ikke er noget legetøj, der er levende. Det gælder også vores næste film, *The Bugs*. Det kan godt være, der er nogle elementer, som kommer til at se virkelige ud. Men det er der jo også i *Bambi* (1942) og *Lady and the Tramp* (1955). Charmen ved sidstnævnte er jo, at det er en totalt medfølt kærlighedshistorie, bare set nede fra en hunds perspektiv. Alle baggrundene er forholdsvis realistisk tegnet, men filmen har et element af karikatur, idet den karikerer menneskenes verden. På samme måde karikerer *Toy Story* den menneskelige verden via jalousidramaet mellem de to stykker lejetøj. Det er dér, humoren ligger.

– Den store scene for mig var dér, hvor Buzz indser, at han er et stykke legetøj.

– Nåja, præcis! For det minder om, hvordan ens illusioner hist og her brister, når man går igennem livet. Det er sådan noget, som er skidesjovt at se, bare på en anden måde. Derfor, synes jeg, er det meget sjovere at fortælle en historie med humor end sådan straight. Meget mere effektfuldt. *Pocahontas* (1995) går fejl af det, der er ingen karikatur i den. Den har mere travlt med at få hende til at ligne Cindy Crawford og ham til at være Mel Gibson.

– Hvad er fordelen ved at arbejde med computeranimation fremfor med papir og blyant?

– Altså, jeg sidder jo stadigvæk med papir og blyant. Jeg har ikke på dén måde noget med computeren at gøre. Det skægge er, at det er en frisk måde at se tingene på. Det har en underholdningsværdi i sig selv at sidde og kigge på det her tredimensionelle computerunivers. Du er ikke vant til at se det. Men jeg tror også, det er mere end blot en døgnflue. Jeg tror, at vi med computertegnefilmen kan tage hul på nogle universer, som bliver spændende, hvis tingene bliver gjort på den rigtige måde.

– Hvor mener du, at fremtiden ligger med hensyn til computeranimation? Hvordan vil mediet se ud om 100 år?

– Der er en stor interesse i at lave film, tegnefilm og anden underholdning via internet og computere. Og teknologien er efterhånden let tilgængelig. Jeg kunne forestille mig, at computeranimation ligesom med musikken bliver mindre domineret af store firmaer. I stedet får vi så en masse små, interessante film, der vil skyde op alle mulige steder rundt om i verden. Om de så overhovedet kommer op i biografen – den eksisterer måske slet ikke, det hele bliver måske bare en del af the information highway? Egentlig synes jeg også, det er ligemeget. Der vil altid være brug for, at vi underholder hinanden. Der vil altid være brug for en god ide. Og der vil altid være brug for, at nogle mennesker helliger sig et eller andet emne hele deres liv og gør sig gode til netop dét. Dermed ikke sagt, at de er mere talentfulde end andre, det er mere et spørgsmål om at: Nå, han er blevet god til dét, han kan lave min bilmotor. Sådan vil det blive ved med at være. Der vil altid være nogen, der sørger for noget underholdning til alle os andre. Det tror jeg.

– Hvad med at vende hjem til Danmark ikke bare som musiker men også som animator, og så arbejde for fx A-Film?

– Hvis jeg kom hjem og var involveret i et eller andet, så kunne jeg forestille mig, at pressen hurtigt sagde: "Jørgen Klubien, Disney og bla-bla, hjemme igen og lave tegnefilm", ikke? Det ville folkene på A-Film måske ikke synes, var så sjovt. Jeg kunne desuden godt tænke mig at lave noget selv, en eller anden spændende, personlig ting. I virkeligheden, det dér projekt på Danmarks Radio (*Thomas og Tim*), det var faktisk mægtig godt. Det var sjovt i og med, at det var min egen ide, mine egne figurer. Og jeg arbejdede sammen med Jannie Faurschou, som var rigtig sød. Det var bare lidt uoverskueligt, da vi kom til produktionsfasen, det må jeg indrømme. Dér tror jeg, at jeg smed håndklædet i ringen. Men jeg har helt klart fået smag for at realisere nogle ideer selv. Jeg får jo på den måde prøvet kræfterne, hver gang jeg laver en lille storyboardsekvens, som jeg så pitcher til produceren eller instruktøren. Det er jo i virkeligheden en lille kortfilm inde i filmen, fem sammenhængende minutter baseret på ens egen ide, hvor man sidder og tænker i kameravinkler, indhold, humor og timing. Det er lidt som at instruere, så på den måde er det sgu et meget underholdende job!

Noter fra troldmandens værksted

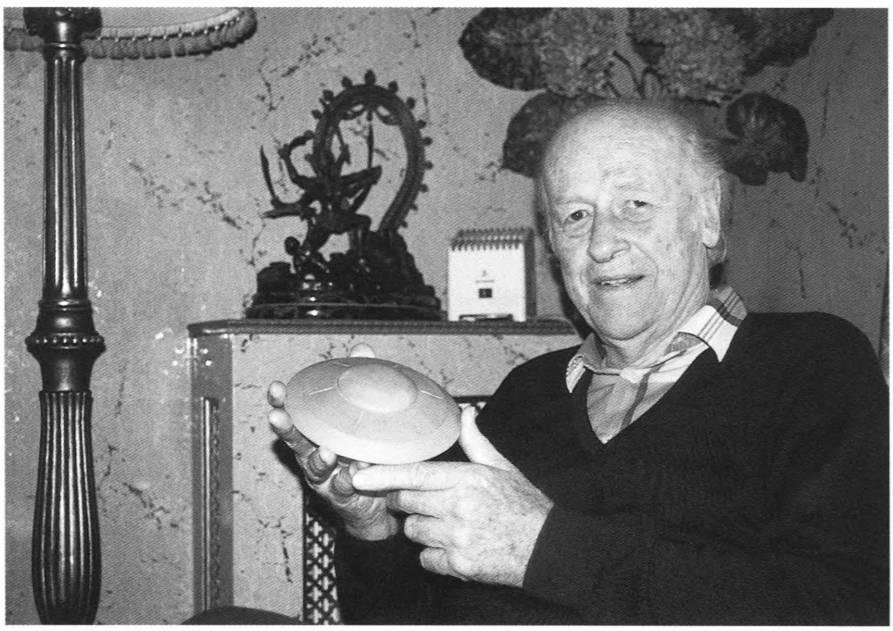


Foto: Nicolas Barbano.

En samtale med den amerikanske stop motion-mester Ray Harryhausen, der besøger Danmark i forbindelse med ANIMANI 96, den store animationsfilmfestival i Filmhuset 11.-20. oktober.

af Jo Hjertaker Jürgens

Ray Harryhausen lever i dag en stilfærdig pensionisttilværelse i London som en beundret filmskaber. Han regnes for et af de største navne inden for special effects-teknikkens udvikling, og hans særlige form for stop motion-animation har siden 1953 domineret en lang række science fiction- og eventyrfilm.

Blandt de banebrydende film er *The Beast From 20,000 Fathoms* (53), hvor New York invaderes af en gigantisk Rhedosaurus, og *Earth vs. the Flying Saucers* (56), hvor Washington D.C. smadres af flyvende tallerkener, samt den Tusind og én Nat-inspirerede *The 7th Voyage of Sinbad* (58), hvis visualisering af kykloper, drager og fægtende skeletter revolutionerede eventyrfilmgenren, og har inspireret mange af vor tids filmskabere, blandt andre Henry Selick. Hans mest kultdyrkede film er uden tvivl *Jason and the Argonauts* (63) med figurer som den kæmpemæssige, knirkende bronzestatue Talos. Nævnes må også den højt-budgetterede *Clash of the Titans* (81), hvor sagnhelten Perseus må bekæmpe Medusa og et norsk søuhyre for at redde den skønne Andromeda, samt urtidsdramaet *One Million Years B.C.* (66), hvor det dog kunne være svært at afgøre, om det var Harryhausens kæmpeøgler eller Raquel Welch i skindbikini, der udgjorde filmens virkelige trækplaster.

Harryhausen blev fascineret af stop motion-teknikken, da han som dreng så *King Kong* (33) i biografen, og han opsøgte senere skaberen af filmens effekter, Willis O'Brien, der blev hans læremester i en årrække. De arbejdede sammen på filmen *Mighty Joe Young* (49), som vandt en Oscar for bedste effekter. Harryhausen videreudviklede siden stop motion-teknikken ved at kombinere den med blandt andet frontprojektion, farver og anamorfotisk optik. Ved Oscar-uddelingen i 1992 modtag han en Gordon E. Sawyer Award for sine tekniske landvindinger.

Harryhausen, der er kendt for at arbejde alene i sit animationsværksted, har skrevet bogen "Film Fantasy Scrapbook" (1978, rev. udg. 1989), men har altid været karakteristisk tilbageholdende når det gjaldt virkelige afsløringer af sin teknik. Det laver han om på i dette tilbundsgående interview med den norske animationsekspert Jo Hjertaker Jürgens:

Kan du fortælle om, hvordan du udvikler ideerne til dine film, historierne, effektsekvenserne, de animerede væsner osv.?

– Vi begynder forskellige steder alt afhængig af filmene. Det er meget svært at finde historier, som egner sig til vores form for animation, der er mere melodramatisk eller eventyrlig i sin karakter. Som i Willis O'Briens film foranlediges man til at tro, at de animerede figurer er virkelige, levende væsner, i modsætning til i dukkefilm og tegnefilm. Vores tidlige film havde alle karakter af science fiction, så vi forsøgte at udvikle fortællinger, hvor vi kunne drage fordel af animationsteknikken, i stedet for blot at lave en historie med rumskibe, hvilket jeg ikke finder særlig interessant. Det er umuligt at finde en talent-

fuld dinosaurus eller en optrænet blæksprutte, der kan ødelægge Golden Gate Bridge, så man er nødt til at skabe den med modelanimation.

De tidlige film var alle inspireret af avisernes overskrifter. Vores producent, Charles Schneer, klippede nyheder ud om flyvende tallerkener. De var en meget udbredt mani dengang. Han fandt noget i aviserne, som vi kunne bygge manuskriptet op omkring: Hvad ville der ske, hvis en fremmed styrke ankom i flyvende tallerkener – baseret på den tanke, at udenjordiske væsner ville være fjendtlige over for mennesket. De ville ikke have forståelse for, at vi ikke bare var nogle skabninger, som de kunne behandle, ligesom vi behandler kvæg. Det var udgangspunktet i *Earth vs. the Flying Saucers og 20 Million Miles to Earth* (57). *The Beast From 20,000 Fathoms* og *It Came From Beneath the Sea* (55) var inspireret af mediernes spekulationer om eftervirkningerne af radioaktiv stråling, som ingen rigtig kendte. Aviserne hævdede dengang, at bestråling ville resultere i fænomener som kæmpevækst.

Siden gav vi os i kast med arabiske eventyr og græsk mytologi. Vi tog fat i de grundliggende historier. Græske myter og arabiske eventyr består ofte af løsrevne begivenheder uden direkte sammenhænge. Vi måtte kombinere kilderne for at binde det hele sammen og skabe en dramatisk situation, som publikum kunne følge i en film på halvanden time. Som regel var det nødvendigt at skrive manuskriptet om adskillige gange. Mr. Schneer og jeg pillede historien fra hinanden, manuskriptforfatteren kom med et treatment, og så bidrog vi alle med vores ideer og foretog ændringer for at få bestemte ting til at fungere. Somme tider kunne forfatteren ikke løse et bestemt problem, og så måtte vi finde en ny. Der vil ofte være to-tre forfattere om et manuskript, fordi en enkelt forfatter ikke har kunnet løse alle problemerne.

Hvor stort var dit bidrag til planlægningen og udarbejdelsen af historierne?

– Jeg bidrog i et stort omfang lige fra begyndelsen. Jeg afgjorde altid hvilke væsner, der skulle optræde i filmen, og hvordan disse scener skulle opbygges. Jeg havde stor medbestemmelse lige fra *The Beast From 20,000 Fathoms* og fremefter, ligesom Willis O'Brien havde stor indflydelse på *King Kong*. Jeg tror, at den eneste film, jeg har arbejdet på, hvor jeg kun var hyret til at lave modelanimationen, var *Animal World* (56), der havde en meget stram produktionsplan. O'Brien og jeg havde dog også en vis indflydelse på denne film, selv om instruktøren allerede havde planlagt det meste.

Vores film er i meget høj grad baseret på deres usædvanlige billeder, så jeg begynder ofte med at designe figurerne og effektsekvenserne. Til *The 7th Voyage of Sinbad* lavede jeg otte store tegninger af de mytologiske væsner og de forskellige situationer samt en 20 siders synopsis med Sinbads oplevelser. Men ingen i Hollywood var interesseret på det tidspunkt. Jeg lagde det hele på hylden og hentede det frem igen et par år senere. Mr. Schneer var begejstret for ideen, så vi ansatte en manuskriptforfatter til at udarbejde et udkast til et spillefilmsmanuskript på baggrund af min historie og skitserne.

Da vi var færdige med *The 7th Voyage of Sinbad*, præsenterede Columbia os for et gammelt urealiseret manuskript, *The Mysterious Island* (61), baseret på Jules Vernes roman. Det var en drengebogsagtig historie a la Rover Boys (amerikanske børnebøger fra tyverne og trediverne om teenagere på eventyr), om hvordan man overlever på en øde ø, hvilket ikke forekom os særlig interessant. Vi tog udgangspunkt i denne historie og tilførte nye elementer for at skabe en mere spændende film, hvor vi kunne udnytte stop motion-teknikken.

Havde producenten mere kontrol over disse film, end producenter normalt har?

– Ja, meget mere. Jeg valgte at producere mine egne film, fordi det gav mig den afgørende kontrol. En del instruktører ville ikke altid følge mine anvisninger om, hvad der skulle gøres, for at jeg kunne lave modelanimationen efter optagelsen. Der var somme tider sammenstød, fordi instruktøren ikke kunne forstå, hvorfor han var nødt til at optage en scene på en bestemt måde. Det var derfor en stor fordel for mig at arbejde med instruktører, der havde baggrund som scenografer. Don Chaffey og Nathan Juran havde denne erfaring. En scenograf er vant til at skjule alle sømmene, hvilket gør ham mere forstående over for mine særlige problemer. Jeg havde altid stor kontrol med indspilningen. Som regel instruerede jeg selv effektscenerne, og jeg var somme tider second unit director.

Jeg må hellere understrege, at vores film ikke er det, man i Europa ville kalde "instruktørfilm". I Europa har man den opfattelse, at instruktøren altid er den hovedansvarlige for filmens tilblivelse. Desværre kan vores film ikke laves på denne måde til en fornuftig pris. Instruktøren er der for at lede optagelserne, kontrollere filmens rytme og tone, og fremtvinge de bedst mulige præstationer af skuespillerne – hvilket jeg indrømmer ikke altid lykkedes – men han er ikke ophavsmand til filmen i samme forstand, som eksempelvis Orson Welles er det. Ofte inddrages han først, når hele produktionen er planlagt. Som regel har han forslag til historien, som vi så indarbejder. Somme tider får instruktøren hele manuskriptet skrevet igennem, men det hører til undtagelserne. Vi benytter alle de kendte tricks, samt opfinder nye, og derfor er det nødvendigt, at filmen er helt gennemarbejdet inden optagelsen. Instruktøren kan ikke udvikle historien undervejs. Det ville være skrækkelig dyrt at skabe nye special effects på stedet og foretage omskrivninger undervejs, så hvis vi ikke havde haft fuldstændig styr på billedsiden inden optagelsen, havde vi aldrig kunnet lave filmene til samme pris.

Hvor stort var jeres typiske budget?

– Det variede. *The Beast From 20,000 Fathoms* kostede 250.000 dollars at producere tilbage i 1953. Det kan man ikke købe et kostume for i dag, men på lærredet så filmen langt mere ambitiøs og dyr ud, end den egentlig var. *The 7th Voyage of Sinbad* blev indspillet på seks uger for 600.000 dollars, hvilket var meget billigt selv dengang. Vi sparede en masse penge ved at optage filmen i Spanien i stedet for at bygge store, dyre kulisser i Hollywood. Det er altafgørende at have styr på økonomien. Hvis filmselskabet ikke tjener penge på din film, får du ikke lov til at indspille en ny for dem – det er meget enkelt. Vi var nødt til at finde frem til en måde at producere filmene på til en rimelig pris – uden at overskride budgettet tre-fire gange. Producenten har ansvaret for økonomien. Hvis instruktøren kommer og forlanger 10.000 statister, må nogen fortælle ham, at der

ikke er råd til det. Vi havde været nødt til at lukke forretningen, hvis vi ikke havde undgået budgetoverskridelser. I dag bruger de 60-70 millioner dollars på en film. Pengene hentes sjældent hjem, så selskaberne går konkurs. Det er usædvanligt, når en film som *Jurassic Park* (93) kan indtjene den slags penge.

Var der film, som var særligt svære at indspille?

– De bød alle på problemer. Enten må man slås med vejret, eller også konfronteres man med problemer, som opstår ud af det blå, og som ikke kan forudses. Man må være smidig nok til at overvinde problemerne på en eller anden måde. Da vi lavede *It Came From Beneath the Sea*, ville byens fædre ikke give os tilladelse til at lave optagelser på Golden Gate Bridge, fordi de mente, at folk ville tro, at den ikke var bygget ordentligt, hvis en blæksprutte kunne rive den ned. Jeg forstår ikke logikken, men de nægtede at give os tilladelsen. Vi var nødt til at skjule kameraet i en varevogn og køre frem og tilbage over broen med døren åben for at få vores baggrunde og hvad, vi ellers skulle bruge. Vi måtte ty til lyssky metoder, kan man sige, men vi fik vores billeder til sidst.

Hvad tiltrækker dig ved fantasy-filmen?

– Den er en god ramme for animation. Den giver lejlighed til at vise ting, som ikke kan filmes på normal vis. Tag for eksempel *Jason and the Argonauts* eller *The 7th Voyage of Sinbad;* vores teknik gjorde det muligt at skildre fantasifigurer på en helt ny måde. Tidligere udklædte de en eller anden græsk bryder, limede et øje fast på hans pande og kaldte ham en kyklop. Skuespillerne i filmene omtalte rokken og kyklopen, men man så aldrig disse væsner på lærredet. Det virker end ikke overbevisende på en femårig. I vores fantasy-film opleves det fantastiske i højere grad som i en eventyrbog. Vi vakte kykloperne, harpyerne og dragerne til live. Det er væsner, som vanskeligt kan skildres uden brug af stop motion-animation. Et godt eksempel er Medusa i *Clash of the Titans*. Jeg ville have en Medusa, der var helt anderledes fra det, man tidligere havde set på film. Det fungerer ikke at lade en kvinde spadsere rundt med slanger i håret, sådan som filmselskaberne tidligere havde løst problemet, det er ikke særlig dramatisk. I stedet designede jeg hende som et sammensat væsen, en slange med et menneskes øvre krop og slanger i håret, hvilket ikke var set før. Det virkede meget dramatisk på lærredet, synes jeg.

Hvorfor valgte du at lave film baseret på mytologi og arabiske eventyr i stedet for "monsterfilm"?

– Vel, man kan ikke blive ved med at destruere storbyer, det bliver lidt trættende i længden. Jeg har ødelagt New York, San Francisco, Washington og Rom. På grund af O'Briens film, *The Lost World* (25) og *King Kong*, troede alle, at

Kerwin Mathews driller kyklopen i 'The Seventh Voyage of Sinbad'.

modelanimation kun kunne bruges til det, jeg kalder "mad monsters on the loose"-film. Men vores film er meget forskellige fra den typiske monster-film, selv om de ofte klassificeres som horrorfilm, hvilket de slet ikke er. Vi forsøgte at bryde med den type science fiction-film, der var meget populær i halvtredserne, og finde en ny vej at gå med modelanimationen. Derfor fordybede jeg mig i Tusind og én Nat, hvor magiske hændelser er en selvfølge. Det er vanskeligt at acceptere magi i en nutidig historie. Det går ikke at lade James Bond slås med skeletter eller kykloper, men med Sinbad er der ingen problemer. Kombinationen af modelanimation og live action havde aldrig været anvendt til den slags historier, før vi gjorde det i *The 7th Voyage of Sinbad*. Mange tror imidlertid, at vores film kun er for børn, fordi de bygger på eventyr, men det er en misforståelse. Sinbads eventyr egner sig til hele familien. Vi har også benyttet nogle temmelig komplicerede fortællinger.

Tror du, at dine film somme tider kan have det problem, at publikum blot sidder og venter på den næste effektscene, fordi live action-sekvenserne er for svage?

– Bestemt ikke, vi brugte aldrig effekterne for effekternes skyld. Vi valgte historier med et indhold, som krævede brug af stop motion. Man kan ikke bare gå ud og fotografere en blæksprutte, der ødelægger Golden Gate Bridge, så vi brugte teknikken til at skildre dette på film. Men filmene var aldrig tænkt som en opvisning af effekter. Formålet var at fortælle en bestemt historie. Effekterne blev udnyttet til at skabe interessante og spændende billeder. Det er en skønssag, om man kan lide den slags fortællinger, som vi valgte. Nogle folk synes, at spillet er dårligt, og nogle mener, at historien lader meget tilbage at ønske, men vi forsøgte aldrig at fortælle en såkaldt intellektuel historie. Det fungerer simpelthen ikke på den måde. Samuel Goldwyn plejede at sige: "Lad Western Union om at sende budskaberne". Når man putter for mange budskaber i en film, kommer man til at lave propagandafilm, der forsøger at påføre publikum en bestemt opfattelse. Men eventyr, legender og myter indeholder selvfølgelig også budskaber, hvis man ulejliger sig med at se efter.

Hvordan føles det at være en stjerne?

– Det glæder mig, at vores film for mange mennesker har betydet mere end blot et par timers underholdning. Jeg tror, at alle mennesker har behov for at flygte fra virkeligheden ind i en fantasiverden. Hverdagen kan være temmelig kedsommelig, som du sikkert selv har fundet ud af. Takket være video, LaserDisc og fjernsyn har en helt ny generation lært vores gamle film at kende. Jeg modtager mange breve

fra fans i specielt Amerika og Tyskland, som fortæller, at film som vores har ændret deres liv, har farvet deres barndom. De oplevede at se noget, man ellers kun kan læse om i eventyrbøgerne.

Er der bestemte film, som du er særlig tilfreds eller utilfreds med?

– Tja, vi var nødt til at gå på kompromis med flere af filmene for at få dem lavet. Jeg var ikke alt for begejstret for nogle af vores tidlige film, hvilket ikke mindst skyldes musikken. Det var dåsemusik, som ikke egnede sig til filmene. De tidlige sort-hvide film var i vid udstrækning sammensat af arkivoptagelser. Vi brugte en uhyre mængde arkivoptaglser i *Earth vs the Flying Saucers* og *It Came From Beneath the Sea*, hvilket fungerede fint i nogle tilfælde og mindre godt i andre. Vores budgetter var meget begrænsede, så vi var tvunget til at vælge billige løsninger.

Når en film er færdig, tænker man altid: "Død og pine! Jeg ville ønske, at jeg kunne tage den og den scene om". Men den luksus kunne vi aldrig tillade os. Der er mange ting i filmene, som jeg gerne ville gøre om, ikke mindst i de animerede sekvenser. Jeg arbejdede for det meste alene, og der var altid umådelig mange indstillinger, der skulle laves. Hvis jeg havde 360 indstillinger, ville det tage mig et år med én opstilling om dagen. Men jeg kunne ikke altid nå et helt klip om dagen, så jeg måtte ofte gå på kompromis for at få filmen færdig inden for et rimeligt tidsrum. Når jeg i dag genser filmene efter så mange år, ønsker jeg bare, at jeg havde brugt mere tid på visse opstillinger og taget visse scener om, men dengang virkede det fornuftigt at lade det passere, selv om alt ikke var helt, som det skulle være. Men Jason and the Argonauts er nok vores mest helstøbte film. Jeg synes, at den holder sig glimrende i dag, hvilket ikke mindst skyldes Bernard Herrmanns musik.

Hvordan kombinerer du live action med animationen?

– Én metode er en form for split screen, hvor man placerer en matte foran kameraet og kun fotograferer halvdelen af billedet. Bagefter tildækker man denne halvdel, spoler filmen tilbage og eksponerer den anden halvdel. En anden teknik, som vi forholdsvis ofte benyttede, er en travelling matte (en matte, der ændrer form fra billede til billede), hvor to forskellige stykker film kombineres. Skuespillerne filmes på en blå eller gul baggrund, der skaber en matte omkring dem. Dette gør det muligt at kopiere dem ind på en ny baggrund ved hjælp af en optisk printer. Ulempen ved denne teknik er, at den er langt dyrere end de øvrige, fordi vi er nødt til at have et stort filmhold til lyssætning og lignende.

Jeg benyttede som regel en tredje metode, nemlig bagprojektion, som også Willis O'Brien anvendte flittigt. Her filmer man først skuespillerne, efter en meget grundig indstudering, og projicerer derefter optagelserne på et lille bagprojektionslærred bag de animerede modeller. Billedets størrelse svarer til modellens skala. Det projicerede billede fotograferes sammen med modellen, et enkeltbillede ad gangen, efterhånden som man animerer modellen. I det færdige resultatet ser det hele ud til at være fotograferet samtidigt. Problemet ved denne teknik er, at der altid sker et kvalitetstab i farverne på live action-optagelserne. De røde og grønne farver forringes i særlig grad, og derfor stemmer farverne i live action-optagelserne og animationen ikke overens. Somme tider var det muligt at korrigere fejlen i laboratoriet, men det var frygtelig svært, specielt da vi lavede de første farvefilm. Senere udviklede Eastman Kodak en film med en lavere kontrast og mere præcis gengivelse. Meget afhænger dog stadig af hvor lang tid, man bruger på at afstemme farverne. Somme tider må forgrunden have en farve, som er helt forskellig fra bagprojektionen, men som matcher, når den fotograferes. Man kan ikke altid stole på øjet, så det er nødvendigt at lave to eller tre prøveoptagelser af hver opstilling for at afstemme farverne.

Harry Hamlin gemmer sig for Medusas dræbende blik i 'Clash of the Titans'.

Hvordan får du det til at se ud som om, at animerede genstande berører genstande i live action-optagelserne?

– Somme tider erstatter jeg noget i live action-optagelserne med en animeret miniature. Jeg hænger et miniaturesværd op foran bagprojektionslærredet, således at det set fra kameraets synsvinkel præcis dækker skuespillerens sværd. Så lader jeg den animerede models sværd ramme miniaturesværdet, og når det fotograferes, ser det ud som om, at modellen og skuespilleren krydser klinger. Det ser man adskillige gange under krokodillekampen i *The Three Worlds of Gulliver* (60).

Hvor lang tid tager det at forberede den enkelte optagelse?

– Det tager længere tid at lave opstillingerne end at lave selve animationen. Det kan være meget irriterende, da jeg bare har lyst til at gå i gang med animationen med det samme. Men det er ligeså vigtigt at lave en ordentlig opstilling, som det er at lave animationen, da animationsarbejdet glider meget lettere, hvis hele scenen er opstillet i det rigtige perspektiv, og farverne er afstemt perfekt. Somme tider kan det tage to eller tre dage at lave en opstilling, men i så fald planlægger jeg som regel tingene således, at jeg kan få mindst fire eller fem optagelser ud af opstillingen, og ikke bare en enkelt. Jeg prøver på at gøre opstillingerne så enkle som muligt, uden brug af kamerabevægelser. Jeg lavede dog en masse dolly-optagelser i kortfilmen *Little Red Riding Hood* (45), i form af panoreringer igennem skoven osv. Det er meget tidskrævende, så for det meste er jeg nødt til at arbejde med et stationært kamera for at kunne holde mig inden for tidsrammen.

Som regel havde jeg 10 måneder til at lave en films special effects. Det tog mig dog kun 7-8 måneder at lave special effects til *The Beast From 20,000 Fathoms,* selv om jeg var helt alene om det. Det job, der tog længst tid, var *Clash of the Titans,* som jeg arbejdede på i 16 måneder. Men filmenes special effects var aldrig ret dyre, sammenlignet med, hvad det kostede at lave live action-optagelserne. Jeg lavede altid selv al animationen, undtagen til *Clash of the Titans,* hvor jeg havde to assistenter. Jeg var dog nødt til at have special effects-teknikere til at hjælpe mig med at lave split screen- og travelling matte-optagelserne, afstemme farverne, sætte lys osv.

Kan du gøre rede for animationsprocessen?

– At lave tredimensionel animation er nøjagtig ligesom at lave tegnefilmsanimation, bortset fra at man i stedet for tegninger bruger en model, som man flytter, når kameraets lukker er gået i. Optagelserne består af en serie enkeltbilleder, så jeg er nødt til at have hele bevægelsen i tankerne, når jeg laver animationen. Jeg koncentrerer mig hovedsagelig om, hvad figuren laver, hvad dens næste bevægelse vil være, og hvordan det hænger sammen med resten af scenen. Selv om jeg har planlagt det hele, før jeg begynder, får jeg nye ideer under selve animationsarbejdet. Jeg skifter ofte mening, når jeg laver animationen, og tilføjer detaljer, som jeg ikke havde planlagt. Den ene stilling inspirerer den næste og får mig til at ændre min arbejdsplan. Det hele kan ende med at være fuldstændig anderledes, end jeg først havde tænkt mig. Men jeg må stadig indordne mig under det, der projiceres på lærredet, da det er det, jeg skal synkronisere optagelserne med. Derfor er jeg nødt til at tænke frem og forudse de kommende bevægelser. Ellers kan jeg ikke få modellen anbragt i en stilling, som naturligt kan føre videre til den næste stilling. Jeg er sikker på, at modellervoksanimation og andre former for dukkeanimation kræver samme grundige overvejelser over, hvad det næste træk skal være. Jeg prøver dog på ikke at lade mig styre af det.

Hvordan får du de animerede modellers bevægelser til at passe med skuespillernes bevægelser?

– Når vi laver live action-optagelserne, husker jeg på, hvad den animerede figur skal foretage sig. Jeg forklarer skuespillerne det, så de kan afpasse deres spil efter figurens bevægelser. Jeg laver også omkring 400 simple storyboard-tegninger, som jeg lader indgå i manuskriptet. Dette er meget vigtigt, især når vi filmer on location, da det hjælper os til at få lavet alle de nødvendige baggrundsoptagelser og nærbilleder, før vi forlader et sted. Men en gang imellem kan det være svært for skuespillerne at spille over for en dinosaur, som de ikke kan se, så jeg sørger for at medbringe de tegninger, jeg har lavet af væsnerne og historiens scener. Det hjælper dem til at forestille sig, hvordan det vil være at stå foran sådan et gigantisk, glubsk bæst. For at være sikker på at de kigger i den rigtige retning, så deres blik rammer den animerede figur, bruger vi af og til store papfigurer eller pæle – jeg kalder dem monsterstænger – når vi indstuderer scenerne. Dem fjerner vi så, når vi filmer scenen.

Når jeg bagefter ser optagelserne igennem i mit studie, begynder jeg at gøre mig mere detaljerede overvejelser over, hvad animationsfiguren skal foretage sig, for at det kan harmonere med optagelserne. Jeg studerer dem indgående, enkeltbillede for enkeltbillede. Somme tider er det nødvendigt at lave omfangsrige noter, når jeg analyserer bevægelserne i live action-optagelserne. Det er meget vigtigt at time optagelserne helt præcist, særligt hvis jeg skal flytte hele syv skeletter til deres rette plads på rette tid. Hvis jeg har skrevet alle skuespillernes bevægelser ned på forhånd, ved jeg, når jeg laver animationen, at det tredje skelet efter 13 enkeltbilleder skal være på et bestemt sted, hvor det skal ramme skuespillerens sværd. Så er det et spørgsmål om at have denne bestemte handling for øje og få anbragt figuren i den rette stilling i det rette enkeltbillede.

Hvordan holder du styr på alle bevægelserne, når du laver animationen?

– Nogle gange skriver jeg det ned, men jeg foretrækker at have det i hovedet. Jeg bruger heller ikke et videokamera, i modsætning til mange animatorer i dag. Jeg er mere interesseret i, hvor jeg skal hen, end hvor jeg har været, så jeg har aldrig set de store fordele i at bruge video. Jeg er blevet oplært på en anden måde, så jeg tror, det ville ødelægge min arbejdsrytme, hvis jeg blev ved med at gå tilbage for at se den forrige bevægelse. Jeg vil fremad, ikke tilbage.

Jeg foretrækker at arbejde alene, fordi jeg har det hele i hovedet. Hvis nogen afleder min opmærksomhed ved at spørge mig, hvad klokken er, glemmer jeg måske, hvilken del af figuren, der er i bevægelse. Hvis hydraen har syv hoveder, eller der er tolv slanger i Medusas hår, må der være sammenhæng i den måde, hver enkelt del bevæger sig på. Dette kræver en høj grad af koncentration i et temmelig langt stykke tid. Jeg må hele tiden være meget påpasselig med alle disse forskellige bevægelser for at undgå fejl, for det er meget dyrt og tidskrævende at tage en scene om, når man arbejder med stop motion. Hvis en figur vælter midt i en optagelse, kan det være nødvendigt at starte forfra, fordi det i modsætning til tegnefilmsanimation ikke er så nemt at fortsætte, hvor man slap. Halvfems procent af animationsoptagelserne i den færdige film er dog resultatet af første forsøg. Jeg har sjældent kunnet tillade mig den luksus at tage scener om.

Sker det nogen sinde, at du bliver virkelig desperat, og bare får lyst til at kyle modellen ind i væggen?

– Ja. Jeg fik en alvorlig lærestreg i begyndelsen af min karriere. Jeg havde brugt en uge på at male et glasmaleri, der hang på væggen. Jeg stod med en hammer i hånden, da jeg blev gal på en af modellerne, fordi jeg havde bygget den forkert. Jeg smed hammeren ned i gulvet af raseri, og den sprang tilbage og smadrede glasset! Siden har jeg lært at styre mit temperament. Det nytter ikke at miste besindelsen – så laver man bare flere fejl.

Er det vigtigt at kunne spille skuespil?

– Det er en enorm hjælp. Jeg har altid været fascineret af bevægelse, af den måde, folk sætter sig på, deres kropsholdning, hvordan de hviler hovedet i hænderne. Jeg er sikker på, at de fleste animatorer siger det samme, at man er nødt til at udvikle en god iagttagelsesevne. Jeg begyndte at spille skuespil, da jeg gik i gymnasiet på Los Angeles City College. Det har jeg altid været glad for, da det har henledt min opmærksomhed på ting, som jeg ellers ikke ville have lagt mærke til. Når man

Verdens storbyer trues i 'Earth vs. the Flying Saucers' (56), som 'Independence Day' (96) nærmest er en genindspilning af.

forsøger at skabe en figur, som indgår i et samspil med filmens skuespillere, er man nødt til at vide noget om skuespilkunst. Man er nødt til at sætte sig selv i figurens sted, at forestille sig, hvad den vil gøre i en given situation, og forsøge at fornemme dens bevægelser. Da jeg skulle animere sværdkampen i *Jason and the Argonauts*, begyndte jeg at gå til fægtning for at finde ud af, hvordan det føles at håndtere et sværd. I tre måneder gik jeg på en skole, hvor skuespillere kunne lære at fægte – indtil min hofte gik af led!

Hvor meget koncentrerer du dig om at få modellerne til at spille skuespil, når du laver animationen?

– Det afhænger af, hvad den enkelte scene kræver, hvad der er nødvendigt for at gøre scenen så effektiv som muligt. I *Mighty Joe Young* var Joe den vigtigste figur, så han var nødt til at spille skuespil. Han kunne ikke nøjes med at være en

gorilla, som gik rundt og rullede med øjnene, han måtte have en personlighed. Så han fik det karaktertræk, at han bankede i jorden, når han var rasende, især i indledningen, hvor han smadrer et løvebur. Det var en måde at tydeliggøre hans raseri på. I *20 Million Miles to Earth* var det rumvæsnet Ymir'en, der var den vigtigste figur filmen igennem, så jeg var nødt til at udstyre ham med visse særprægede karaktertræk for at give ham en personlighed, som kunne fastholde publikums interesse i halvanden time. Bavianen, som spiller skak med *Jane Seymour i Sinbad and the Eye of the Tiger* (77), er et andet eksempel. Kun de færreste er klar over, at det er noget nær umuligt at dressere en bavian. Man kan kun få en bavian til at spille skak, hvis man bruger stop motion. Jeg forsøgte naturligvis at gøre scenen interessant ved at lade bavianen lave små kropsbevægelser så som at kradse sig, mens den overvejer det næste træk. Små detaljer, som jeg tilføjede for at scenen kunne blive ved med at fænge. Man kan ikke altid planlægge den form for skuespil på forhånd – meget af det er spontant. Den ene stilling inspirerer som sagt den næste.

Hvorfor er der blevet lavet så få dukkefilm i USA efter George Pál?

– Som jeg ser det, dominerede tegnefilmen den amerikanske kortfilm. Da jeg arbejdede sammen med George Pál sidst i 30'erne, lavede han seks kortfilm à 8-9 minutter hvert år. De mest populære kortfilm i USA var maniske tegnefilm som "Tom & Jerry". Páls "Puppetoons"-serie var en anderledes form for underholdning, der aldrig rigtig slog an hos det amerikanske publikum. Amerikanerne forstod ikke Páls meget europæiske humor. Nogle af hans film var meget elegante, der var tænkt meget over tingene. De var ikke så glatte som mange af tegnefilmene, men jeg tror, at figurerne var for stiliserede til, at man kunne holde af dem. Det er meget sjældent, at den form for dukkefilm fungerer, når længden overskrider 8-9 minutter. Bare tænk på Michael Meyerbergs *Hansel and Gretel* eller Lou Bunins *Alice in Wonderland* (51). De var simpelthen katastrofale; de er så kedsommelige, at man efter ti minutter får lyst til at løbe langt væk! Heller ikke Ladislaw Starewicz' eller Jiri Trnkas film slog an uden for kunstbiograferne.

Vi valgte et anderledes koncept, som blev meget populært. Man er ikke i tvivl om, at Páls og Trnkas dukker er dukker. De er ret stiliserede, og man opfatter dem ikke som virkelige. Det er en stil, hvor man ikke forsøger at overbevise publikum om, at figuren er et levende væsen. Filmene er dukkefilm og prøver ikke på at være noget andet. I vores film forsøger vi at integrere animationsfiguren i historien således, at man opfatter figuren som virkelig. Man kan ikke få publikum til at engagere sig følelsesmæssigt i King Kongs historie, hvis den dukke, man bruger, er for stiliseret. Selv om King Kong kun er en dukke, rører han ved noget i folk på grund af den måde, historien er skruet sammen på, og den charme, Willis O'Brien har givet den.

Hvornår, om nogensinde, er det bedre at bruge animatronics eller "men-in-suits" frem for stop motion?

– Aldrig, skulle jeg mene! Jeg er aldrig nogensinde blevet så fornærmet som engang i Tyskland, da en journalist sagde til mig: "Nåh, du laver film som Godzilla". Jeg tænkte, "du almægtige, hvor har den mand dog været henne?" Hvis man ikke kan se forskel på animation og en mand i gummikostume, kan man ligeså godt holde op med at skrive om film med det samme. Der var en anden gang, under en forevisning på Museum of Moving Images, hvor en mand blandt publikum rejste sig og sagde: "Det er meget godt altsammen, men hvorfor bruger du sådan en tidskrævende teknik? Hvorfor lader du ikke bare nogle skuespillere klæde sig ud i kostumer?" Jeg kunne have slået ham ihjel!

Jeg synes ikke selv, at animatronics eller mænd i dragter er nær så spændende som animerede modeller. Animationsmodellerne har et større bevægelsesregister end de mekaniske modeller, de gentager ikke deres bevægelser så ofte, og de ser bedre ud på lærredet end udklædte skuespillere. Tænk bare på genindspilningen af *King Kong*, hvor man brugte en mand i gorilladragt. Det fungerede ganske simpelt ikke så godt som animationsfiguren i originalversionen. Det samme gælder huleboeren i *Sinbad and the Eye of the Tiger*. Han er en af de mest menneskelignende figurer, jeg har lavet, men jeg tror ikke, at han ville have haft den samme "magi", hvis han var blevet spillet af en skuespiller. Det er endnu et eksempel på den karisma, som en animationsfigur kan udstråle, hvilket er noget ganske andet end at klæde en skuespiller ud i huleboerkostume.

Hvad mener du om den form for animation, der i dag laves på computer? Er der stadig plads til stop motion efter Jurassic Park?

– Muligvis ikke i de store Hollywood-film, men ellers mener jeg, at der stadig er plads til stop motion. Det er klart, at computeren har åbnet helt nye muligheder for at give figurerne bevægelighed. Nu synes man at være i stand til at lave meget realistiske billeder, hvilket jeg ikke er sikker på altid er værd at stræbe efter. Det afhænger af den historie, man vil fortælle. Fantasy er en drømmeverden, og der er nærmest noget mystisk over det, der foregår på lærredet, når man bruger stop motion frem for computerteknik. Animationsprocessens særlige udseende er medvirkende til at skabe dette drømmeagtige skær. Men når alt kommer til alt, bruges alle disse teknikker til at skabe underholdning. Computeren er et nyt redskab, men ikke det eneste, der findes. Enhver teknik har sin plads i underholdningsindustrien. Jeg forstår ikke dem, der siger, at stop motion-filmen er død, efter computeranimationens fremkomst. Efter min mening er mulighederne for at være kreativ større, når man arbejder med stop motion, da computeranimationen kræver, at der hele tiden er en masse mennesker, der sidder og trykker på knapper. Hvis jeg skulle lave en ny film, ville jeg foretrække at holde mig til stop motion, fordi det er det, jeg har arbejdet med hele mit liv. Jeg tror ikke, jeg ville kunne føle den samme glæde ved at lave computeranimation, som jeg har gjort ved at arbejde med modeller. Computeranimationen vil udpine sig selv, fordi man ser det i fjernsynet hver dag. Nu findes der 20-sekunders reklamefilm, som gør de samme ting som de dyreste Hollywood-film. Man kommer til at se teknikken så ofte, at den vil miste sin tiltrækningskraft. Det er ikke længere overraskende på samme måde, som *King Kong* var det, da den fik premiere i 1933.

Oversat af Viggo Degnbol og Frank Sloth Christiansen.
Indledning af Nicolas Barbano.

Mellem stumfilm og lydfilm – overgangsfænomener

Instruktører mellem stum- og lydfilm er sjældent behandlet i dansk filmhistorie. Marguerite Engberg og Ron Mottram sætter deres grænser hhv. 1914 og 1919. Kau og Dinnesen ser ret bredt på en sammenhængende produktionshistorie med vægt på biografledet. Kun instruktøren A.W. Sandberg har opnået omfattende monografier (af Harald Engberg og Knud Overs, begge 1944). De daværende instruktørers reaktion på fremkomsten af lyd, adskiller sig stort set ikke fra kollegaerne på kontinentet. Først en udbredt skepsis og derpå omstilling til hjemmemarkedet.

George Schnéevoigt er undtagelsen, der bekræfter regelen. Skønt han kæmper for en internationalisme selv med lyden, slutter han som alle andre i Europa med inkarnationen af hjemmemarkedet.

af Carl Nørrested

George Schnéevoigt (tv.) sammen med Kai Normann Andersen og Kai Bauch i 1932.

George Schéevoigt

George Schnéevoigt, der var søn af den kejserlige hoffotograf Siri Schnéevoigt, blev selv uddannet fotograf og forsøgte sig sågar som skuespiller hos selveste Max Reinhardt.

Sammen med sin kone Lily von Kaulbach startede han i Danmark (Ordrup) det kortlivede filmselskab Kaulbach Kunstfilm 1913, et år hvor filmselskaber groede frem som paddehatte. Kun én titel figurerer i Marguerite Engbergs registrant (*Stærkere end Dynamit*), men der blev lavet flere. Schnéevoigt har selv i et interview til Filmmuseet nævnt titlerne *Skyggedanserinden* og *En Gartnerdreng søges*. En film er bevaret *Kleine Svend und sein Mutter*. Den falder udenfor NFKs normer ved hverken at være melodrama eller sensationsfilm, men en sentimental, gammeldags fortælling om lille Svend, der ikke kan få kredit hos købmanden og må tage job som gåsedreng for at forsørge sin mor og lillesøster. Armoden er dog ikke større end at familien bor i villa. Fru Kaulhach spiller sammen med sine egne børn. Alle inserater er skrevet på tysk. Firmaet var iflg. Politiken 11.4.1913 baseret på tyske penge og havde distribution hos Pathé. Muligvis er filmen identisk med *En Gartnerdreng søges* ved erindringssammenkædning af 'Gänsen' og 'Garten'. Filmen er pænt fotograferet uden fiksfakserier med brug af mange villaeksteriører. Schnéevoigt er formodentlig både filmens instruktør og fotograf.

1915 har Schnéevoigt, inden han søgte ind på NFK, formodentlig fotograferet *Under Galgen* for Kinografen.

Herover ses de ekspressive og noget dystre belysningseffekter i 'De mystiske Z-stråler' (16).

På NFK ansatte Wilhelm Stæhr ham samme år for 125 kr. om ugen som både instruktør, fotograf og undertiden manuskriptforfatter af sensationsfilm og en enkelt kostumefilm i italiensk fyrstemiljø. Debuten *De mystiske Z Straaler* (pr. 14.2. 1916) viser på bevarede stills interessante,ekspressive, dystre sceniske belysningseffekter omkring et "mystisk Lyspræparat", som en skurkagtig artist Karsakow (Anton De Verdier) raner fra den gode videnskabsmand (Johs. Ring) og som hans datter (Alma Hinding) søger at generobre ved at involvere sig i artisttruppen – et ingenlunde originalt plot. Med kostumefilmen *Fyrstindens Skæbne* (Pr. 6.11.1916) instruerede han en af NFKs absolutte stjerner Rita Sacchetto i samspil med bl.a. Schnéevoigts kommende arbejdsgiver Gunnar Sommerfeldt. 1915-17 instruerede han fire film og fotograferede for August Blom (*Kærlighedslængsel*), for A.W. Sandberg (*En Kunstners Kærlighed*) samt Martinius Nielsen (*Den grønne Bille*).

Det var ikke fra Schnéevoigt der kom med nye impulser. Heller ingen af de vagt Sjöström/Stiller-inspirerede NFK-film fra 1917 var fotograferet af ham (*Fjeldpigen, Pigen fra Palls, Sicilianerrøverens Bryllup*). Det var Carl Th. Dreyer der betingede hans kunstneriske vækkelse, idet Dreyer ønskede ham som fotoaraf på *Blade af Satans Bog* (NFK 1919). De må faktisk have foretaget indgående studier af G.W Bitzers samarbejde med Griffith i *Intolerance* (1916). I det ovennævnte interview fra Filmmuseet (ca. 1956 med Bøgh Larsen) tager Schnéevoigt afstand fra Dreyer og fremhæver sin egen indsats mht. 4. episode – Finlandsafsnittet:

> "Carl Th. Dreyer og jeg er så diamentrale modsætninger. Dreyer er så pinligt korrekt og så (...) docerende videnskabelig. Det minder mig om tvungen skolelæsning. Dreyer, han kunne bruge timer, ja dage, for at opnå den effekt, det udtryk i skuespillerens ansigt, som han nu mente (...) var det helt rigtige. Der gik alt for meget af det umiddelbare tabt. Det udvisker det friske og (...) virker træt. (...) Kan ske at Finlandsafsnittet ikke var så meget Carl Dreyer-betonet, som det var Schnéevoigt-betonet. Jeg mindes Clara Pontoppidans dødsscene, hvor hun langsomt skal stikke dolken i sit hjerte. Der var et lille solstrejf (...) og i en fart fik jeg fat i fru Pontoppidans sminkespejl, fangede lysstrålen og lod lysstrålen langsomt glide op mod hendes ryg for at ende i hendes lyse hår og der dannede sig en glorie omkring hendes hoved, den døende madonna. Ja, jeg mindes ikke nogensinde, at Dreyer har kunnet improvisere. Dreyer, han mangler humor (...) og han mangler også sådan noget som det musikalske instinkt. Ja, alt skulle være sådan som det stod i manuskriptet, fuldkommen som det stod i en bibel, amen."

Schnéevoigt kom ikke desto mindre til at bistå Dreyer i så forskellige film som *Prästänkan* (SF, 1920), *Der var engang* (Sophus Madsen, 1922) og *Du skal ære din Hustru* (Palladium, 1925).

I perioden omkring *Prästänkan*

har han iflg. interviewet haft ansættelse på Olaf Fønns' Astra selskab uden at komme i arbejde og har samtidig åbnet et portrætfotoatelier i Bredgade. Efter *Prästänkan* optog han 1921 sin første film i vildmarken (Røvassdal), Knut Hamsuns *Markens grøde* for det norske selskab Norrøna Film på foranledning af instruktøren Gunnar Sommerfeldt.

Sommerfeldt havde året forinden haft sukces med Danmarks vægtigste bindeled til den filmiske nordlandske naturtradition Gunnar Gunnarson-filmatiseringen *Borgslægtens Historie I-II. Markens grøde* er spaltet mellem fascinationen af individet i ødemarken og udviklingens dynamiske kultivering. Sommerfeldt spiller selv den ikke udelukkende negative forsoner i lensmandens skikkelse, som sættes op mod den store individualist Isak (Amund Rydland), der har tydelige fællestræk med Sjöströms fremstilling af Terje Vigen.

1922 var Schnéevoigt tilknyttet Alstrup Film. 1923 havnede han på Palladium, hvor han ikke fik lov til at fotografere Fy og Bi, som var forbeholdt Carlo Bentsen og Hugo J. Fischer, men en komedie af Laurids Skands. Samme år debuterede hans lille søn Alf på samme selskab som barneskuespiller i *Sommerspøg og Rævestreger*. 1925 er Schnéevoigt tilknyttet Ufa (Decla), hvor han sammen med Fritz Arno Wagner og Rudolf Mate fotograferer Arthur Robisons *Pietro, der Korsar* på Korsika. 1926 fotograferede han Schnedler-Sørensens nationalistiske *Grænsefolket* for Fotorama. Samme år, mens Dreyer lavede sin Einar Sissener-bagatel *Glomdalsbruden* , instruerede Schnéevoigt den dekorationsprægede bygdekornedie *Baldevins bryllup* med samme skuespiller for A/B Svenska Biografteaterns Filial i Oslo.

Ifølge interviewet blev Schnéevoigt af Gunnar Sommerfeldt knyttet til en reportagefilm om Etnas udbrud, hvilket kan berammes til 1928. Denne reportagefilm er ikke til at spore i hverken danske, svenske el1er norske kilder.

Laila

Ledighedsperioden mellem 1926 og 28 er muligvis et forløb som Schnéevoigt i det lettere alkoholiserede interview får blandet med den tidlige efterkrigstid. Det lyder meget rimeligt at han netop her i 20erne har kunnet etablere sit portrætfotograferingsatelier, men kunne umuligt i samme periode være ansat hos Fønns.

Fra genindspilningen af 'Laila' (37). Det er Siri Schnéevoigt til højre.

På locations i *Markens grøde*, måske først *Viddenes folk* (1928) havde Schnéevoigt fået kontakt med en præst hos lapperne i Moiranen. Præsten satte ham ind i professor Jens Andreas Friis' forfatterskab, der udover forskning i lappisk sprog havde skrevet den populære lange novel1e "Fra Finnmarken. Skildringer." (1888), som sidenhen blev udgivet under titlen "Laila". Det er en elementær spændende fortælling om en datter af den norske mand der kommer bort, da familjen på vej til kirken for at døbe barnet, bliver overfaldet af ulve. Pigen findes af lappen Aslag Lågje, opdrages som lap med navnet Laila. Som voksen fornemmer hun sit tilhør til to kulturer. Schnéevoigt købte rettighederne til SF, som imidlertid ikke filmatiserede den og så sad han igen på den norske producent Helge Lunde, som han havde fotograferet lappefilmen *Viddenes folk* for med den svenske skuespillerinde Mona Mårtensson i hovedrollen (instruktion Ragnar Westfelt). Mona Mårtensson fik titelrollen i *Laila* (1929). De øvrige hovedroller blev spillet af Peter Malberg (Aslag Lågje), Alice O'Fredericks som Lailas bedste veninde Inger, søster til Anders (Harald Schwenzen – der i 1922 havde filmatiseret *Pan*), som bliver Lailas store kærlighed. Schnéevoigt instruerede og skrev manuskriptet og Valdemar Christensen (B-fotograf på næsten samtlige Fy og Bi-film) blev med *Laila* fast fotograf på alle Schnéevoigts fremtidige instruktøropgaver. *Laila* var Schnéevoigts store internationale gennembrud. Han blev simpelthen det reetablerede NFKs førende instruktør igennem mange år og omgav sig med et fast team bestående af fotografen Valdemar Christensen og manuskriptforfatterne Fleming Lynge og Paul Sarauw.

Vekseler Carl Bauder der havde satset 100% på Axel Petersen og Arnold Poulsens lydsystem i det rekonstruerede NFK fra februar 1930, blev så imponeret af Schnéevoigts instruktionsevner dels ved rushene fra Lapland på laboratoriet, dels interiøroptagelserne på Valbystudierne, at han overlod instruktionen af flere lydprøver til Schnéevoigt (efter Fritz Iamprecht), da tone- og billedstrimmel blev forenet i Paul Sarauws tallerkensketch *Ve, den der lyver – version 3* (produktion 80/1930). Lydforsøgene blev først egentlig afsluttet ambitiøst 1933 ved et samarbejde mellem Det Kongelige Teater og NFK omkring *Slutningsscenen af Leonora Christina* – en opera af Sigfried Salomon med komponisten som dirigent og Tenna Kraft i titelrollen. Schnéevoigts indsats begrænser sig kun til nogle få solistindklip.

Førstekræfterne i *Pietro der Korsar* ægteparret Aud Egede Richter (fhv. Nissen) og Paul Richter (Sieg-

fried i Eritz Langs *Die Niebelungen*), der optrådte sarnmen i norsk film 1928 (*Bergenstoget plyndret i natt*) stod som producenten bag det første forsøg på at lave en internordisk tonefilm *Eskimo* på norsk, som man mente kunne forstås i hele Norden. Desuden fremstilledes til det internationale marked en tysk, fransk og stum version. Laurids Skands og Schnéevoigt havde skrevet manuskriptet sammen med Helge Bangsted over en roman af Ejnar Mikkelsen "John Dale" fra 1921. John Dale – i filmen ændret til Jack Norton (Paul Richter) bryder op fra den dekadente storby (med Teddy Petersens bigbandmusik), hvor han har opsøgt en luder (Aud Egede Richter) og i lede står til søs for at havne på Grønland, hvor han finder tom mammon i form af guld (Mikkelsens forlæg udspillede sig på Alaska) samt den sande kærlighed til eskimopigen Eukaluk (Mona Mårtensson). Filmen er et 'hult' melodrama med nogle kluntede lydmontageforsøg, udelukkende interessant fordi man for første gang hører synkrone lydoptagelser fra Grønland. Den er præget af uoverensstemmelserne mellem de tysk/norske producenter og *Lailas* gamle produktionshold. Både Paul Richter som lysmanket arier og Mona Mårtensson som sødladen skandinavisk eskimo med en stiv hårtop som fremmedlegeme, er gennemført kitch. Aud Egede Richters indsats begrænset til en deklamerende birolle.

Norsk kunne ikke accepteres som internordisk sprog. Derfor forsøgte NFK og Schnéevoigt sig med et par tonefilms-genfilmatiseringer af nogle af stumfilmens store indenlandske sukceser, filmatiseringen af Steen Steensen Blichers novelle *Præsten i Vejlby* (pr.7.5.1931), der æstetisk ikke afveg synderligt fra August Blom-versionen fra 1920 og filmatiseringen af Einar Rousthøjs roman *Hotel Paradis* (pr. 20.10.31), som sikkert heller ikke afveg meget fra Robert Dinesens 1917-filmatisering. Tonefilmene blev besat med samtidens ypperste teaterskuespillere og dette udgør nok den eneste radikale forskel mellem stumfilms- og tonefilmsversionerne.

Med disse og den følgende originale Holger Drachmann-filmatisering *Kirke og Orgel* (pr. 9.3.1932) håbede NFK forgæves på at den danske stat ville eftergive forlystelsesskatten. Først med *Kirke og Orgel* arbejdede Schnéevoigt dramaturgisk, kreativt med lyden (kirkeorglet har vitterligt tematiske funktioner). Men publikum har fornemmet noget meget altmodisch over disse tre første danske tonefilm. Der er unægtelig noget yderst sat over herrerne Eyvind Johan-Svendsen, Henrik Malberg, Svend Methling, Thorkild Roose og kvinderne Karen Caspersen, Clara Pontoppidan og Karin Nellemose.

Komedierne

Schnéevoigt har med Liva Weel i *Odds 777* (4.11.1932) prøvet at anslå en gennemarbejdet moderne komedietone sammen med Sarauw og Lynge på et niveau, man siden havde svært at leve op til. De indlagte schlagere dukker op: "Glemmer du – " og "Gaa med i Lunden" med musik af Kai Normann Andersen og Dan Folke, tekster af Børge og Arvid Müller, fremført af Otto Lingtons orkester og gjort til landeplage af Liva Weel. Fire dage efter havde Palladium premiere på den første Fy og Bi-tonefilm *Han, hun og Hamlet*, instrueret af Lau Lauritzen. Handlingsplanerne er noget i opløsning i disse tonefilmskomedier og så småt ved at pege hen mod revyen. Overgangstyperne er interessante: Liva Weel i midten af 30erne – der absolut intet havde at gøre i stumfilm, får sin markante filmdebut. Den satte teaterskuespiller Emanuel Gregers, der havde instrueret en række væsentlige stumfilm med sin kone Bodil Ipsen, vælger igen at kaste sig over både filmskuespillet samt -instruktion.1933 er han med til yderligere at markere revyplanet i NFKs tonefilm (som instruktør) ved introduktionen af parret Sus og Stille (Marguerite Viby og Christian Arhoff) i *Saa til Søs.*

De germanske forbilleder for disse revyprægede handlingsfilm, der så småt varsler fremtidens musicals, træder tydeligt frem ved direkte referencer til Willy Fritsh og Lillian Harvey i adskillige danske film fra *Odds 117* til Gregers' *Skaf en Sensation* (1934). Dette skred i dansk tonefilmsproduktion kan der sættes præcise datoer på: *De tre fra Benzintanken* (*Die drei von der Tankstelle*/Wilhelm Thiele) havde dansk premiere 29.11.1930 og *Kongressen danser* (*Der Kongress tanzt*/Erik Charell) 5.12.1931. Der er langt fra den samme charme og elegance i Schnéevoigts anstrengte introduktion af revyungdommen – repræsenteret ved Marguerite Viby og Hans W. Petersen i *Skal vi vædde en Million?* (1.3.1932 – der faktisk var den egentlige omslagsfilm i dansk tonefilms produktion) og *Tretten Aar* (22.9.32). Viby sættes i begge overfor en gammel, brysk, halstarrig Frederik Jensen – tåkrummende pinligt i *Tretten Aar.* Dekorationsløsningerne er dræbende. De få eksteriører virker nærmest befriende. Schnéevoigt har for alvor fået *Die drei von der Tankstelle* galt i halsen. Det gik meget bedre, da han langt senere havde fordøjet *Kongressen danser* og nedkom med det nydelige, nostalgiske Tivolibillede fra 1840erne *Champagnegaloppen* (1938).

NFK ændrede ikke godvilligt forbilleder og enhver kunne se, at Schnéevoigt ikke var nogen Wilhelm Thiele eller Friedrich Hollaender. At han også havde studeret både Rouben Mamoulian og Rene

Clair kan ses i *Nyhavn 17* (1933), men kun som decideret afmagt.

Det gik dog ikke meget bedre da NFK forsøgte at importere ungareren Paul Fejos via Hollywood for at få ham til at lave rappe komedier. Det fik nærmest katastrofale følger i *Flugten fra Millionerne* (1934). Det gik faktisk bedre for ærkekonkurrenten Palladium i 1933, hvor A.W. Sandberg forsøgte sig med en Marguerite Viby-film *5 raske Piger* og Lau Lauritzen jr. og Alice O'Fredericks skrev manuskriptet til en af 30ernes vigtigste folkekomediemodelfilm *Københavnere*.

Schnéevoigt kørte tomt på rutinen og det kunne gå rimeligt når han havde store skuespillere som Liva Weel (*De blaa Drenge* 1933), Else Skouboe (*Tango* 1933 – der dog udviste mange æstetiske raffinementer i sin dekadente prolog), Henrik Malberg (*Kobberbryllup* 1933, undtagelsesvis med manuskript af selveste Svend Rindom) og sikre teatersukceser som *Nøddebo Præstegaard* (1934 – Hans Kurts gennembrud). Men Schnéevoigts indsats snævrede ind og blev af Bauder suppleret med Gregers, Fejos og senere Benjamin Christensen. Konkurrencen øgedes betydeligt da Alice O'Fredericks, Lau Lauritzen jr. samt Arne Weel begyndte at slå sig løs på det nystartede ASA fra 1937.

Schnéevoigt forsøgte et par gange på internordisk plan at genoplive *Lailas* sukces: 1935 med den svensk-danske Fredløs der var henlagt til den finske lapmark ved århundredeskiftet og skildrede sammenstødet mellem den russiske guvernør (John Ekman) og det frie folk med Gull-Maj Norin i en *Lajla*-lignende rolle. Jean Sibelius' "Valse Triste" og "Finlandia" fungerede som folkets ledetema. Filmen er i sin udformning tydeligt inspireret af de hviderussiske instruktører, der på det tidspunkt gav slavisk inspiration til fransk og tysk film – især Viktor Tourjansky og Fedor Ozep. *Fredløs* blev af samtidens kritik opfattet som en atavisme. I 1937 genindspillede Schnéevoigt *Laila* (nu *Lajla*) som tonefilmsprojekt med svenskeren Aino Taube i titel rollen, sin mor Siri Schnéevoigt i rollen som Aslak Lågjes hustru og igen med Helge Lunde som produktionsleder. *Lajla* blev bedre modtaget end *Fredløs*, men medførte ikke et større internationalt gennembrud. Den fik dog en vis sukces i det tredje Rige, aktualiseret af Fancks og Trenkers samtidige bjergfilm. Men de internordiske aspirationer mislykkedes totalt, da Schnéevoigt forsøgte sig med den gamle cirkus-melodramamodel fra A.W. Sandbergs *Klovnen* – nu udelukkende med svensk skuespillerbesætning i *Cirkus* (1939). Filmen slog hverken an i Sverige eller Danmark. Robin Hood (Bengt Idestam-Almguist) skrev i Stockholms Tidningen 5.9.1939: "Hur länge skall George Schnéevoigt fortsätta att göra film? Han är ju totalt talanglös. Vi ha i Sverige rader av regissörer, somkunna göra mera av ämnet".

Besættelsen

Det blev kun til yderligere tre film for NFK under Besættelsen, heraf to med nationalromantiske aspekter: Weysefilmen *Jeg har elsket og levet* (17.12.1940) med Erling Schroeder som komponisten. Her var masser af stof til alsang i biografen: Aksel Schiøtz fremførte "Gud ske Tak og Lov", "Kommer hid, I Piger smaa", "Natten er saa stille" og Studenterforeningens Kor stod for "Duftende Enge og kornrige Vange" samt "Hellige Flamme". Med Poul Eibye som ekstrafotograf intensiveredes vægten på det romantiske landskabsfoto.

I 1941 udsendte NFK 5 film! men ingen af Schnéevoigt. Emanuel Gregers stod for fire og Benjamin Christensen for een. Den 27.3.1942 havde *Tordenskjold gaar i Land* premiere med Hans Kurt i titelrollen med en ouverture der bestemt ikke stod tilbage for Deutsche Wochenschau (af Emil Reesen). Fleming Lynge havde omformet biografien til fabulerende komedie og lovestory – lykkejægeren mod de pudrede parykker: "Jeg vil sjunge om en Helt.../en frisk og lystig Sang.../gjort af Eventyr og Kærlighed – Digt og Danmarkshistorie" som det hed i forteksterne. Det faldt danske chauvinistiske kredse for brystet, at man ikke havde henholdt sig til Christian Gierløffs samtidigt udgivne biografi og tillod sig at lægge vægt på komedieaspektet. Den blev altså ingenlunde en dansk pendant til *That Hamilton Woman* (1941).

Ingen af disse film manglede publikum. I manges øjne rehabiliterede de Schnéevoigt. For så vidt gjaldt det også hans sidste noget anstrengt folkeligt film *Alle Mand paa dæk* (30.10.42), hvis "Jeg har en Ven, en rigtig Sailor" (Kai Norman Andersen, Alfred Kjerulf) blev landeplage. Efter 1942 var der simpelthen ikke flere opgaver til Schnéevoigt i de sidste 19 år af hans liv. Den åbenlyse årsag er nok at finde hos sønnen Alf Schnéevoigt.

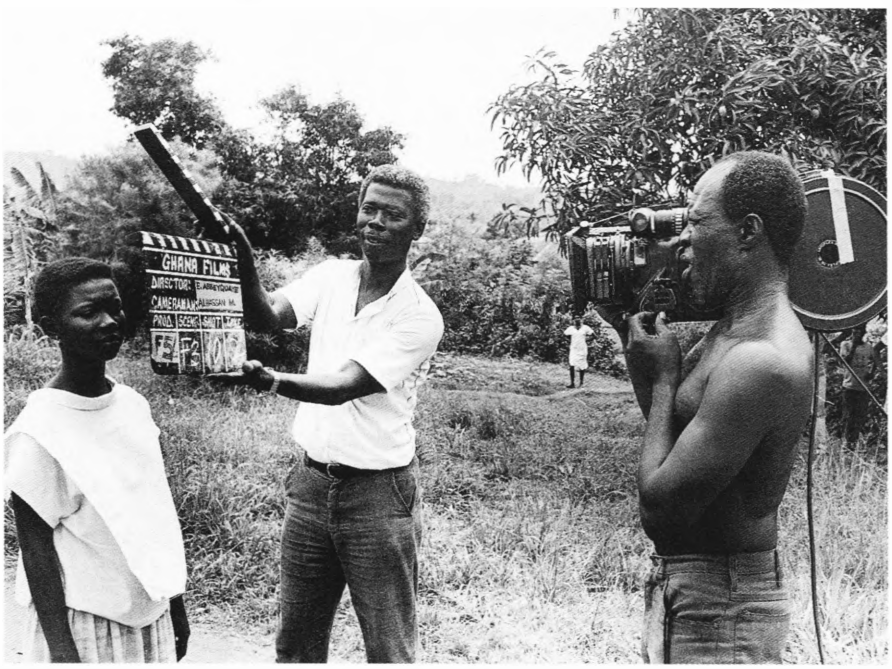
George Schnéevoigt havde holdt lav profil med sin tyske herkomst og ligefrem markeret den dansknationale linje under krigen. Det gjorde Alf til gengæld ikke. Han kunne udelukkende arbejde som fotograf under Henning Karmark på ASA. Efter *Afsporet* fulgte han Frikorps Danmark til Østfronten og fungerede som fotograf for Deutsche Wochenschau intil invasionen i Normandiet. Derpå fulgte han SS-Standarte Kurt Eggers på Dagmarhus, hvorfra han deltog i flere Hipo-aktioner. Den 7.4.1945 dræbte han frihedskæmperen Jørgen Buntzen. For denne likvidering blev han dømt til døden af Byretten 14.11.1946. Året efter for livstid af Landsretten. Herefter blev der stille om familjen Schnéevoigt.

Forrige side: Fra 'Eskimo' – Mona Mårtensson og Paul Richter.
Denne side: Fra en optagelse til 'Tordenskjold gaar i Land' – det er Schnéevoigt med hat på.

Ghanas Filmverden

Tendensen går i retning af, at man dropper den mekaniske film til fordel for den elektroniske. På den måde gøres produkterne billigere, således at der faktisk kan komme nye egenproduktioner på markedet.

af Karen Hammer



Afrikansk film er efterhånden ved at blive kendt i Danmark, men de ganske få film vi har set i danske biografer har været fra den fransktalende del af Vestafrika – fra Guinea, Burkina Faso eller Tunesien.

Hvis man slår op i internationale filmbøger om Afrikas film, så står der praktisk taget intet om den tidligere engelske koloni Ghana, men det er en alvorlig fejl, for Ghana har gennem mange år produceret et væld af interessante kortfilm – og enkelte interessante spillefilm.

I december 1988 tog jeg en lille omvej på min rejse til Den Panafrikanske Filmfestival i Burkina Faso og startede i Accra – Ghana, hvor jeg dumpede midt ind i ugelange festligheder i anledning af Ghana Film Industris 40 års jubilæum! Så heldig kan man være.

Jeg havde ingen anelse om, at man producerede film i større stil i Ghana og blev rystet over min uvidenhed, da man præsenterede mig for Kwaw Ansahs 2. spillefilm *Heritage Africa*, den bedste film jeg nogensinde havde set fra Afrika. Den film vandt da også en måned senere den største pris Etalon de Yennega ved Filmfestivalen i Ouagadougou.

Pastor Chris Hesse, der er en af Afrikas bedste fotografer, var dengang leder af Ghana Film Industry, – og han kunne huske mig fra 1987-festivalen, hvor han havde vundet en stor pris for sin prægtige dokumentarfilm *Ghana Reborn*, – så jeg blev modtaget med åbne arme og præsenteret for alle de ældre herrer, der var pionererne i Ghanas filmverden.

I 30erne og 40erne blomstrede den Britiske dokumentarfilm, og man fik da den idé i London at skabe en Film Unit i Accra for derved bedre at kunne informere om det glorværdige Britiske Imperie og dets kultur. I februar 1948 startede The Gold Coast Film Unit under ledelse af den kun 28 år gamle Sean Graham. Han skulle ikke bare lave dokumentarfilm og newsreels, men også sørge for at uddanne de unge afrikanere til instruktører, fotografer, lysmænd og producenter; man begyndte med 6 elever, hvoraf halvdelen kom fra nabokolonien Nigeria.

Allerede i 1952 kunne Sean Graham præsentere sin første afrikanske spillefilm *The boy Kumasenu* lavet med afrikanske teknikere og skuespillere – en fin lille film, der året efter blev fulgt op af dokumentaristiske kortfilm som *Kofi – The good farmer* eller *Fishing story*. I 1957 laver R. O. Fenuku, der var en af de første elever, kortfilmen *Ghana* – for nu er landet blevet selvstændigt under Kwame Nkrumahs ledelse. Sean Graham nåede at lave adskillige film, inden han i al venskabelighed rejste hjem i 1958. I 1964 udnævner præsidenten, der var yderst bevidst om Filmens muligheder en universitetsprofessor til direktør for Ghana Film Industry og sætter ham igang med at bygge.

Ghana Film Industrys domicil er endnu på trods af manglende bevillinger til vedligeholdelse – imponerende. Ghanas nuværende præsident Jerry Rawlings er ingen beundrer af filmkunsten og har derfor gennem mange år udsultet instituttet, der har/havde eget studie, eget sort/hvid 16 mm og 35 mm laboratorie, lydstudier – også til pladeproduktion, masser af kontorer og to biografer, hvoraf den ene fortsat er Ghanas bedste.

Op gennem 60erne og 70erne laves der mange oplysende og politisk bevidstgørende kortfilm, adskillige

af de politiske film bliver aldrig færdiglavet og udsendt, da Ghana efter kuppet mod præsident Nkrumah i februar 1966, gennem de næste 13 år har 5 forskellige præsidenter, hvoraf kun General Kutu Acheampong (1972-78) når at regere i mere end et par år. Ingen har vel lyst til at betale for en film om en afgået præsident, men instruktøren Th. A. Daniels når da at blive færdig med en propagandafilm *The Search for præsident Acheampong* i 1976. Den 4. juni 1979 tager Jerry Rawlings magten første gang, han afholder et demokratisk valg og indsætter Dr. Hilla Limann som præsident, men mister allerede 2 år senere tålmodigheden med det altfor korrupte styre og tager atter magten 31/12 1981. For en historiker er Ghana Film Industrys filmlager en guldgrube, da hele denne periode er veldokumenteret i mange spændende – omend noget slidte dokumentarfilm som f.eks. Daniels *Suddenly Freedom* (1967) og *3RD Republic* (1979) og *Stanley Menus Power to the People* (1982). Chriss Hesses flotte propagandafilm for Jerry Rawlings *The Dawn* (1990) og *The Road Ahead* (1992) er i langt bedre stand end de gamle, men den sidstnævnte er aldrig frigivet, da et eller andet skulle rettes i den. – Da de internationale låneorganisationer for et par år siden krævede demokrati af deres lånere, kunne Jerry Rawlings ikke se nytten af at udsende *The Road Ahead*, og det er lidt synd, for flot det er den. I 1965 udsendes den første rent ghanesiske spillefilm *No tears for Ananse* af Sam Aryeetey, der også begyndte som elev i 1948. Filmen beretter om Ananses tåbelige bedrifter og bliver godt modtaget af afrikanerne, der kender den mytiske og molboagtige Ananse fra de traditionelle folkeeventyr. Samme år præsenterer Terry Bishop sin og teaterskolen ved Ledon-Universitetets version af Hamlet *Hamile*, der foregår oppe nordpå hos Tongo-folket; den er faktisk sjovere end man skulle tro, og jeg kan slet ikke tilslutte mig Guy Hennebelles nedrakning af den i hans *Les Cinemas Africains en 1972*, hvorhan oplyser, at den er 6 timer lang!? det passer ikke! *Hamile* er kun 116 minutter lang.

I 1970 og 1972 kommer der endnu to spillefilm fra Ghana Film Industry *I told you so* af Egbert Adjesu og *Doing their thing* af Bernard Odjija, ingen af dem er interessante for andre end Ghanesere, der kender de lokale kunstnere og sangere.

I 1971 dør Akanfolket i Kumasis øverste konge Osei Agyeman Prempeh og Ghana Film Industry laver tre spændende kortfilm om den storladne traditionsrige begravelse og udnævnelse af hans efterfølger Opoku Ware II: *Passing of at King, Farewell to a King* og *Making of a King*.

I 1971-73 laver den fremragende kortfilminstruktør Ato Yanney mange kulturelle kortfilm som *Cult of Twins, Panoply of Ghana* og den vidunderlige *Market Day* (1973) – de fleste med Chriss Hesse som fotograf. *Market Day* har den samme rytme og poesi som John Griersons bedste og burde kendes af alle filmelskere; desværre er kopien noget slidt, så det haster med at redde den lille filmhistoriske perle.

Samme år laver Th. Daniels *Allegas day* en fin skildring af landsbydrengens fristelser inde i den store by – og konsekvensen af disse (24 min.).

I 1977 kommer der endelig en rigtig interessant spillefilm fra Ghana Film Industry *Genesis Chapter X* af Tom Ribeiro, – efter sigende er denne den eneste film, der nogensinde har spillet sig ind i Ghana? Det er en uhyggelig flashbackhistorie med voldtægt, mord og griskhed.

Det urolige politiske klima i landet skaber spændinger i Ghana Film Industrys ledelse, og mange forlader den vanskelige arbejdsplads for at prøve lykken på NAFTI The National Film and Television Institut, der oprettes i 1978, – andre går til TV, der startedes af Nkrumah i 1965 – eller man begynder for sig selv: Ato Yanney og Kwaw Ansah.

Kwaw Ansah, der er uddannet i USA, lever for en tid af at lave reklamefilm for Unilever, opretter så i 1977 sit eget selskab FILM AFRICA LIMITED og laver i 1981 *Love brewed in an African pot* – en fremragende og gribende fortælling om en ung kvinde, der vover at gifte sig efter sit hjerte, men kommer til at betale altfor dyrt for det, da hendes nærmeste ikke stoler på hendes oprigtighed. Filmen bliver en kæmpesucces overalt og får i Nairobi langt flere tilskuere end 007 – *For your eyes only*.

Efter adskillige hjerteanfald og utrolige økonomiske problemer lykkes det for Kwaw Ansah i 1988 at færdiggøre sin 2. spillefilm *Heritage Africa* et mesterværk fra de tider, hvor kolonien Guldkysten var ved at rive sig løs fra England for at blive selvstændig. Den sorte embedsmand Quincy Arthur Bosomfield har gennem sin engelske uddannelse lært at se ned på sin "primitive" traditionelle kultur, han har ændret sit afrikanske navn, sin religion og er blevet mere engelsk end englænderne. Hans største ønske er at blive adlet til Sir Arthur. Da revolutionen kommer rullende, kan han ikke hjælpe sit folk, men bliver skyld i manges død. Da hans mor forærer ham slægtens hellige skrin, forstår han ikke dets betydning, men giver det til sin engelske overordnede. Han må meget igennem for at finde tilbage til sig selv og sin afrikanske

Forrige side: Fra optagelserne til 'Sometimes'. Denne side: Bryllupsscenen i 'Love brewed in an African Pot'.

sjæl. Ghanas største skuespillerinde Alexandra Duah er fremragende som moderen.

I 1981 udsender Ato Yanney sin hidtil eneste spillefilm *His Majestys Sergent*, der foregår under befrielseskrigene i Indokina og beskæftiger sig med raceproblematikken, for selv om sorte og hvide soldater er på samme side mod asiaterne, så ved begge parter, at de ikke er ligemænd. Det er et seriøst arbejde, men illusionen brydes for ofte, da Ghana jo ikke ligner Asien ret meget, og der ikke har været råd til at opsøge mere egnede lokaliteter.

King Ampaw omtales i de fleste filmhistorier om Afrikansk film, for han er uddannet i Tyskland og laver sine film i Co-produktion med Norddeutsche Rundfunk i Hamburg, så hans film bliver også set udenfor Afrika.

I 1983 præsenterer han sin første spillefilm *Kukurantumi* (*The Road to Accra*), der fortæller om en lastbilchauffør, der i sin slidte lastbil transporterer passagerer mellem landsbyen Kukurantumi og Accra. Hans kone knokler i marken for at få det til at løbe rundt, medens hans datter stikker af hjemmefra for at opsøge et nemmere liv i Accra.

King Ampaw har megen humor og har lavet en sørgmunter tragedie.

To år senere kommer hans anden film *Juju*, der behandler de kultursammenstød, der uværgerligt forekommer, når de veluddannede unge kommer tilbage til landsbyerne og prøver at få noget nyt gennemført i et traditionelt samfund, hvor de unge ikke har noget at skulle have sagt.

I forbindelse med Ghana Film Industrys 40 års jubilæum havde Tom Ribe i ro fået startet fire sort/hvide spillefilm i 1985, der skulle have været præsenteret i december 1988, men takket være de manglende bevillinger var lydmiksningsmaskinerne brudt sammen, og der var hverken penge til at rejse andetsteds hen og få det lavet eller til reparationer. Derfor blev Th. A. Daniels *Aya Minnow* først færdig i 1992, Tom Ribeiros *Dédé* ikke færdigklippet, men dog udsendt på video, *Kofi Yirenkyis Opinto* ikke færdig med lydsiden, og endelig vil Ernest Abbeyquayes *Sometimes* aldrig blive lavet, for den ligger fortsat i de oprindelige filmdåser i stakkevis på hylderne og er end ikke klippet.

Tom Ribeiro tog under optagelserne en privat video af "Dédé" og blev derved uvenner med Ghana Film Industry, der bested hans rettigheder til materialet. Han gik i vrede og laver nu videospille"film" for Graceland Motion Pictures. *Dédé* er en god historie om landsbypigen, der fornægter sin traditionelle kulturelle baggrund og tager til byen for at arbejde på kontor. Kontorchefen-spillet af David Dontoh, der er Ghanas første elsker, forfører hende og glemmer at fortælle om sin kone. Hun bryder sammen i fortvivlelse, men klarer sig igennem sorgen, fordi landsbybefolkningen tør tænke i utraditionelle baner.

– Nye tider – glem alt om kvalitet og sats på historierne

I slutningen af 80erne begyndte mange unge mennesker i Ghana at lave video-spille"film" dvs. featurefilm på video, og da befolkningen tørstede efter originale lokale historier, så tjente videoerne sig ind i lyntempo. Allerførst var William Akufu, der udsendte sin første *Diabolo* film i 1984. Der er masser af magi og uhygge i disse film, da hovedpersonen som en anden Dr. Jekyl og Mr. Hyde med passende mellemrum bliver til en slange. Den meget unge automekaniker Socrate Ibrahim Safo lejede i 1988 et videokamera og optog i en vens lejlighed *Unconditional love*. På trods af en hårdrejsende dårlig lyd og uskarpe billeder blev den en kæmpesucces. I 1991 inviterede han mig i biografen for at se hans fjerde video *Baboni*. *The Phobiagirl* – en vanvittig og magisk historie. Publikum jublede i fulde biografer. På det tidspunkt var næsten alle Ghanas biografer blevet lavet om til videoscreening på det oprindelige lærred. De gamle filmprojectionsmaskiner var pillet ned overalt, så man ikke længere vil kunne vise rigtige spillefilm. Kun Ghana Film Industrys største biograf har fortsat maskinerne stående, men der er kun een operatør, der kan betjene dem! Socrate Safo slog sig i 1991 sammen med Steven Hackman og oprettede Hacky Films, der i 1995 regnedes for det førende videoproduktionsselskab. Safo har imellemtiden lavet mere end 11 "spillefilm" i den rette blanding af magi og melodrama, og hans film er højtelskede. Ingen biografer i Ghana tager længere amerikanske film hjem, for folk vil se sig selv – vil se deres egne historier og vil se/høre dem på lokalsprogene. Efterhånden som pengene strømmer ind, får kunstnerne råd til at bruge rigtige skuespillere i stedet for venner og børn, og det hjælper på historierne. Når video-filmene har kørt tre måneder i biograferne, købes de af TV, og derefter sælges de på kassetter. Jeg har set næsten hele Safos produktion og har moret mig fint; hans vittige dialog er hans force, men uden hjælp fra Ghana Film Industrys dygtige klipper, Mark Coleman, er han og de fleste andre helt på den, for de er jo amatører.

Da regeringen fortsat ikke vil give penge til filmproduktion, er instruktørerne ved Ghana Film Industry nu også med i videoræset, og deres "film er af meget bedre billed/lydkvalitet, men ingen af de mere end 200 videospille"film" har kunnet slå *Dédé* efter min mening.

Dette skyldes først og fremmest, at de rutinerede og begavede veteraner som Th. A. Daniels og Kofi Yirenkyi nu også er begyndt for sig selv, så der kun er yngre ret uprøvede instruktører tilbage på Ghana Film Industry. Kwaw Ansah lavede i 1993 sit bud på en videospille"film" *Harvest at seventeen* om teenagegraviditeter, og den er selvfølgelig filmisk af høj kvalitet, men skuespillerne er for ekstreme.

I 1992 kom en ung økonom hjem til Ghana efter mange års studier i USA. På vej nordpå hørte han i bussen om en forfærdeligt drab, der var foregået i hans hjemby, og han blev skamfuld på sin bys vegne.

I 1993 havde han lavet en videofilm *Nkrabea* over sagen, og den film er lovende. Ben Baffoe-Bonnie kan øjensynlig mere end sin økonomi, og han forstår at holde spændingen i en scene, hvor vi faktisk udfra realhistorien skulle kende resultatet i forvejen. En 8-års dreng blev i virkeligheden myrdet, for at en meget rig mand kunne give hans hoved til sin husgud, den gud, der sørgede for, at ingen kunne modstå ham.

I Ghana, Togo, Benin og Nigeria ofrer man fortsat mennesker til lokale traditionelle guder.

Ghanas befolkning er sluppet fri af I-landenes mediemanipulering med dem, hvor de tidligere så 70% amerikanske film og een % afrikanske, ser de nu 90% ghanesiske og 2% amerikanske. Det burde kunne ændre deres udvikling? Det er spændende, hvor længe den bølge kan vare, – hvis kvaliteten højnes, så er der vel ingen grund til at vende tilbage til de gammeldags film?

100 billige måder hvorpå man kan gøre sin film mere spændende:

Der var engang, hvor biografoplevelsen kunne være direkte livsfarlig - det påstod i alt fald de, der lancerede de populære horror, gyser og science-fiction film, som især amerikanske teenagere slugte råt uge efter uge, dengang en film var en film og en plattenslager let at få øje på.

af Jack Stevenson

William Castle havde udtænkt ovenstående gimmick til 'The Tingler'.

Ulig noget andet masseunderholdningsmedium har filmen altid befundet sig i konstant teknisk udvikling. Man har forbedret, opfundet og genopfundet tekniske detaljer, der har tjent til fornyelse af både produkt og præsentation. Således er mediet forblevet evigt 'nyt'. De tidlige dages farvelægningsmetoder og lydeksperimenter bevidner det fundamentale behov for udforskning og forandring; og specielt i slutningen af 40erne og op gennem 50erne, hvor ærkefjenden, TV, gerne skulle begraves dybt under mulde, var der gang i såvel 3-D som et væld af smarte, brede formater, fx Todd-AO, Cinemascope, Cinerama. I 70erne kom nye lydsystemer som fx 'Sensurround Sound' på banen, og nu om stunder skaber Douglas Trumbull's Ridefilm Corporation filmmiljøer, i hvilke publikum bevæger sig i takt med handlingen på lærredet.

Selvom de fleste af ovennævnte smarte finesser blev overhalet af ny teknologi eller simpelt hen gik hen og blev umoderne, så var disse dybest set egentlige opfindelser, og ikke hvad man kan kalde 'gimmicks'. Toneangivende showmen som Mike Todd og videnskabelige pionerer som Dan Comstock og Herbert Kalmus, der grundlagde Technicolor Corporation er lige så vigtige for filmhistorien som en hvilken som helst skuespiller eller studie-boss.

Langt under dette niveau af videnskabelige visioner og opfindsomhed, og langt mindre vigtige – eller i det mindste mindre omtalte – var de såkaldte 'gimmicks'. De gav sig aldrig ud for at være andet end de var: et kneb, der skulle sikre, at lyden af kasseapperaterne aldrig ophørte – sære påfund, der glemtes ligeså hurtigt de havde tjent deres formål. I denne grå zone af showbiz kunne man finde fidusmagere, lyssky producenter og alskens semikunstneriske plattenslagere, der iklædt billige habitter vendte vrangen ud på sig selv for at give netop deres produkt den specielle 'edge', som skulle til for at sælge. Men – når det kom til stykket – så var filmmediet jo faktisk oplagt som basis for gimmicks, i og med det selv var blevet betragtet på samme måde, da det først kom frem – de småsmarte gutter var ganske enkelt på hjemmebane.

Rødderne

Fra midten af 50erne, op gennem 60erne og godt ind i 70erne florerede, hvad man kan kalde gimmickfænomenets 'guldalder'. Intet var for vakkelvornt eller outreret til, at et publikum kunne udsættes for

det. Og målgruppen var i øvrigt umulig at forarge: den bestod af en hær af unge, amerikanske teenagere, der i forvejen slugte de mange lavbudget horror og science-fiction produktioner råt. Konkurrencen var hård, og selv en moderat succesfuld idé blev øjeblikkelig imiteret 100 fold.

I denne periode havde publikum langt mere end bare en film at skulle holde øje med. Man fik ting og sager foræret, løfter blev givet og af og til skulle man sågar skrive under på mystike kontrakter, underkaste sig fidus-tests eller deltage i forskellige former for konkurrencer. Man henholdsvis messede og skreg sig gennem forestillinger, hvor det i øvrigt ikke var utænkeligt, at man blev zombieficeret, hypnotiseret, gramset på og i værste fald nærmest overfaldet undervejs – alt sammen udtænkt således at folk ikke bare fik en film, men derimod en veritabel SENSATION. Tilskuerne elskede det!

Gimmick traditionen har rødder tilbage i 30erne og 40erne, hvor landevejens filmkonger, de enmandsopererede rullende biografer, der tjente hurtige penge ved at rejse fra by til by og vise sensationsprægede programmer, kombinerede gøglernes salgsmetoder med det gængse PR-arbejde omkring showene. Folk som Dwain Esper og Kroger Babb var mestre i denne form for publicity. Esper lånte fx engang en ægte mumie, som han døbte 'Elmer the Dope Fiend', og så rejste han land og rige rundt og viste Elmer frem i forbindelse med visningen af sin narko-oplysningsfilm, *Narcotic* (32). Og da han i '49 relancerede Tod Brownings *Freaks* (32), hyrede han en hel hær af ægte freaks til at optræde på nogle høje platforme i biografens foyer og strøede for stemningens skyld savsmuld ud over hele gulvet. Espers kollega, Kroger Babb, var forud for sin tid, idet han opfandt en tidlig form for merchandising: i forbindelse med sine filmshows solgte han alt fra sexoplysninghæfter til miniaturebibler og make-up. Han rejste fra kyst til kyst og tjente styrtende på tilskuere, der åbenbart havde bedre økonomi end forstand.

William Castle

Det var imidlertid instruktøren William Castle, hvis storhedstid var i 50erne og 60erne, der skulle blive den egentlige "King of the Gimmick".

Castle begyndte allerede at producere gimmicks i 1928, da han som 15-årig var ansat som scenearbejder i et omrejsende teater. I forbindelse med en opsætning af 'Dracula' fandt han på,

at sætte en rigtig kiste udenfor teatret, brændte røgelse for at skabe en mystisk atmosfære og fiksede Dracula lidt op, således at denne kunne forsvinde fra scenen i en sky af røg for dernæst at dukke op i salen og hvæse ad det stakkels, skræmte publikum. Mange år senere – i '44 – instruerede han teaterstykket 'Meet a Body', og her lod han morderen flygte op gennem tilskuerrækkerne, mens seks betjente skød efter ham og altså dermed direkte ind i menneskemængden – ganske vist med løst krudt... Ideen var naturligvis, at få publikum til at føle sig som en del af fiktionen, og det var fuldstændig samme princip, han siden tog i brug i forbindelse med sine anstrengelser for at få det 'døde' filmmedium vakt til live.

I '58 da filmen *Macabre* havde premiere i Minneapolis ankom en kappeklædt Castle til skuepladsen i en fornem, sort rustvogn. Han anbragte sig i en kiste, der blev halet ud på fortovet foran biografen. Denne begivenhed fik hurtigt en større mængde nysgerrige forbipasserende til at samle sig – og rigtig godt blev det, da låget på kisten klappede i og gik i baglås; Castle blev så panikslagen, at han slog sig selv bevidstløs i forsøget på at hamre kistelåget åbent igen.

Han var imidlertid ikke den eneste, der ikke så nogen grund til at vente med løjerne til forestillingen var igang: gøglertraditionen tro begyndte mange af hans samtidige deres gimmicks ude på offentlig gade og vej. Således kunne man fx i forbindelse med lanceringen af filmen *Son of Sinbad* (53) se en gruppe sexede 'sinbad-piger' rejse med tog fra by til by for at lade sig hylde i hele landet. Og da filmen *Tom Thumb* (58) skulle promotes sendte man en kæmpe flok dværge ud at slå på tromme i Times Square.

Der er ikke engang tal på de mange gorilla-monstre, der i tidens løb har cyklet rundt i amerikanske gader for at skabe opmærksomhed omkring denne eller hin abe-skrækfilm – eller for den sags skyld på det enorme antal arbejdsløse skuespillere, der har måttet tage til takke med at gå omkring i byen iklædt klodsede rumdragter til ære for en eller anden fuldkommen ligegyldig science-fiction flimmer.

Dimser og dingenoter

Når først man havde fået lokket det håbefulde teenage-publikum ind i biffen, gjaldt det om at etablere en mere kropsnær gimmick, der involverede hver enkelt gæst personligt. En meget brugt idé var at forære sære anordninger og dimser væk: I forbindelse med Castle filmen *Thirteen Ghosts* (60) fik man udleveret en særlig 'spøgelseskikkert'; og til Jullian Roffmans *The Mask* (61) blev der delt masker ud med instruktion om at tage dem på, når psykiateren på lærredet tog sin på – dermed skulle det være muligt at se de sjælelige gys, oveni købet i 3-D! Til filmen *Plague of the Zombies* (66) fik pigerne 'zombie-øjne' (egentlig bare et par briller), mens drengene fik vampyrtænder. Ved andre forestillinger var påfundene mere ordinære, det typiske udstyr var kunstige ar og drabelige kløer eller måske en magisk kappe.

Under selve filmen var det ikke kun den stakkels tilskuers krop, der blev manipuleret med – det var efter sigende også underbevidstheden! I film som *The Hypnotic Eye* (59), *The Thrill Killers* (65), *A Date With Death* (59) og *Terror in the Haunted House* (55) blev man enten hypnotiseret eller udsat for subliminal påvirkning.

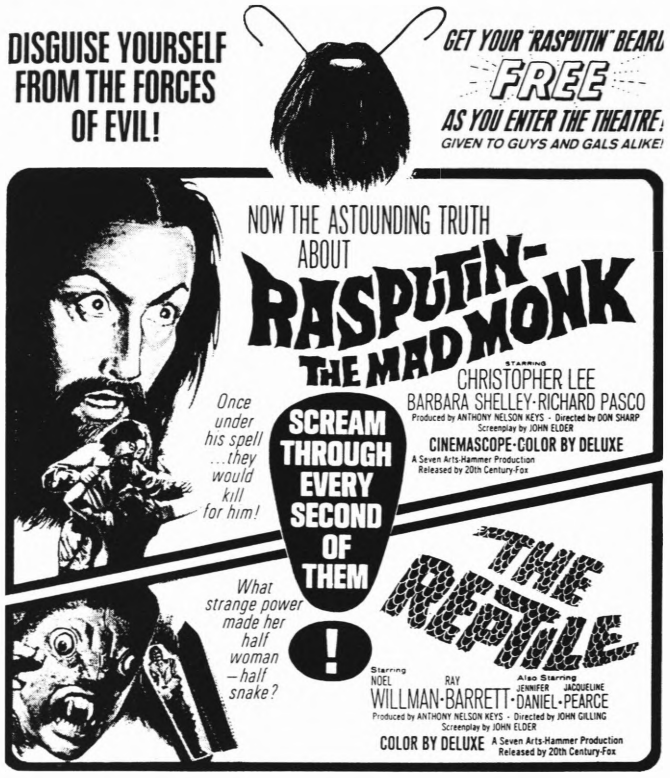
Så er De advaret!

En del af spillet var de konstante advarsler og formaninger til publikum; heri lå der et udtalt løfte om uanede højder i chok-opevelser og uforfalsket gys og gru. I forbindelse med

Curse of the Living Corpse (63) blev tilskuerne anmodet om at underskrive en "Fright Release". Og i *The Tingler* (59) opfordrede William Castle personligt publikum til at "skrige for livet!", når skrækeffekten blev for voldsom. I det frygtindgydende tredobbelte program med *The Undertaker and his Pals* (67), *The Embalmer* (65) og *The Corpse Grinders* (71) stod en uniformeret sygeplejerske parat med tilbud om gratis at måle om folks blodtryk skulle blive faretruende unormalt. Men der blev også foranstaltet metoder til at forhindre at folk skulle lide for megen fysisk overlast: Før de særligt blodige scener i *When the Screming Stops* (73) blev tilskuerne advaret af en rød lampe, der blinkede, og i *Cannibal Girls* (72) blev man varskoet af lyden af en klokke. Reklamerne for *The Hatchet Murders* tog lidt lettere på tingene – de opfordrede blot folk til at knibe sig selv i armen, når uhyggen blev for stor. William Castle gik så vidt, at han tilbød at give folk pengene tilbage, hvis de følte sig for bange til at se filmens slutning, dette blev rent praktisk foranstaltet ved at afbryde filmen lige før slutningen, således at bangebuksene kunne smutte ud. En mere makaber model var *Drive-In Massacre* (76), hvor en højtalerstemme annoncerede, at morderen var løs i biografen og at "...du kunne blive det næste offer!!!".

Amuletter, talismaner og livsforsikringer

Eftersom teenagere er berømte for at ignorere de voksnes gode råd, opfandt nogle bekymrede biografejere alle mulige mærkelige beskyttende talismaner: Til filmen *Frankenstein Meets the Space Monster* (65) fik de "space shield eye protectors" for at "shield patrons from high-intensity cobalt rays and prevent abduction into outer space". Og skulle man se Castles *I Saw What You Did* (65) var der sikkerhedsseler monteret på stolene. Ved visninger af *Black Sunday* (60) blev der uddelt særlige kort med en beskyttende messetekst påtrykt, og tilskuerne til *Burn, Witch, Burn* (62) fik en pose supersalt samt ordene til en ældgammel besværgelse. Havde man det tvivlsomme held at overvære en forestilling af *Flesh Eaters* (64), fik man tilbudt en pakke 'instant blood' – bare for det tilfældes skyld at monstrene skulle slippe ud af lærredet og ned på tilskuerrækkerne. Et mere ydmygt stunt var simpelt hen at udlevere brækposer, hvilket fx var tilfældet i *Beast of Blood* (70) og *Mark of the Devil* (70). Hvis alt andet glippede, blev publikum lovet økonomisk kompensation, hvis de skulle være så uheldige at gå hen og dø af skræk under filmen – omend staklen, der omkom under *Castle of Evil* (66) blev spist af med en gratis begravelse.



Men det var ikke kun beskyttelse og passiv forsikring, der satte ekstra fut under skrækken. Den mere angrebsorienterede amulet var også ganske populær: Til *Strait Jacket* (64) gav Castle sit publikum blodige papøkser, mens tilskuerne til *The Torture Garden* (67) fik små pakker med "fright seeds", som de kunne så i deres helt egen tortur have. I forbindelse med visningen af *The Castle of Blood* (64) havde man den sjældne fornøjelse at kunne vinde 1 stk. dybfrossen kadaver plus en kvindeskalp. Og under filmen *Ben* (72) fik man gratis fotos af stjernerotten – dog var der mere stil over Andy Milligans tilbud til sine kunder, idet han udlovede en levende rotte som gevinst i et lotteri i forbindelse med visningen af *The Rats are Coming, the Werewolves are Here* (72), det var i øvrigt meningen, at dyret skulle bruges til at skræmme eventuelle svigermødre med.

Alle de mange advarsler, amuletter og underlige dimser kunne dog ikke beskytte det sagesløse publikum mod de mere håndgribelige gimmicks i form af monstre og andet uhyggeligt godtfolk, der somme tider blev sluppet løs mellem stolerækkerne. Man risikerede at blive tilnærmelsesvis overfaldet – og søde teenagepiger blev sågar engang imellem 'bortført' ud i biografens baglokale. Sådanne nervepirrende hændelser fandt bl.a. sted under *The Thrill Killers, The Incredibly Strange Creatures Who Stopped Living And Became Mixed-Up Zombies (64), The Vampire's Coffin (58) samt The Robot Vs. the Aztec Mummy* (59). Og hvis William Castle var 'King of the Gimmick', kan man med rette sige, at Ray Dennis Steckler – instruktøren bag de to førstnævnte film – var hofnarren, idet han udførte denne noget voldsomme form for gimmick med større entusiasme end nogen anden.

En anden – men mindst ligeså ulækker – form for gimmick foregik udelukkende på den lille scene foran lærredet: Således blev der ved premieren på *The Worm Eaters* (77) i Las Vegas afholdt ormespisningskonkurrence (med levende orm!!!).

Af og til kunne de forskellige gimmicks dog virke lidt bedre end oprindelig tænkt: Ved premieren på William Castles film *House on Haunted Hill*, der løb af stablen i San Franciscos Golden Gate Theater i '58, var det meningen, at et 3 1/2 meter langt plastik skelet skulle komme frem af en sort kasse og flyve hen over publikum ved hjælp af et snoretræksystem. Men netop som fyren dinglede hen over folks hoveder, knækkede der selvfølgelig en snor...: "The kids rose in their seats, grabbed the skeleton and, hollering, bounced it up into the air. The theater was a madhouse!" – skrev Castle mange år senere i sine erindringer.

Nyt liv til gimmicks

I '88 besluttede Strand Theater i San Francisco at vise *The Tingler* med gimmick og hele molevitten. Man hyrede derfor en lokal stuntman med teknisk snilde – Barry Schwartz – til at installere den såkaldte 'Percepto' anordning, hvilken var, hvad man oprindelig havde brugt ved visninger af denne film. Ideen var, at publikum skulle føle, at der var et monster løs under sæderne i biografen, i den originale udgave havde man opnået dette ved at montere snurrende apparater under stolene, disse kunne så efter behag aktiveres fra en central position i operatørrummet. Schwartz besluttede imidlertid, at det ville være meget nemmere simpelt hen at sætte strøm til sædernes metaldele. Forestillingen gik for fulde huse, og da man på det rette tidspunkt tændte for strømmen, var der ingen, der følte noget som helst – de mange menneskekroppe absorberede ganske enkelt strømmen, så den snurrende fornemmelse udeblev. I pausen var få af tilskuerne blevet tilbage i salen, og de fik snurrende fornemmelse for alle pengene, da arrangørerne forsøgte en sidste gang at få installationen til at virke, for nu var den absorberende effekt af de mange menneskekroppe ikke tilstede, og dermed blev der rigelig stød til de så tilbageværende.

I '91 kontaktede Roxie biografen i San Francisco samme Schwartz i forbindelse med installationen af en række gimmicks, man havde påtænkt som muntert indslag i en Castle filmserie. Men da det kom til stykket, svigtede modet, og man endte med at nøjes med at tegne personlige forsikringer til hver enkelt tilskuer – forsikringerne dækkede i tilfælde, hvor personen døde af skræk under forestillingen.

Fire år senere, da Castro biografen – også i San Francisco – viste et retrospektivt William Castle program, kom førnævnte Schwartz på banen igen. Man huskede dog udmærket de elektriske stole i Strand, og da man gerne ville undgå alt for mange sagsanlæg i forbindelse med omkomne tilskuere, valgte man at lade ham installere en 'lynmaskine', der skulle give visuelle chok snarere end en lidt for snurrende fornemmelse i bagdelen.

I januar '96 blev selvsamme gimmick importeret af Nederlands Filmmuseum i Amsterdam. Her gik man mere seriøst til værks, idet man løste vibrationsproblemet ved at montere et antal apparater, der var erhvervet hos en sexlegetøjfabrik. Hertil kom, at man syntes så godt om den schwartzske lynmaskine, at den også fik lov at bidrage til rædselsatmosfæren i salen.

Den moderne version

For de sofistikerede, moderne filmfolk og -forskere var dette års Rotterdam Film Festival et sand Eldorado m.h.t. udviklingen indenfor interaktive medier, der repræsenteredes med et særligt fokus på emnet "Exploding Cinema – exploring the digital revolution". Gloria Davenport, der er en af topfolkene ved Media Lab på Massachusetts Institute of Technology, forelæste om den seneste udvikling i dette område. Desuden kunne der opleves et væld af hard- og softwaredemonstrationer af produkter og opfindelser, hvor man endelig for alvor selv kan være med i den fagre, ny verden. Og dog, mellem alt det nye smarte, valgte "Exploding Cinema" programmet at vise en 16mm kopi af William Castles *Mr. Sardonicus* (61). Denne film havde Castle lavet således, at publikum selv kunne vælge, hvordan slutningen skulle være: ved hjælp af et kort med selvlysende tryk kunne man holde en tommelfinger enten op eller ned og således vælge, om man syntes, at Sardonicus skulle straffes til sidst – eller om han skulle have lov at gå fri. Denne forestilling var en smuk hyldest til en tid, hvor film måske ikke var direkte interaktive – men til gengæld så meget mere hyperaktive.

Oversættelse: Maren Pust

F E S T I V A L

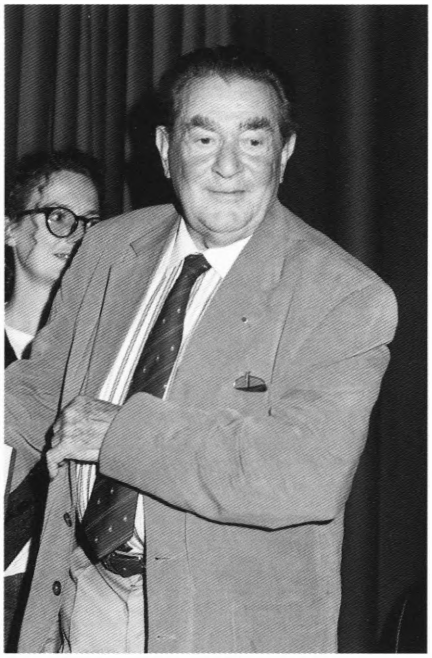
EDINBURGH

Hvert år i august fordobles indbyggertallet i Edinburgh, Skotlands smukke middelalderhovedstad. Edinburgh Castles tattoo er kun en ubetydelig detalje i det mylder af kulturelle tilbud byen har at byde på og som tiltrækker folk fra hele verden. Et af de betydelige trækplastrer er "The Drambuie Edinburgh Film Festival" som i år fejrer sit 50 års jubilæum, og dermed er den ældste filmfestival i verden.

Men den har også meget andet at være stolt af. Lige fra begyndelsen havde den fingeren på pulsen og holdt bl.a. premiere på Flahertys *Louisiana Story*. Rossellinis *Germany Year zero* og Mizoguchis *Ugetsu Monogatari*. I 60'erne opfandt Edinburgh ideen om at vise kendte instruktørers film retrospektivt. Forud for sin tid re-evaluerede Edinburgh de store westerns, action film og melodramaer og fejrede Houston, Fuller, Sirk og Scorsese. Dette gav genlyd i resten af verden, og John Houston udtalte: "it's the only film festival worth a damn".

Nu om stunder er filmfestivalen kun en ud af mange, men den har stadig unikke tilbud på sit repertoire. Et af disse kommer under betegnelsen "New British Expo" og blev lanceret for første gang i 1995. Det er det eneste sted i verden, hvor praktisk taget alle britisk producerede spillefilm, kortfilm og filmskolefilm fra det seneste år kan ses på kun 6 dage. Dette tiltrækker folk fra alle hjørner af den britiske og amerikanske filmindustri som kan møde og opdage nye talenter, og det var da også her at folkene fra *Trainspotting* først mødte hinanden.

Edinburgh var også den første festival, som sidste år introducerede "Scene by Scene", hvor instruktører, kamerafolk o.a. viser klip fra og diskuteter deres film med os – biografgængerne. I år kom Cronenberg og viste klip fra sin nye film *Crash*,



Den 87-årige Henri Alekan fra 'Scene by Scene' foredraget i forbindelse med festivalen.

som er blevet købt af praktisk taget hele verden med undtagelse af Storbritannien. Indtil videre har ingen britisk distributør turde binde an med filmens blanding af sex og voldelige bilsammenstød. Køen udenfor biografen var så lang, at flere troede, at den bestod af folk som skulle ind og se *Independence Day*. "Scene by Scene" er nok et af de største trækplastre i festivalen, og billetter til disse begivenheder når dårligt at komme på markedet, før de er udsolgt. Således også med Bertoluccis dissekering af *The Conformist* og *Stealing Beauty* og Greenaways gennemgang af *The Pillow Book* Coenbrødrene spurgte sidste år om de ikke måtte få lov til at komme igen en anden gang, så det er ikke kun publikum, der synes, det er spændende at deltage.

En utrolig ungdommeligt udseende 87-årig Henri Alekan deltog også. Alekan var Cocteaus kameramand på en af milepælene i fransk filmhistorie *La Belle et La Bête*, og tiltrak sig fornyet opmærksomhed i 1987 med det samme magiske sorthvide look i Wim wenders *Himlen over Berlin*. *La Belle Et La Bête*, som var aftenens emne og en del af festivalens 1947 retro-tema, kan stadig få publikum til at komme strømmende. Salen udstrålede entusiasme, påskønnelse og iver. De, som trængte til at få deres hukommelse genopfrisket havde set filmen dagen før, og langt de fleste spørgsmål fra salen var gode og velorienterede. Det var *La Belle et La Bêtes* tekniske aspekter som publikum var mest interesseret i. Publikum blev grundigt informeret om forskellige former for kunstigt lys og dettes kontraster, som, ifølge Alekan, var en af de vigtigste ingredienser i skabelsen af den overnaturlige verden. Og så var der selvfølgelig alle de sjove historier om Cocteau, og om hvor svært det var at lave film lige efter 2. verdenskrig, når der var fødevaremangel og alle gik rundt og var sultne. Og hvordan det tekniske udstyr var primitivt og hvordan den råfilm de brugte bestod af flere forskellige slags. Og nogle uovertrufne beskrivelser af hvordan de havde lavet de forskellige special effects, som når La Belle pludselig kommer ud af væggen i sin fars hus.

Henimod slutningen spurgte en deltager om Alekan troede at noget af kameramandens kunst langsomt var ved at forsvinde i takt med teknologiens indtog. Alekan svarede, at teknologi er vigtig, men at den aldrig kan erstatte den kunstneriske fornemmelse. Med teknologi kan man udtrykke fornuftsprægede emner, men aldrig emner der har at gøre med hjertet. Hvis teknologien får overtaget, bliver dét at lave film koldt og uden menneskelige følelser.

1947

Den bedste måde festivalen kunne fejre 50-årsjubilæet på var selvfølgelig ved at besøge 1947 filmisk og se hvordan filmene fra dengang afspejlede tiden. Det var en tid, hvor folk drømte om et optimistisk fremtid, men de var også bekymrede over fortiden – den 2. Verdenskrig var lige overstået. Retro-kavalkaden hed "Dreams and Nightmares".

Og hvis *La Belle et La Bête* er et eksempel på drømmen, så er *Die Mörder Sind Unter Uns* et eksempel på mareridtet. Filmen er optaget i 1946 i Berlins ruiner og tilhører kategorien "Trummerfilm". Filmens hovedperson, Dr. Mertens, arbejder som læge under nazi-kommandøren Hauptmann Brückner i Polen. Brückner gav ordre til nedslagtningen af 300 mænd og børn. Da Brückner dukker op efter krigen, denne gang som succesrig fabriksejer, genkendes han af Mertens, hvis liv er blevet ødelagt af erindringen om nedslagtningen. Han forsøger at dræbe Brückner, men stoppes i sidste øjeblik af sin kæreste, Susanne. Filmen slutter med, at hun siger: "Vi har ingen ret til at dømme andre, men vi har ret til at rejse tiltale".

Filmen fik premiere samtidig med, at Nürnbergprocessen fandt sted og var derfor utrolig aktuel netop p.g.a. dette ovenstående moralske dilemma, Tyskland befandt sig i på det tidspunkt.

Ruinerne i filmen er ikke blot en baggrund for dramaet, men spiller en lige så stor rolle som personerne. De er æstetiske, dramatiske, dybt symbolske og er filmet på ekspressionistisk vis med tunge skygger og frøperspektiv. De er et direkte udtryk for personerne indre oprør og specielt Dr. Mertens'.

Dokumentar-festival

Dokumentarfilmene var i år næsten blevet til en festival for sig selv, med en masse historiske perler som f.eks. Flahertys *Nanook of the North* (22), Watt and *Wrights Nightmail* (36) og Vertovs *Enthusiasm* (31). Og at det knap så gamle kan nævnes Kieslowskys *Hospital* (77) and Lindsay Andersons O *Dreamland* (53). En af festivalens overraskelser, Andrew Kottings *Gallibvant*, befandt sig vistnok i denne sektion. "Vistnok" fordi den er temmelig uklassificerbar som enten dokumentar- eller spillefilm. Instruktøren, der før lavede kortfilm, tager her sin 7-årige datter og 85-årige bedstemor på tur rundt om Storbritanniens kystlinie, fra Cornwall i syd til John o'Groats i det nordlige Skotland og ned tilbage igen. Kottings datter lider af Jouberts syndrom, hvilket betydet, at hun kun kan meddele sig ved hjælp af tegnsprog. filmens følelsesmæssige styrke består i, at se den gamle dame og den lille pige med hver deres svagheder, komme så fantastisk godt ud af det med hinanden. Og så er der en masse overvældende landskaber, som er utrolig flotte og poetiske på det store lærred. Kotting vandt "The Channel Four Directors Award" for sin instruktion.

Den mest kontroversielle nye dokumentarfilm i år var Nick Broomfields *Fettishes* om et luksus S&M-etablissement i New York, "Pandoras Box", hvis indehaver, Mistress Raven, er en tidligere husmor fra Long Island og ligner Cher. *Fetishes* var allerede kontroversiel før festivalen og blev omtalt som "den film Channel 4 ikke turde vise". Det er normalt Channel 4, der viser alle de

kontroversielle og eksperimenterende film. Men det er da også nogle temmelig specielle lyster, der blev styret på lærredet. Rige Wall Street – børsmæglere betaler op til $ 10.000 pr. nat for udlevelsen af deres mest ekstreme erotiske fantasier. og Pandoras Box har meget at byde på, lige fra læder og infatilisme til kvælning og mumifikation. Nogle fetisher handler om helt andre ting – en jødisk klient har nazi-fantasier, og en sort klient fantaserer om at blive hundset med af plantageejerens datter. Og så har Pandoras Box selvfølgelig temarum til ethvert tænkeligt scenarie bl.a. en tandlægekonsultation, en operationsstue, et middelalder-torturkammer med hjul, stejle bure og guillotiner. Det er en spændende og informativ film, også fordi Bromfield er god til at stille irriterende spørgsmål og til at komme om bag facaderne. Blot er det ærgerligt, at den ikke kan komme ud til den britiske befolkning og feje nogle af fordommene væk. I henhold til Nick Fraser fra BBC, skyldes det, at man er bange for, hvordan dagspressen, og især den meget konservative avis "The Daily Mail", den som Mary Whitehouse bruger som talerør, vil reagere.

Men på den anden side ville Mary Whitehouse nok heller ikke bryde sig om en anden af festivalens nye sektioner, Mirrorball, som er opkaldt efter den roterende kugle med alle de små spejlfragmenter, der sidder oppe i loftet på ethvert dansested med respekt for sig selv. Her vises nogle af de 5% af toppen af det isbjerg, der hedder musikvideoer. De udvalgte var både seværdige og usædvanlige og kom fra bands så som Pulp (en masse pulpettes på det nærmeste stormede Edinburghs ABC-biograf for at komme først til de forreste rækker og derved komme tættere på idolet Jarvis Cocker, som deltog i en Scene by Scene, Annie Lennox, The Prodigy, REM og Bjørk.

Balticum i focus: Letters from the East

Andrew Grieve Anna, som spilles af Eva Fröling (*Fanny og Alexander*) blev skilt fra sin mor under 2. Verdenskrig, da familien flygtede fra Estland. Nu bor hun i London, året er 1989, og hun er i mellemtiden blevet en berømt cellist. Da hendes far dør, finder hun i hans gemmer gamle breve og fotografier fra og af sin mor, som hun troede var omkommet under krigen. Hun tager tilbage til Estland for at finde ud af, hvad der skete, og om hendes mor stadig er i live. Dette viser sig langt sværere end først antaget, men i sin søgen genfinder hun bl.a. sit fædreland, som hun troede, hun havde glemt, og som også er igang med at revurdere sin egen nyere historie. Eva Frölings præstation er i top, og man kan ikke undgå at berøres dybt.

'Letters From the East' handler om en kvinde, der kommer bort fra sin mor under krigen. Hun genfinder ikke moderen, men til gengæld barndomslandet, Estland, via nogle gamle breve og fotografier.

Filmen er utrolig vellykket med hensyn til den måde, hvorpå den afspejler relationerne mellem individet og staten. I vesten er det stadig muligt at leve med den illusion at det private er adskilt fra det offentlige. Men det er ikke før Anna befinder sig i Estland, at hun (og tilskueren) bliver klar over, at dette er en slags luksusopfattelse. Det private og det offentlige væves ind i hinanden og bliver uadskilleligt, for Annas gradvise opdagelse af sine rødder og sin fortid i Estland skal ses i forbindelse med den russiske invation og det tidlige stadie af glasnost, som landet befandt sig i i 1989. Estland er ligeledes i færd med at definere sin egen identitet som et selvstændigt land på trods af tilstedeværelsen af den røde hær.

Filmen begynder og slutter med den samme lange tracking sekvens af hundreder af mennesker fra de baltiske lande, som står langs med landevejene og holder hinanden i hænderne. Kæden rækker fra Vilnius til Tallin. Forskellen på begyndelsen og slutningen er at personerne fra filmen til slut er del af denne lange kæde. Deres livshistorier, som vi har fået fortalt er ikke usædvanlige, der er uendelige mange sådanne, men det er også en optimistisk slutning, for der er håb for fremtiden.

Letters from the East er en autentisk historie, den er nemlig baseret på Grieves kones liv. Det var meningen, at jeg skulle interviewe ham, men samtidig med at filmen vistes på festivalen, døde hun af kræft.

Gallaforestillingen, som åbnede dette års filmfestival, var Rob Cohens *Dragonheart*. Det er et Hollywood-ridder-eventyr, der foregår i den mest sagnomspundne del af middelalderen, den meget tidlige, og dens hovedperson er den sidste drage i verden. Sjovt nok taler den som og ligner Sean Connery, Edinburghs fortabte søn, der i en tidlig alder fik succes i ovenstående filmby, og nu kun vender tilbage, når der er en festival, der skal åbnes. Dragen er fantastisk godt lavet, en nydelse at se på og den er på lærredet i lang tid – ca. 30 minutter, resten af historien er dog forudsigelig og sentimental.

Charlotte Jacobsen Day

IKKE EN REJSEFILM, MEN EN ROADMOVIE

En dansk videoproduktion fra Det danske Filmværksted vakte furore ved den internationale filmfestival i La Habana, december 1995. Det var 36-årige Stig Hartkopfs timelange *Cuba på cykel*. Den har nogenlunde samme naive egenskaber som Jacob Holdts diasserie "Amerikanske billeder", dog uden at ville frelse.

Stig Hartkopfs første produktion hed meget betegnende *Jeg rejser for at overleve* (1994 – om den Transsibirske jernbane). Året efter besluttede han med fornødne spanskkundskaber at cykle Cuba igennem på en lokalt købt kinesisk cykel (35 $) med dansk sparsomt ekstratilbehør og lappegrej samt et Hi-8-kamera. Hi-8-kameraet har alle anset for at være amatørudstyr. Folk lader sig under alle omstændigheder ikke forstyrre af det og instruktøren har da heller ikke ladet det indregistrere, men brugt det som en slags nysgerrig opsøgende dagbog. Men det kan ingenlunde have været fareløst. Problemerne fremgår kun sporadisk af instruktørens løbende kommentar. Hartkopf er så naiv en rejsende, at han tager for meget for givet, prøver ikke på at dramatisere og følger blot dagbogen i sin egen pikareske kontinuitet, mens selve forløbet nærmest råber på en omredigering, hvis man holder sig til gængs dramaturgisk continuity. Det giver dog en oplagt charme.

Det er bestemt ikke eksperten der kommer til Cuba. Det er en rejsende der ikke ved meget andet end at Cuba er et kommunistisk samfund regeret af Fidel Castro og at der produceres cigarer. Den egentlige ballast er menneskelig tiltro og ekstrem nysgerrighed. De fleste kontakter på cykelturen reagerer slet ikke på kameraet og giver bramfrit mange drøje udsagn om dagligdagen på Cuba. Efter ekspeditionen bliver cyklen samt dens grej givet tilbage til folket. Intet andet medie kunne give dette Cuba-billede – uimponeretheden vækker fortrolighed.

Rammen om filmen er det eneste kunstgreb der i sort/hvid skildrer nogle mekanikeres forsøg på at få et amerikansk dollargrin til at køre. Til sidst kører det (i farver) med møje og besvær igennem byen. Det skal nok passe sig at virkeligheden har været, at mekanikerne konkret startede deres projek da Stig Hartkopf startede sin cykeltur og at de først fik det fuldført; da han tre uger efter kom tilbage. En sådan ramme var så påfaldende, at flere cubanere straks har anskuet dette som en allegori på Castro og folket.

Havanafestivalen havde accepteret Hartkopfs skriftlige oplæg og en arbejdskopi uden instruktørens private kommentarer. Da de så den endelige version, fortrød de straks, men da var filmen allerede sat på programmet. Ved visningen blev den rykket over på festivalens mindste forevisningssal. UNEAC, kunstnersammenslutningen programsatte den dagen efter, hvilket førte til et TV-interview med den danske instruktør, hvor en censureret version af filmen blev vist. Det gav genlyd. Selveste den gamle instruktør Tomas Gutierrez Alea (*Jordbær og chokolade*) gav den det bedste skudsmål med på vejen. Aldrig har en dansk film vakt så meget postyr på Cuba.

Sært nok vil hverken DR eller SFC antage filmen, men den forsøges nu afsat via TV2s fremstød i Cannes. Det medfører dog ikke en automatisk visning i TV2.

Det er en sjældent oprigtig video, som bør nyde bedre dansk opbakning.

Carl Nørrested

KLASSIKERMAGEREN

Bille August har efterhånden vundet hævd som den instruktør man skal have fat i, hver gang nogen kaster sig ud i en stor filmatisering af en stor, nordisk romanklassiker. Hans filmatiseringer falder i tre prisklasser: Den billige, dvs. med dansk finansiering og danske skuespillere (Zappa ('83); Busters verden ('84); Tro, håb og kærlighed ('84)), mellemklassen med nordisk finansiering og nordiske skuespillere (Pelle Erobreren ('87) og Bergmanfilmatiseringen Den gode vilje ('91)) og endelig den helt store internationale klasse, med international finansiering og rigtige Hollywood-stjerner (Åndernes hus ('93) og den kommende Peter Høeg-filmatisering Frøken Smillas fornemmelse for sne). Når det netop er Bille August, som er instruktørnavnet der kan rejse de penge der skal til, er det selvfølgelig på grund af den succes mange af hans film har haft hos publikum og kritikere internationalt siden Oscar'en til Pelle Erobreren, men også fordi, at med August spiller man et sikkert kort: Altid god personinstruktion, altid god overensstemmelse med ånden i romanforlægget, og altid en rolig, klassisk fortællestil, uden vilde ideer eller stilmæssige eksperimenter.

August's nye film, *Jerusalem*, ligger i mellemklassen. Finansieringen er nordisk og skuespillerne overvejende svenske, med undtagelse af nordisk films nye håb, norske Maria Bonnevie og amerikanske Olympia Dukakis. Romanen bag, skrevet af Selma Lagerlöf i 1901, er en af den nordiske litteraturs store klassikere, i mere end en forstand: Den er en mursten på 450 sider. Så selv om filmen både kommer op i biograferne i en 2 timer og 50 minutter lang version, og senere bliver vist i TV i fire afsnit på i alt 4 timer, er det klart, at der har måtte skæres i bogens lange, episke handling.

Filmen foregår blandt fattige bønder i slutningen af forrige århundrede, og falder i tre hoveddele. Først får vi etableret miljøet og personerne. Store-Ingmar, egnens ledende bonde, dør da han skal redde to små børn på en løbsk flåde i en strømmende flod. På sit dødsleje befaler han sin datter at tage sig af gården og gemme hans arv, indtil den yngre søn, der også hedder Ingmar, bliver gammel nok til at overtage den. Men søsteren er gift med en fordrukken mand, der når at stjæle arven og gemme den, inden han dør ved et fald fra et stillads. Ingmar vokser op hos egnens skolelærer, og da han bliver ældre, forelsker han sig i familiens datter Gertrud. Nu hvor arven er forsvundet, må han tage ud i skovene og arbejde med tømmer, for at tjene penge til at kunne fri til hende.

Manipulatoren Hellgum

Denne første del afvikles lige efter bogen, pænt, med mange præcist rekonstruerede kostumer og miljøer, og en anelse fladt. Men så sker der noget, som rusker op i fortællingen. I den midterste og bedste del af filmen ankommer prædikanten Hellgum, der har været i Amerika, og som nu overtager skolelærerens missionshus med langt mere svovlende prædiker, end bønderne er vant til. Han skiller landsbyen i to, og flytter med sine nyvundne tilhængere ind hos Ingmars søster, der er blevet omvendt, efter hun tror, at han har kureret hendes lamhed og reddet hendes barn. Også Gertrud er ved at blive overbevist *Hellgumianer*, og Ingmar må vende tilbage fra skoven for at redde hende. Ingmar redder Hellgums liv, og vinder sin forlovede tilbage, blot for at svigte hende igen, da han må gifte sig med en datteren til byens rigeste bonde for at redde slægtsgården. I skuffelse bliver Gertrud uligevægtig, får religiøse åbenbaringer, og vælger at følge Hellgums tilhængere på det, der er blevet deres projekt: At tage til Jerusalem for at bo hos Hellgums leder, den amerikanske fru Gordon, og finde den sande frelse, inden jorden som forudsagt af Hellgum går under i den allernæreste fremtid.

Man behøver ikke at være nogen stor freudiansk inspireret auteuranalytiker for at se et biografisk træk fra August's fortid spejle sig i denne del af filmen. August's far var en berømt hypnotisør, der rask væk manipulerede den lille Bille og alle andre efter forgodtbefindende, og det er sandsynligvis skildringen af denne faderskikkelse i form af den dæmoniske Hellgum, der har været hoveddrivkraften i August's engagement i filmen. Det simple spørgsmål om, hvordan i alverden en enkelt mand kan få en halv landsby til at sælge alt og rejse med ham til Jerusalem, har den dynamik man laver gode film af.

Til gengæld taber filmen alvorligt højde i den sidste del, der handler om ankomsten til Jerusalem og Ingmars forsøg på at få Gertrud tilbage til Sverige. Filmen giver aldrig rigtig svar på spørgsmålet: Hvordan reagerer en stor flok mennesker, der er rejst til Jerusalem fordi de tror verden er lige på nippet til at gå under, når den slet ikke gør det alligevel? Ingmars søsters barn dør, så dør hendes mand også, Gertrud bliver syg og lettere gal, og Hellgum forlader menigheden, uden der rigtig er nogen der reagerer. Og den i grunden meget smukke pointe, at Ingmar til sidst vælger sin kone, der har født ham et barn, frem for den smukke, men flyvske Gertrud, fiser fladt ud i stedet for at blive et klimaks.

Dialogen som fortællestil

Bille August's varemærke, den gode personinstruktion, kan der ikke sættes en finger på. Valget af svenske skuespillere har åbenlyst været en god ide – man takker sin skaber for, at man slipper for at se Meryl Streep flintre rundt i blomstret bondekjole som Gertrud. Som før set hos August (*Tro, håb og kærlighed; Åndernes hus*) er fortællingen strengt realistisk, men med nogle korte sekvenser af fantasi, syn og mirakler, der bryder stilen. Også mange af temaerne går igen: Uskyldstab (*Zappa; Tro håb og kærlighed*), personer som vil hinanden det godt men som gør hinanden ondt (hovedkonflikten i *Den gode vilje*), den førnævnte manipulerende faderfigur (*Tro, håb og kærlighed*) og tilgivelse og manglen på samme (*Den gode vilje*). Det lykkes nogenlunde for August at holde styr på de forskellige handlingstråde, og bevare bogens episke karakter. På den anden side slipper filmen aldrig af med sit umiskendelige præg af litteraturklassikerfilmatisering, og det har måske noget at gøre med August's måde at fortælle historien på. August fortæller nemlig ikke historien i billeder. Dermed ikke sagt at han kun bruger billederne til at vise skuespillerne frem. Billederne skaber (sammen med den overbevisende musik) en underliggende stemning, en klangbund for historien, en baggrund som hændelserne kan udspille sig på, og som selvfølgelig skifter undervejs i takt med handlingen. Men selve historien fortælles i replikker.

Tag f.eks. scenen omkring Ingmars bryllup. Op til brylluppet finder den sørgende Gertrud pludselig

en kuvert med penge i den hovedpude, som hendes mor har købt ved en stor auktion på Ingmars barndomsgård. Det er Ingmars arv, som hans søsters fordrukne mand har gemt for ham. Med arven kan Gertrud redde Ingmar fra brylluppet med rigmandsdatteren, men det gør hun ikke. Først på Ingmars bryllupsnat, da det er for sent, tropper hun op og forærer ham pengene. Denne handlingsbid fra Lagerlöfs roman nærmest skriger på film, og kunne uden problemer fortælles stort set uden ord. Men i stedet vælger August at lade Gertrud troppe op på bryllupsnatten, og så fortælle hele historien med voice-over i et langt flashback. Væk er spændingen og tvivlen om, hvad Gertrud vælger, til gengæld får vi tung skæbne og en masse ord.

Om det er August's mange litteraturfilmatiseringer, der har skabt denne stil, eller omvendt stilen, der har gjort August egnet til at lave litteraturfilmatiseringer, er ikke til at sige. Hollywood-manuskriptforfattere vil utvivlsomt rive sig i håret over denne teater-inspirerede måde at fortælle film, men på den anden siden lykkedes det August i sin bedste film, *Den gode vilje*, at skabe et mesterværk med præcist den samme ordtunge stil. Problemet er, at det i længden bliver utroværdigt, at bønder fra forrige århundrede på denne måde konstant sætter ord på deres følelser. Selvfølgelig er det meste filmdialog stilliseret, men her bliver fortælleren for synlig, det er for mange store begreber, personernes sprog bliver for litterært. Og så mangler dialogen undertekst. Der kommer et melodramatisk præg over alle disse lidende mennesker, der konstant skal sætte ord på deres enorme følelser. Det var netop på dette punkt, hvor Bergmans manuskript til *Den gode vilje* var så aldeles fremragende. Personerne gik omkring i deres dagligdag, mens konflikterne hele tiden lå og rumsterede under deres snak og handlinger, for så ind i mellem at komme bragende op til overfladen i store, smukke og forløsende dialogscener. I *Jerusalem* mangler opbygningen, vi hopper direkte fra det ene følelsesmæssige højdepunkt til andet (og dem er der mange af i Lagerlöfs roman!), uden rigtig at komme ind under huden på personerne, deres valg, og deres tvivl. Muligvis vil det vise sig, at den over en time længere TV-version har en mere flydende fortælling, med de muligheder den ekstra tid giver for person- og baggrundsskildring, men i biografversionen bliver den konstante insistering på at få alle bogens højdepunkter med for meget.

Om filmen rammer August's kernepublikum, de lidt ældre, overvejende kvindelige, og litterært orienterede biografgængere, der nærmest væltede i biograferne for at se *Åndernes hus*, er svært at sige. Filmen er bedre end *Åndernes Hus*, men ikke på niveau med *Den gode vilje*, som er den af August's film den ligger tættest på. Mon ikke der bliver indløst en pæn del "Biografklub Danmark"-billetter, mens andre vil gemme pengene til den mere opreklamerede Smilla-film, som er i klippebordet netop nu. Tilbage sidder man med ønsket om, at man gerne ville se August gå lidt mod strømmen, give fanden i co-produktion og stjerner, og kaste sig ud i et ikke-litterært, nutidigt projekt, der fortalte en helt stram spillefilmshistorie, ikke kom senere som en fire-timers TV-serie og ikke havde et budget på 45 mil. svenske kroner. Man overlever lige netop filmens karakter af *Den gode vilje II*, men en *Den gode vilje III* vil vi helst spares for. August's fine blik for følelser og gode personinstruktion er uomgængelig, men også meget afhængig af at få et godt manuskript at arbejde med. Måske er der stof i Billes eget liv og egne erfaringer til vise nye veje i hans karriere?

Morten Dragsted

Jerusalem (...) DK 1996. I & M: Bille August. Efter roman af: Selma Lagerlöf. P: Ingrid Dahlberg. F: Jörgen Persson. Scenografi: Anna Asp. Lyd: Paul Jyrälä. Kl: Janus Billeskov-Jansen. Mu: Stefan Nilsson. Medv: Ulf Friberg, Maria Bonnevie, Pernilla August, Reine Brynolfsson, Jan Mybrand, Lena Endre, Sven-Bertil Taube m.fl. Længde: 168 min. Premiere: 06.10. 96. Udl. Warner & Metronome Film.

EGOERNE ER LANDET

Angus Finneys krønike 'The Ego's Have Landed: The Rise and Fall of Palace Pictures' er en lærerig beretning om for- og bagdele ved uafhængig filmproduktion.

af Kim Foss

Fra Neil Jorans 'The Crying Game' (92).

Palace Pictures var op gennem 80'erne Englands mest dynamiske og – i nogles øjne – succesrige produktionsselskab. Uden smålige hensyn til filmbranchens do's and don'ts kastede selskabet sig selvmorderisk ud i en stribe produktioner – gerne inden finansieringen var på plads. Det startede og sluttede med Neil Jordan. *Ulvenes nat* ('84) var Palace Pictures' første produktion, mens *The Crying Game* ('92), som var selskabets første regulære blockbuster, skulle vise sig at blive dets sidste. Da *The Crying Game* i 1993 blev indstillet til hele seks Oscars var Palace Pictures allerede erklæret konkurs, og trods denne films internationale succes, stod selskabet ikke til at redde.

Guerilla-taktikker

Palace Pictures blev stiftet i 1982 af Nik Powell, der var tidligere medejer af Virgin Records, og Steve Woolley, en selvlært cinéast, som gennem nogle år havde drevet kultbiografen Scala Cinema i London. De to overløbere havde ingen erfaring med filmproduktion, men efter en vellykket start som distributører af kultfilm som *The Evil Dead*, *Diva* og 'Querelle' fik duoen blod på tanden. Selskabets korte, men glorværdige tid som film- og videodistributører viste at snarrådig og aggresiv markedsføring snildt kunne kompensere for manglende lanceringsbudgetter. Guerilla-taktikker blev dagens orden når selskabets film skulle markedsføres. Alle nye titler blev lanceret som drejede det sig om den nye *Borte med blæsten*. Da man skulle markedsføre *Da Harry mødte Sally* ('89), var ingen af filmens to stjerner, Meg Ryan og Billy Crystal, indstillede på at komme til London. I stedet overtalte man Lady Di til at bivåne forpremieren – og fluks kunne filmens stjerner alligevel komme. For yderligere at mælke prinsessens tilstedværelse havde man placeret hende i båsen bag formiddagpressens udsendte. Da filmens enlige orgasmescene løb over lærredet var fotograferne hurtige til at forevige den royale reaktion, og *Da Harry mødte Sally* blev efterfølgende en af årets ti mest indtjenende film i England. 'The Ego's Have Landed' er rig på slige røverhistorier, men kommer også grundigt omkring mindre kulørte aspekter af uafhængig produktion og distribution. Den umage duos meritter byggede på *learning-by-doing* princippet, en arbejdsvis, der på godt og ondt kom til at tegne deres idiosynkratiske firmaprofil. Over ti år importerede Palace mere end 300 spillefilm og producerede selv 20 af slagsen. Hvorvidt denne heroiske indsats tilførte engelsk film væsentligt nyt blod er et åbent spørgsmål. Vigtigst var samarbejdet med Neil Jordan, hvis debut *Angel* ('82) var den første film i selskabets distribution. Woolley engagerede sig kraftigt i arbejdet med den irske instruktør, og har produceret alt fra *Ulvenes nat* og *Mona Lisa* ('86) til instruktørens seneste, amerikansk finansierede *Samtaler med en vampyr* ('94) og *Michael Collins* (sidstnævnte har netop haft verdenspremiere ved Venedig Festivalen). Af andre mindeværdige film har Palace ansvaret for den sympatiske *Brevet til Brezhnev* ('85), den passende skandaløse *Scandal* (88), men der er sandelig også nogle forbiere imellem, bl.a. Absolute *Beginners* ('86) og *Siesta* ('87).

Hævdvunden kynisme

Filmenes kvalitet er nu uvedkommende for bogens moralske implikationer. Både Woolley og Powell hæftede for millionbeløb efter krakket. Til deres kreditorers udelte forargelse var de – endnu inden blækket på konkursbegæringen var tørt – i fuld sving med produktioner under det nye navn Scala Productions. Var deres første frontangreb på den etablerede filmbranches normer præget af et sundt anarki iblandet et gran af idealisme, så kom de siden til at sværge til etablissementets hævdvundne kynisme. Filmbranchen er ikke for blødsødne idealister, og Woolley og Powell fandt ikke megen sympati i branchekredse, da fiaskoen endelig satte ind. En af Palace Pictures' tidligere medarbejdere udtrykker det således: 'Hvis man ikke er forberedt på at blive voldtaget bagfra, så hører man ikke hjemme i filmbranchen'. Det er ikke blot i England, at det forholder sig således, og enhver filmproducent in spe bør læse Angus Finneys foruroligende og ganske underholdende beretning inden vedkommende sætter formue og helbred over styr i den uafhængige filmbranche.

Angus Finney: **The Ego's Have Landed: The Rise and Fall of Palace Pictures.** Udgivet af Heinemann, London, 1996. 321 sider, illustreret.

BREAKING THE WAVES

I kølvandet på Lars von Triers overvældende succes med *Breaking the Waves* udsender Per Kofod Forlag filmens manuskript med korte tekster af Stig Björkman, Per Kirkeby og Lars von Trier, der betegnende for instruktørens status kun trykkes i en engelsk version.

Der er interessante iagttagelser i Stig Björkmans forord, hvor han opsummerer et par af instruktørens udtalelser og sætter det i sammenhæng med filmen, som han ikke overraskende anser for et mesterværk. Men hverken Kirkeby eller von Trier selv har noget væsentligt at sige, så det egentlige i denne udgivelse er manuskriptet. Desværre er det skæmmet af at være hastet igennem uden den omsorg, som en bogudgivelse kræver.

Det er godt, at man får mulighed for at studere manuskriptet til filmen og få instruktørens egne overvejelser, men det er ikke godt nok.

For det første fremgår det ingen steder, at manuskriptet ikke svarer til den endelige film. Scener er byttet om, udeladt eller tilføjet, replikker og situationer er anderledes. Et sådant tidligt udkast til manuskriptet giver et spændende indblik i instruktørens udvikling af sit stof, men de fleste vil købe den for at kunne holde historien fast i præcise detaljer og replikker, og der vil man blive vildledt, hvis man benytter bogen, som en autoriseret tekst og eventuelt slet ikke har set filmen.

For det andet har man udeladt de kapitelinddelinger, der skaber et overblik over historiens logik. Som en særlig service for Kosmoramas læsere bringer vi her de samlede kapitelinddelinger:

Chapter 1	Bess Gets Married
Chapter 2	Time With Jan
Chapter 3	The Time Alone
Chapter 4	Jan's Illness
Chapter 5	Doubt
Chapter 6	Faith
Chapter 7	Bess' Sacrifice
Chapter 8	Epilogue: The Funeral

For det tredje – og nu bliver vi rigtigt smålige – er der ikke blevet læst ordentligt korrektur (fx indholder Scene 134 fire fejl). Fejlene klumper sig ofte sammen i regibemærkningerne, hvor læseren desuden forventes at kende udtryk som LS og CU. Dog forståes disse betegnelser for totalbillede og nærbillede nok ud fra sammenhængen.

Berøvet skuespillet, den velvalgte periodemusik og de vidunderlige panoramabilleder står manuskriptet med en nøgenhed, der både afslører, hvor stærke replikkerne er, og hvor spinkel historien i grunden er. Instruktøren kender sine virkemidler og får det optimale ud af materialet, men i manuskriptform ser man kun historien. Og den er en oppustet bagatel.

For den, der gerne vil udforske filmen og instruktøren nærmere er manuskriptet en nødvendighed. Alle andre frarådes denne udgivelse.

Henrik Uth Jensen

Lars von Trier: **Breaking the Waves,** Per Kofod Forlag. København 1996. 140 kr.

K O S M O R A M A N I G H T

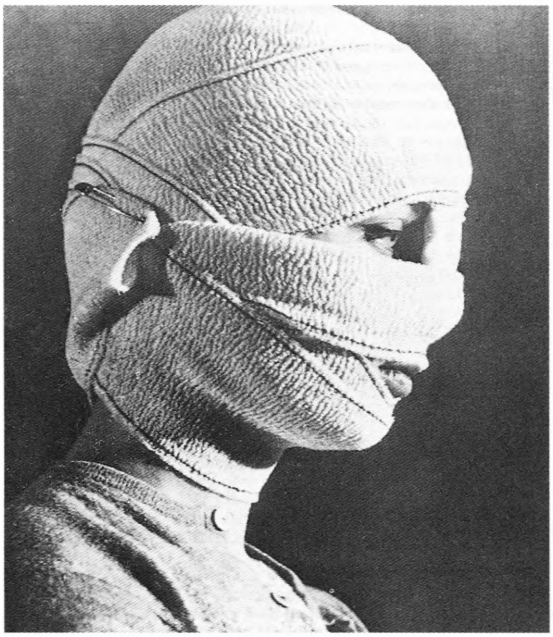
Velkommen i Filmhuset

Vi åbner det nye Filmhus ved at følge op på et forslag fra vore læsere. I forbindelse med artiklen i forrige nummer af Kosmorama 'Som årene går', der sætter Chris Markers 'År Nul' (La Jetée, 64) i perspektiv i forhold til de moderne science fiction film, har vi hermed æren af at vise 'År Nul' i et flot dobbeltprogram med Jean-Luc Godards 'Alphaville' (65). Den for tiden TV-aktuelle Eddie Constantine spiller privatdetektiven Lemmy Caution, der færdes i et futuristisk miljø, men ikke drikker mindre whisky af den grund.

Forestillingen løber af stablen **fredag den 25. oktober kl. 20.00 i Filmhuset** (billetter à 40 kr. kan bestilles på tlf. 33 74 34 12 fra mandag den 21. oktober mellem kl. 10 og 16).

Georges Franju

Alene takket være sin indsats som filmarkivar har Georges Franju indskrevet sig i filmhistorien. Inden sin død i 1987 nåede han dog også at instruere adskillige banebrydende dokumentarfilm og en lille håndfuld stemningsladede fantasyfilm, der aldrig er blevet påskønnet helt efter fortjeneste. Kosmorama Night præsenterer instruktørens to mest besættende spillefilm, 'Øjne uden ansigt' (59) og 'Judex' (63).



Øjne uden ansigt.

Judex

Franju startede filmkarrieren i tæt samarbejde med den legendariske Henri Langlois. Sammen instruerede de den korte dokumentarfilm 'Le Metro' ('34), ligesom de udgjorde to tredjedele af det triumvirat, der tre år senere grundlagde det navnkundige Cinémathèque Française. Franju bestred siden den vigtige post som leder af den internationale filmarkivsammenslutning FIAF, og tog først skridtet fra arkivar til instruktør i 1949. Herfra gik det til gengæld hurtigt. *Le Sang des Bêtes* var første produktion, en grænseoverskridende dokumentarfilm, der, uden hensyntagen til sarte sjæle, skildrede forholdene i de parisiske slagtehuse. Franju oplevede sine stjernestunder op gennem halvtredserne og først i 60'erne, hvor han instruerede sine vigtigste film, heriblandt den bidende, subversive *Hotel des Invalides* ('51). Denne bestillingsopgave fra det franske militærmuseum var så anti-militaristisk, at opdragsgiveren skrottede den på stedet. På spillefilmsfronten er det navnlig den erotisk ladede og chokerende *Øjne uden ansigt*, der har gjort Franju til et respekteret navn, især i skrækfilmkredse, selvom dens stemningsmættede og lyriske tone rækker langt ud over den almindelige genrefilm. *Øjne uden ansigt* omhandler en plastikkirurg, der foretager grusomme operationer på franske ungmøer – i det forfængelige håb, at han kan benytte deres ansigtshud til at lappe på sin skamferede datters fremtoning. *Judex* – en opdatering af Feuillades film fra 1917 – er ikke mindre mærkværdig, og synes at trække på lige dele Marquis De Sade og Lewis Carroll. Filmens drømmelignende tone forlener de mest dagligdags genstande og forteelser med et ejendommeligt, nærmest surrealistisk præg. Titelpersonen er en mystisk heltefigur, der bekæmper ondskaben, og ikke falder i fristelse, ej heller når den kvindelig superskurk er ude med kløerne (en tidlig forløber for den fetich-redne Catwoman i Tim Burtons *Batman vender tilbage*). Har man ikke tidligere stiftet bekendtskab med Georges Franjus egensindige værk, bedst beskrevet som en bizar blanding af Buñuel, Cocteau og de tyske expressionister, så er lejligheden her.

Kim Foss

Øjne uden ansigt (Les yeux sans visage), Frankrig 1959. I: Georges Franju.

Judex (...), Frankrig 1963. I: Georges Franju.

Filmhuset fredag den 22. november, kl. 20.00.

Too Hot to Handle

Det univers, der udgøres af high-class stripper klubber, er uendeligt smukt, og de letpåklædte dansedamer har da også altid været et naturligt emne for filmisk fabuleren. Miljøet er i offentlighedens bevidsthed uvægerligt forbundet med gangstere, korruption og grov udnyttelse af uskyldige møer, og derfor for manuskriptforfattere et oplagt dramatisk potentiale, der altid sælger.

Et par af de seneste stort anlagte Hollywoodproduktioner, *Showgirls* og *Striptease*, har pustet nyt liv i opmærksomheden omkring det, der egentlig er en ældgammel forgrening af gangster genren. Så det er i høj grad på tide at minde det ærede publikum om den herlige Jayne Mansfield klassiker *Too Hot To Handle*, der er et lille mesterværk indenfor genren.

Christopher Lee, Karl Boehm (der lavede *Peeping Tom* samme år) og lang række engelske film- og popkulturpersonligheder danner det perfekte selskab for Jayne Mansfield, der glimrer med ligeså meget diskretion som en eksplosiv ildkugle på en baggrund af farverige og kitsch'ede dekorationer. Hun er luksusstripper i Soho, og filmen er selvfølgelig pakket med fantasifulde og sexede scenenumre, der oser langt væk af 50ernes overdådige ikonografi.

I modsætning til Mansfields berømte film – *The Girl Can't Help It* (vist ved Kosmorama Night i september '94) – er der ikke noget element af parodi i hendes præstation i *Too Hot To Handle*. Her kaster hun sig ud i det seriøse drama, hvilket har både grinagtige og katastrofale konsekvenser, idet den 'dybsindige', indre Jayne evigt bliver fejet af banen af den yppige, sexede strigle, vi kender så godt.

Det er værd at notere sig de interessante kamerature, der tager os med på oplevelse i Sohos 'kødmarked' – vores version er nemlig den særlig 'hotte', der blev editeret specielt til eksportbrug (det engelske publikum måttet nøjes med en meget mere tam udgave).

Jack Stevenson

Too Hot To Handle, UK 1960. I: Terence Young. Medv: Jayne Mansfield, Christopher Lee, Karl Boehm m.fl.
Filmhuset, fredag den 13.12. kl. 20.00

BUILDING
ENJOY
A
MOVIE
TODAY
42nd ST.
THE
WORLD'S
GREATEST
MOVIE