DET DANSKE FILMMUSEUM
BIBLIOTEKET

KOSMORAMA

218 * VINTER 1996 * 42. ÅRGANG * KR. 50

SHINE * THE PILLOW BOOK
DUKKEFILM * KAMERATEKNIK
EMANUEL GREGERS * JORDENS SALT

DET DANSKE FILMMUSEUM

100 ÅR MED DANSK FILM

Nej, dette er ikke fra en Dreyer film eller en ukendt Jeanne d'Arc filmatisering. Scenen (på billedet side 2) stammer fra Nordisk Films gigantiske indspilning i 1920-22 af Kaptajn Marryatt's roman "Kapergasten" – iscenesat af Emanuel Gregers. Den knælende person er ikke Bodil Udsen men Carlo Wieth.

Klip side 3

Kunsten at finde sig selv
– om den australske film "Shine" side 6

Digte i kød og blod eller den skinbarlige poesi
– om Greenaways "The Pillow Book" Side 8

Danske dukkefilmkunstnere
– om dansk dukkefilms historie side 12

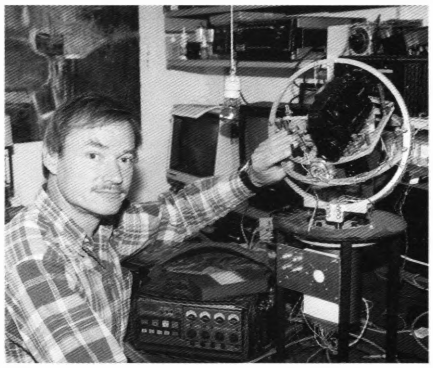
Centraleuropa
– en rapport fra Bologna side 16

Schnéevoigt: Korrektion
– nogle titler og fotos kommer på plads een gang for alle side 18

Han holder horisonten stille
– om ny dansk kameraopfindelse side 20

Emanuel Gregers (1881-1957)
– portræt af et liv med film side 22

Hvad foregår der i Platons hule?
– Paul Jarrico om filmens betydning side 28



Salt of the Earth revisited
– analyse side 32

Excellence med fiskesnøre og legetøj
– om special effects side 39

Dansk og Trendy
– en mening om tidens danske film side 44

Sover med Dådyr
– om videopremieren på Jarmusch' film "Dead Man" side 46

Forsiden: *Marguerite Viby i "Komtessen paa Steenholt".*
Bagsiden: *Fra "Alle gaar rundt og forelsker sig". Denne side (fra toppen): "Shine", "The Pillow Book", opfinderen Allan Kartin, "Jordens Salt".*

KOSMORAMA
218 * Vinter 1996 * 42. Årgang

Kosmorama er et uafhængigt tidsskrift udgivet af Det Danske Filmmuseum. Ansvarshavende redaktør: Maren Pust. I redaktionen: Kim Foss og Dan Nissen. Layout: Maren Pust.. Produktion og tryk: Rounborgs grafiske hus aps, Holstebro. Signerede bidrag udtrykker alene forfatterens synspunkter og ikke nødvendigvis redaktionens. Abonnementsbestilling: Det Danske Filmmuseum, Vognmagergade 10, 1120 København K, telefon 33 74 35 75.

ANIMATIONSFILM-FESTIVAL I DET NYE FILMHUS

Igennem l0 dage sydede det endnu ikke færdige Filmhus af liv og glæde, for mage til udbud havde vi aldrig før set.

Unge, superenergiske Nicolas Barbano havde kæmpet bravt for at få alle sine yndlingsfilm af Ray Harryhausen og mange af de stærkt erotiske japanske tegnefilm med... Det er dejligt, når der er nogen, der sørger for, at man får indhentet det tidligere forsømte. Han har selvfølgelig haft medarbejdere – men. Festivalen havde over 40 forskellige programmer og hele 11 særarrangementer, hvor verdensberømte eksperter og store animatører fortalte om deres verden.

Det var en stor oplevelse at træffe Ray Harryhausen og at se hans medbragt magiske dukker og raslende skeletter.

Den engelske ekspert i japanske animationsfilm, Helen McCarthy var så begejstret for sit emne, at oplysningerne på det nærmeste blev sprøjtet ud, og hun var slet ikke til at stoppe, hvilket bevirkede, at een af de utroligt voldelige sextegnefilm måtte skubbes til hen på natten, efter den japanske *Robot Carneval*, der hist og her ligefrem var poetisk.

Børge Ring – Danmarks eneste animationskunstner, der har modtaget en Oscar, fortalte veloplagt om sit interessante liv, der sikkert ikke ville have været helt så let, hvis han ikke allerede i 50-erne havde forladt Danmark og bosat sig i Holland. Jeff Varab – Disney-animatoren, der stod bag *Valhalla*, dukkede op med familie og berettede om sit nye liv som animator hos Don Bluth, hos Spielberg og hos Bill Kroyer. Vi fik lejlighed til at vurdere hans indsats, da både *Ferngully – den sidste Regnskov* og *Balto* blev vist under festivalen... Repræsentanter for vores danske tegnefilmsværksteder stillede villigt op og gav fiduser fra sig/eller prøvede at lokke unge talenter ind i varmen. A-films Karsten Kiilerick fortalte om medarbejdernes arbejde på en sekvens af *Ferngully* og mente, at A-film mageligt kunne afsætte mange unge animatorer til de store animationsstudier i USA, hvor man undertiden satte hvem som helst på lønningslisten, udelukkende for at forhindre et andet studie i at få fingre i vedkommende. Peter Hausner fra Søren Tomas Film forklarede velvilligt, hvordan Søren Tomas klarer at lave arbejdet så let som muligt ved hjælp af diverse trick. Han arbejdede efter devisen: "Hvis det ser svært ud, så drop det på forhånd." Ved den festlige åbning i de tomme cementhaller vakte Disneys nyeste Mickey Mouse film, *Runaway Brain*, berettiget opsigt.

Stakkels Mickey får ved en operation hos Dr. Frankenstein sin hjerne bytte ud med et kæmpemonsters, og Mickey inde i monsterets krop har meget svært ved at redde sin elskede Minnie fra det frådende uhyre i Mickeys lille spinkle krop. En meget dynamisk og uhyggelig film... Ved samme lejlighed var der premiere på Maria Mac Dallands meget betagende tegnefilm, *Vølvens spådom*.

Hvis bare biograferne havde samarbejdet lidt bedre,ville succesen have været overvældende. – Nu måtte man forlade enkelte forestillinger, fordi ventilationssystemet endnu ikke virkede, og der ikke var luft nok til de mange tilskuere. Jeg glæder mig til næste gang, for da skal alt nok være i orden.

Karen Hammer

NATTEN ER SORT

Den ottende udgave af NatFilm Festivalen løber af stablen 28. februar til 15. marts 1997 i København, Århus, Odense og Aalborg. Blandt festivalens mere end 120 deltagende titler er det værd at bide mærke i flere retrospektive serier. Udover en række af coverstjernen Jeanne Moreaus bedste film vil festivalen byde på film af en helt ny generation af slagkraftige spanske instruktører, ligesom en serie med dette og sidste års ti bedste internationale dokumentarfilm er under forberedelse. Af ældre, men ikke mindre interessant karakter er en serie film fra 70'erne, der byder på den såkaldte Blaxploitationfilms ypperste værker. Genren blev undfanget først i 70'erne, og gjorde radikalt op med Hollywoods klichéfyldte skildring af den sorte del af den amerikanske befolkning. Filmene lancerede sorte helte og – ikke mindst – heltinder, der ofte mestrede såvel kung-fu som karate. Blaxploitation-filmene er i overtal befolket af afrohårs-prydede og selvsikre sorte, der rydder op i egne rækker, navnlig blandt pushere, alfonser og luddere, men heller ikke finder sig ikke i noget fra de fåtallige, hvide aktører. Disse ghetto-film tog udgangspunkt i de forhold, som datidens sorte nu engang levede under. At de også blev dundrende kassesuccester kom på bag på nogle, men Hollywood lærte hurtigt lektien og var snart med på vognen. Følgelig antog filmenes vrede form for budskabisme hurtigt – og ganske forudsigeligt – mere stereotype former, men selv genrens allermest spekulative indslag kan man ikke frakende en egen fanden-i-voldsk energi. Sidst i 70'erne ebbede Blaxploitationfilmen ud, men disse mærkværdige strimler har på det seneste vundet fornyet popularitet. Det skyldes ikke mindst deres funky soundtracks, trendy halvfjerdsermode og hårdkogte action. Der bliver sparket røv i en sådan grad, at selv et moderne og yderst kræsent publikum må overgive sig. Programmet vil bl.a. omfatte følgende titler: *Black Caesar, Blacula, Cleopatra Jones, Coffy, Foxy Brown* og *Superfly*.

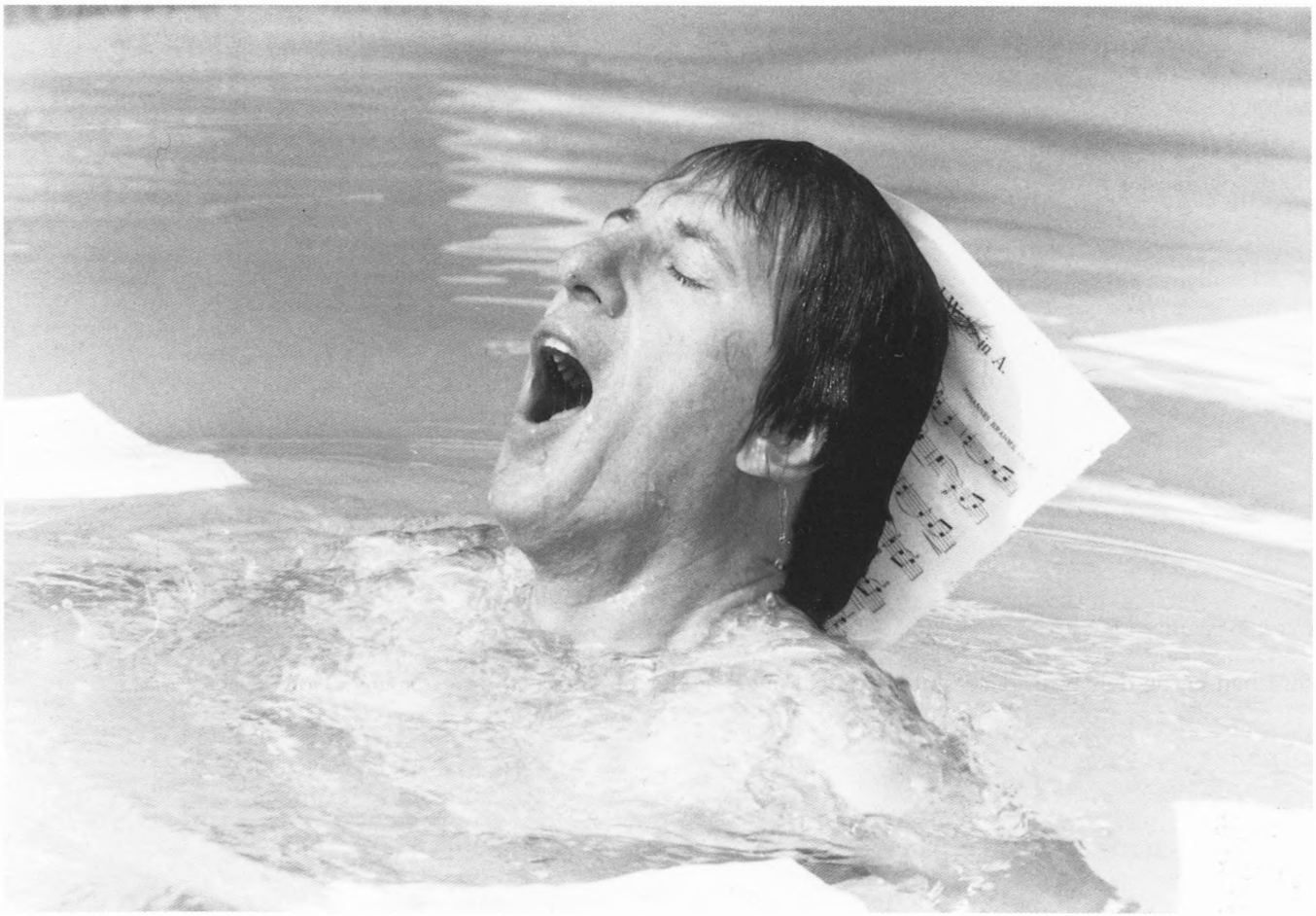
Maren Pust

Til højre står en afskedssalut fra selveste Mike Leigh. Fra 1997 ændres Kosmorama. Format, indhold, udkommefrekvens og redaktion skal forandres. Det gamle Kosmorama vil hermed sige tak for mange gode år til de mange læsere – nogle af hvilke vi har mødt til Kosmoramanights.

Blaxploitation-filmens mest sexede superstjerne Pam Grier (t.v.) tager affære i 'Coffy'.

Thanks for all those great years of Kosmorama !!

Mike Ågh



KUNSTEN AT FINDE SIG SELV

– faderkærlighedens tvang og forbandelse i den australske film 'Shine'

af Birger Langkjær

Den polsk-jødiske faders skygge falder tungt i den australske film *Shine*. Første gang over grammofonen der genlyder af Rachmaninovs klaverkoncert nr.3 fra en skrattende pick-up nål i det gråvejrsskumle hjem. Og siden over den klaverspillende og uhyre talentfulde søn, der skal realisere faderens drømme. Men faderens kærlighed sætter grænser for Davids selvrealisering: "Ingen vil nogensinde elske dig som jeg gør det" er faderens gennemgående replik. Det er en kærlighed, der ikke giver sønnen råderum. Og da sønnen endelig forlader det kummerlige barndomshjem for at skifte verdensdel og tage til det kongelige musikkonservatorium i London på et legat, er det med faderens gammeltestamentlige forbandelser i ryggen. Men selv ikke en på én gang elskende og fordømmende fader kan stoppe en genial klavervirtuos, og succesen indfinder sig. Men ligeledes forbandelsen; sønnen bryder sammen under en stor koncert i Royal Albert Hall, hvorefter han returnerer til Australien og årelang psykiatrisk behandling på et psykiatrisk hospital, der hedder noget så beroligende som Eden Lodge ("himmelsk logi").

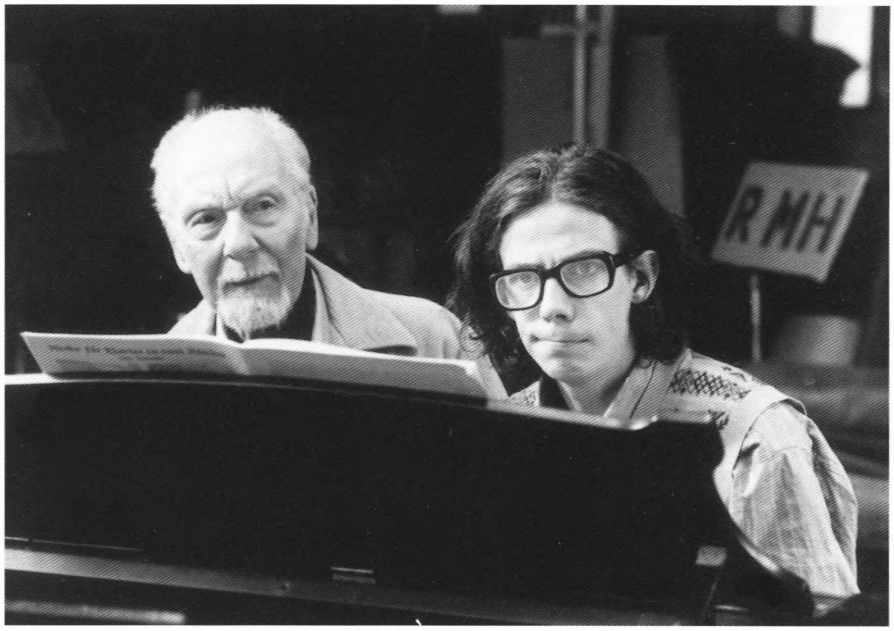
Filmen er fortalt i bagudskuende form, der med den klaver og strygerdominerede underlægningsmu-

sik og en evig skiften mellem gråvejr og regnvejr i mørke og realismeskabende billeder giver dens første tredjedel en tæt realismestemning. David spilles af 3 forskellige skuespillere som barn, som ung og som voksen og måske mest overbevisende og medrivende af Geoffrey Rush som den nu rablende, charmerende og ganske irriterende David, der i en sen alder søger at overkomme sit sammenbrud og sin vedvarende livskrise.

Vi møder ham i filmens første indstilling. Hans ansigt ses i lysende silhouet omgivet af mørke, mens kameraet bevæger sig forbi ham og væk, alt imens han isoleret i mørket taler i ét væk, gentagende, stammende, pludrende. Heri er personen, tematikken og filmens samlede forløb indeholdt. Næsten da.

Filmen er på mange måder ganske gribende. Særligt Geoffrey Rushs Davidfremstilling virker overbevisende. Dels fordi vi på det tidspunkt ved, hvorfor David er som han er, og dels fordi der i slutningen af filmen ikke skal fortælles så meget. Skuespilleren får i højere grad lov at være en person eller karakter, snarere end at skulle indgå som brik i den hastige og fremadrettede fortælling. Vi kan dvæle ved hans stammen og hans excentriske adfærd, og han hænger ikke længere fast i sterotypen "kuet viderunderbarn" eller "traumatiseret yngling", som de to andre Davidroller er bundet af. Faderen spilles fra først til sidst af den tidligere østtysker Armin Mueller-Stahl, der har visse ligheder med Max von Sydow, når han som her går rundt og er knuget træmand bag sine briller og støder accentfyldt engelsk ud mellem de smalle og sammenpressede læber.

Filmen afvikles flot fra start af. Scenen med klaveret der bevæger sig under Chopins Polonaise og stolen der følger efter i takt med musikken samt opmærksomhedsskabende kameraarbejde og realismeskabende low-key belysning over set-stykker, hvor man kan se ridser og ormehuller, giver et fint blandingsforhold mellem komik, visuel rytme og realismefornemmelse. De traumatiserende begivenheder understreges ofte af et markeret audiovisuelt udtryk. Regnvejr og lyden af vinduesviskere i filmens nutid overblændes til slow-motion lyd og billeder af klappende tilhørere, og på denne måde bevæger vi os flere gange mellem nutid og fortid.



Geoffrey Rushs David-fremstilling er overbevisende, og filmens rytme giver skuespilleren tid til at dvæle i rollen, og dette formidles videre til publikum. Herover ses han sammen med Sir John Gielgud.

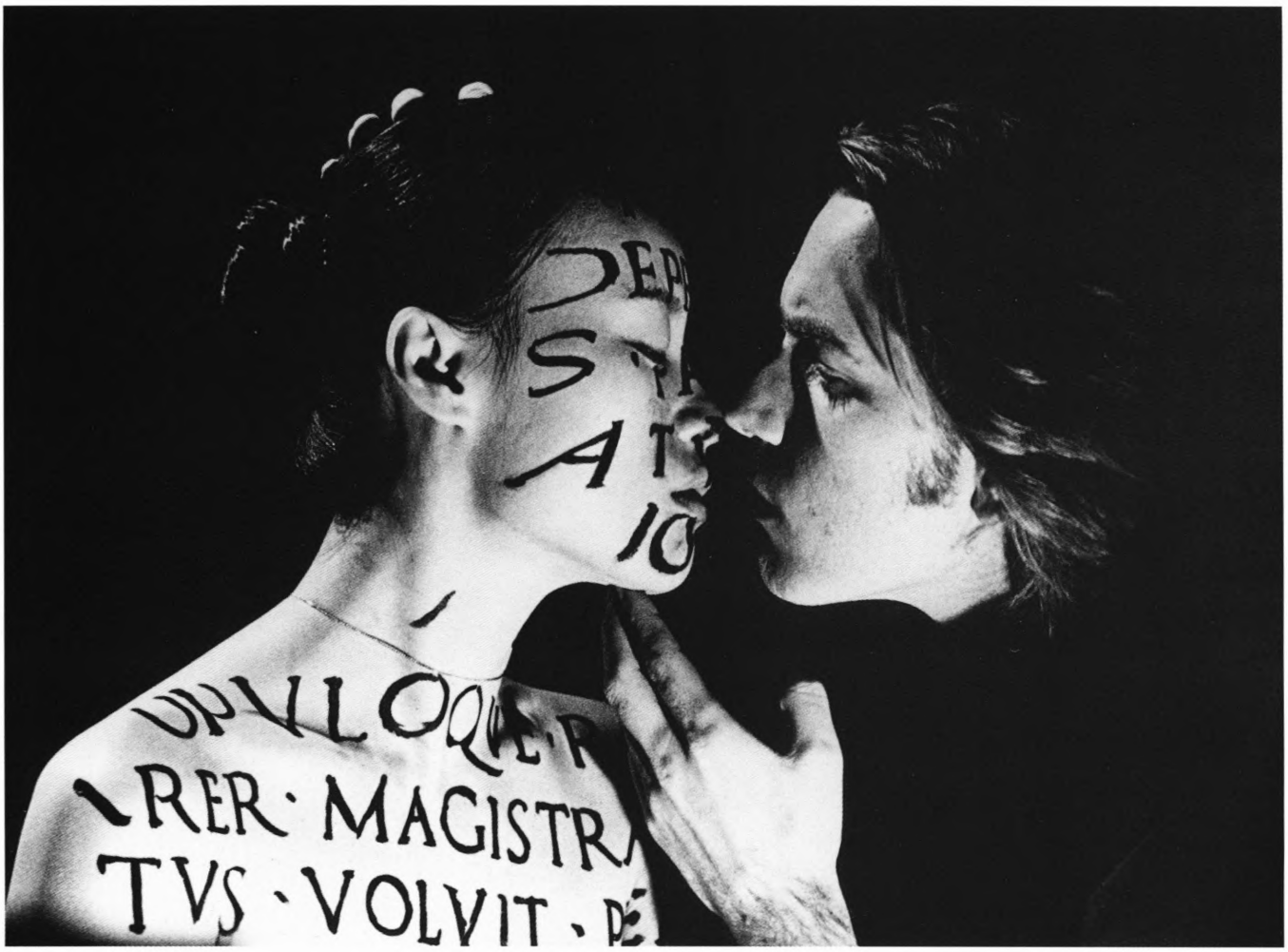
Andre gange, som når faderen i vrede slår David, varieres der mellem slow-motion og hurtige klip mellem nærbilleder af ansigter og ting i skæve vinkler, et nærmest musikvideoagtigt affektsprog, der markerer, at vi i disse sekvenser ikke så meget har med den ydre og objektive verden at gøre som med en indre og subjektiv. Denne teknik kulminerer under koncerten i Royal Albert Hall, hvor staccattoagtige billedklip, skæve vinkler og nedsat billedtempo kombineres med vejrtrækningslyde, dybe slow-motion lyde fra klaveret og et akustisk lukket rum. På denne måde bevæger filmen sig stilmæssigt mellem det opskruede ekspressive og en form for lavmælt realisme, en dynamisk modsætning som filmen slipper vellykket fra.

Historien er bygget over den nulevende australske pianist, David Helfgott (koncertaktuel forrige år i Danmark), der hjemme i Australien blev udråbt som vidunderbarn, men som tidligt fik et nervøst sammenbrud og røg ud af musikverdenen, indtil han for få år siden fik comeback og dét med stor succes. Så virkeligheden er vores garant for en mere eller mindre lykkelig udgang i denne film. Virkelighedens egen David Helfgott har iøvrigt selv indspillet den musik, der løbende spilles af filmens David i skiftende inkarnationer.

Filmens største svaghed er nok, at den vil fortælle en hel livshistorie, og derfor undertiden har for travlt til at gøre de mange perifere bipersoner troværdige. Den har klogeligt valgt at centrere beretningen om far & søn, og dét traumatiske forhold kommer vellykket i mål. Men de skiftende hjælpere i form af den velhavende klaverlærer, forfatterinden og siden Davids mentor på Royal College of Music synes særligt for de to sidste "rollemodellers" vedkommende at være så endimensionelle at de rangerer i kategorien julepynt. Forfatterinden (Googie Withers) smiler altid og opholder sig altid i varm orange belysning, mens mentor (Sir John Gielgud) på hyggeonkelmanér og filmet i blødt lys leverer klicheen om musikkens inderlighed. Ganske irriterende og ærgerligt for en tragi-lykkelig historie, der ellers kunne fortjene bedre.

Men i det store og hele et velspillet opus fra Australiens land, der åbenbart bliver ved med at kunne lave film til det internationale marked.

Shine (...). Australien 1996. I: Scott Hicks. P: Jane Scott. M: Jan Sardi. Mu.dir: David Hirschfelder. P-design: Sally Campbell. Medv: Geoffrey Rush, Armin Mueller-Stahl, Lynn Redgrave, John Gielgud, Noah Taylor. Længde: 100 min. Distr: All Right Film. Premiere: 24.01.1997.



Digte i kød og blod eller den skinbarlige poesi

Om Peter Greenaways 'Pillow Book'

af Susanne Fabricius

I foråret 96 var Peter Greenaway i København i anledning af de forsinkede Danmarkspremierer på *Prospero's Books* og *Baby of Macon*. I den forbindelse afholdt importøren, Posthusteateret, en inspirerende aften med koryfæet, som var utrolig imødekommende og veloplagt. Han fortalte, at begge film havde været publikumsfiaskoer i England, men at han ventede, at hans seneste film, *Pillow Book*, som netop var færdig, ville få et større publikum, at den var lettere tilgængelig.

Nu hører jeg til dem, der finder de fleste sit coms mere kryptiske end Greenaways film og i øvrigt ikke har nogen forventninger om restløst at kunne 'forstå' eller analysere et kunstværk. Hvad skulle kunsten vel være, hvis man kumme oversætte hele molevitten til normalprosa? Og det gælder i nok så høj grad billedkunst som litteratur.

Selv om Greenaway er en af nutidens mest banebrydende billedkunstnere, er han også en ordets kunstner. *Pillow Book* er inspireret af en 1000 år gammel dagbog af en japansk hofdame, Sei Shonagon, som går for at være en af japansk litteraturs største prosaister, og samtidig har filmen selv en dialog og voice

over, som dels bygger på Shonagon, dels er original, men under alle omstændigheder af stor vellyd og poetisk visionsstyrke.

Hvad selve historien angår, har jeg svært ved at se, at den skulle være mere enkel og blive fortalt mere ligefremt end historierne i *Arkitektens Mave* og *Kokken, tyven, hans kone og hendes elsker.* Den er måske lidt mindre besynderlig end historierne i *ZOO* og *Drowning by Numbers,* men stadig tilstrækkelig underlig til, at ingen Greenaway-elsker behøver at føle sig snydt.

Hør blot her:

En kropsdigter

Nagiko vokser op i Kyoto i Japan. Hvert år fejres hendes fødselsdag med to ritualer. På hendes ansigt skriver hendes far, som er digter og kalligraf, med pensel og blæk en højtidelig velsignelse, der danner ledemotiv filmen igennem, og hendes tante læser op af Sei Shonagons pudebog.

Familien er fattig, og Nagikos far må prostituere sig for sin homoseksuelle forlægger, der er en stor kunstkender. Som 18-årig indgår Nagiko ægteskab med hans nevø. Ægtemanden finder ansigtsbemalingen barnlig, og brænder hendes dagbog. Det bliver det første af to store bål i Nagikos liv.

Hun flygter til Hong Kong, hvor hun først tager arbejde i en restaurant og senere som kontorassistent for en japansk modekunstner. Hun avancerer til model og bliver så efterspurgt, at hun kan købe en stor lejlighed. Hun begynder at bytte sex med kropskalligrafi i en søgen efter en mand, som kan beskrive og elske hendes krop lige smukt. Hun møder Jerome, en ung engelsk oversætter, som foreslår, at hun skal skrive på hans krop. Hun afviser ham, men begynder prøvende at skrive på sig selv. En nat tilkalder hun en forelsket fotograf, Hoki, som fotograferer de tekster, hun har skrevet på sig selv og en sovende mand. Hoki afleverer teksterne til et forlag, men de bliver groft afvist. Nagiko sætter sig for at forføre forlæggeren, men han viser sig at være den samme mand, som udnyttede hendes far. Hun ser Jerome forlade ham og beslutter, at hvis hun ikke kan forføre forlæggeren, kan hun forføre hans elsker.

Jerome viser sig at leve op til alle forventninger og forløser også hendes eget talent som kropskalligraf og -digter. Men da han bliver sendt til forlæggeren som et digt i kød og blod, begynder katastrofen. Nagiko har ikke forudset, at hun ville blive i den grad involveret i sit sendebud, og at hun ikke ville kunne kontrollere forløbet. Det udvikler sig til et jalousidrama, som ender med Jeromes selvmord.

Under Jeromes fravær og efter hans død sender hun imidlertid en række andre beskrevne mænd af forskellig nationalitet og volumen til den morbide forlægger. Det bliver til 13 vandrende bøger med forskellige titler. Forlæggeren bliver mere og mere fascineret af sendebuddene og deres tekster og undser sig ikke for at grave Jeromes lig op, flå huden med Nagikos begravelsesdigt af det og fremstille en bog af den.

Nagiko brænder sine bøger og sit skrivegrej i det andet store bål i sit liv og vender tilbage til Japan, hvor hun føder sin og Jeromes datter. Hun får sin hævn over forlæggeren og kan begrave bogen med Jeromes hud i en potte under et blomstrende bonsaitræ.

Tekst – billede – krop

Fra sine første kortfilm og i sine tegninger og collager har Greenaway arbejdet med forholdet mellem ord og billede, idet tekster af enhver art indgår i selve billedfeltet, både som en verbal kommentar til og en del af selve synsbilledet. Den japanske kalligrafi er en syntese af ord og billede, skrifttegn, og må som sådan appellere til en kunstner, som fra

første færd har set billeder som skrift og ord som billeder. Som et tredje element tilføjer Greenaway her kroppen, den menneskelige anatomi, som han også har udforsket i videoen *M is for Man, Music, Mozart* (91) og spillefilmen *Prospero's Books* (91). I *Pillow Book* forener kroppen det erotiske, det litterære og det visuelle.

I den sidste scene, hvor Nagiko er iført kimono, blotter hun sin overkrop for at amme sit barn og afslører derved en traditionel japansk kropstatovering – i følge manuskriptet har hun fået tatoveret det digt, hun skrev på Jeromes døde krop, på sin egen levende. I modsætning til tatoveringen er alle hendes tidligere udsmykninger af kroppe, sin egen og andres, forgængelige. De kan vaskes, svedes eller slides bort.

Dannelsen af en digter: fra papir til pen

I filmen genfinder vi andre klassiske Greenaway-træk som fascinationen af ild og vand. Regnen siler smukt i filmens billeder, og der bades hyppigt. Bålene betegner vendepunkter i Nagikos liv, rejser fra det traditionsrige Japan til det (post)moderne Hong Kong og tilbage igen. Historien er på mange måder en parallel til den klassiske dannelsesromans hjemme-hjemløs-hjemmønster.

Det forbindes med filmens hovedtema, Nagikos binding til sin far, der aldrig løses, men skifter form. De fortryllende billeder af datter og far i ansigtsbemalingsritualet godtgør tilfulde denne binding. Hun forsøger uden held at overføre legen til sit tidlige, arrangerede ægteskab og i alle sine løse forbindelser, indtil hun træffer Jerome, som forløser hendes eget talent. Fra at være det beskrevne objekt bliver hun det skrivende subjekt. Hun forvandler sig fra papir til pen. Så meget desto mere smertefuldt, at begge mændene i hendes liv står i forhold til den samme dæmoniske æstet – Jerome endda med en vis lystfølelse. Og så meget desto vigtigere bliver det for hende at overbevise kunstkenderen om sit eget værd for til sidst at komme ham til livs.

Til slut er hun selv forælder i den samme henrykte symbiose med sin datter, som hendes far var med hende. Hun er ikke frigjort fra sin far, men fra sin egen barnerolle. Hun kan nu udfylde et voksenliv som mor og digter – uden en mand. Som så mange andre af Greenaways film har *Pillow Book* et næsten feministisk tonefald.

Selve undfangelses-, graviditets- og fødselstematikken har han ofte beskæftiget sig med, som regel på en kynisk og afmytologiserende måde, i *Tegnerens Kontrakt, ZOO, Arkitektens Mave, Drowning by Numbers* og *Baby of Macon*. Her bliver det fremstillet som et roligt-harmonisk forhold, som et alternativ til de byrdefulde relationer til fædrene – ens egen og børnenes.

At det at skabe børn og kunst ikke er fjernt fra hinanden fremgår af Den syvende Bog, hun sender til forlæggeren, Ungdommens Bog:

Where is a book before it is born?
Does a book grow like a tree?
Who are the books parents?
Does a book need two parents?
Can a book be born inside another book?
And where is the parent book of books?
(manus s. 108)

En pude-bog

Den bog, som har født *Pillow Book* og dens 13 levende poesibøger, har den samme engelske titel. I Japan opbevarer man øjensynligt dagbøger og andre intime skrifter i en skuffe i den nakkestøtte, som erstatter vores hovedpude.

Sei Shonagons *Pillow Book* er 1000 år gammel og en forfinet og lærd hofdames optegnelser, en blanding af episoder – ofte af erotisk karakter – fra det japanske kejserhof i det sidste 10-år af det 10. århundrede (bemærk den kendte greenawayske 10-talsmagi) og hendes egne refleksioner over ting og fænomener, hun kan lide og ikke lide, noteret i lister uden nogen indbyrdes logik mellem emnerne, nøjagtig som Greenaways absurde katagoriserings-systemer i hans tidlige produktion.

I forordet til manuskriptet fortæller han, at han allerede læste bogen i 1972 og igen i 84, da han selv var i gang med at lave et listesystem for ZOO. Inspireret af den overvejede han et projekt, som skulle ordnes efter alfabetet og kaldes *26 Facts about Flesh and Ink*. Udkastet, som er en interessant kommentar til filmen og til hele Greenaways arbejdsmåde, er trykt i manuskriptbogen.

I Shonagon har Greenaway fundet en beslægtet sjæl. At læse hendes dagbog er som at bladre i en udsøgt bog med japanske træsnit eller som at se en film af Kurosawa eller Greenaway selv. Hun har dvælende beskrivelser af silkestoffers farvenuancer og kvalitet, af lysets indfald i rum og af mennesker, dyr og planter. Og hun er – som Greenaway – fuld af ideosynkrasier og manier. Hun har ikke blot leveret ord og synsbilleder til filmen, men optræder selv i den i superimposerede billeder, spillet af den samme skuespiller som Nagiko, den berømte Hong Kong-model Vivian Wu, en passende inkarnation af en kurtisane.

I dialogen og voice over'en citeres der rundhåndet af Shonagons sprøde sprog om end meget af filmens verbale poesi er dens egen. Som Greenaway er Shonagon en hyperæstet, men også en drøj humoristisk ånd. Midt i sin forfinelse er hun kvindebevidst i en grad, som forbløffer.

En flydende tidsfornemmelse

I udkastet fra 84 erklærer Greenaway: "This is not a Japanese film, but a European film that owes much to Utamaro and Hokusai and Hiroshige, and to the European painting that has been influenced by Japan, a little Gauguin, a little Degas, a little Whistler, some Schiele, some Toulouse-Lautrec, perhaps some Vuillard and Klimt, and before them, not a little 18th century chinoiserie" (manus s. 9).

Ambitionen var "a visual feast around flesh and skin and words and calligraphy", og den må siges at være opfyldt. Filmens hyperavancerede computermanipulerede billeder er skabt med en veludviklet sans både for det dekorative og det narrative. Dels lægges der lag på lag af billeder som en visualisering af teksten, ligesom i *Prospero's Books*, dels benyttes teknikken til at skabe et tidsflow, hvor vi kan se fortid, nutid og fremtid – ofte kun med få minutters forskydning – i det samme billede.

Her er i sandhed ved at blive skabt en ny selvstændig kunstnerisk udtryksform for øjnene af os. Den udtrykker de – i ord ubeskrivelige – tidsfornemmelser, som man aldrig snakker om, men som andre end jeg må have. Nu ved jeg i hvert fald, at

Illustrationerne koncentrerer sig om den skønne Vivian Wu, der bl.a. genkendes fra "Heaven and Earth" og "The Joy Luck Club".

jeg ikke er den eneste. At hvert billede er gennemkomponeret, -belyst og -beskåret med den for Greenaway vanlige suverænitet er i sig selv en nydelse, men den montageteknik, filmen benytter, er både en øjenfryd og en psykologisk og betydningsskabende landvinding af dimensioner.

En musik-mosaik

En af de ting, som straks slog en i Greenawyas første film, var musikken og billedets og musikkens rytme i forhold til hinanden.

Allerede der satte han en milepæl. Michael Nyman har været hans foretrukne komponist, indtil der kom en kurre på tråden. Siden har han arbejdet sammen med Louis Andriessen (i operaen "Rosa. A Horse Story") og Patrick Mimran (i installationsprojektet "The Stairs"), og allerede i Nyman-æraen overlod han musikken i *Arkitekstens mave* til Wim Mertens. Men alle laver de musik, som ud fra en simpel analogi kaldes minimalistisk. Minimalt er deres melodiske udtryk med – minimalt – varierede, rullende repetitioner og deres bratte slutninger.

Pillow Book har tilsyneladende ingen originalmusik, men benytter en række kinesiske og japanske sange og melodier, som har tilsvarende minimale effekter som Nymans, Mertens, Andriessens og Mimrans, hvis musik godt kan siges at have orientalske kvaliteter. I filmen forekommer også en fransk sang, hvis lyd og tekst smelter i øregangen, og i øvrigt en musikmontage, hvor den østlige musik blandes med vestlig som en metafor for det Hong Kong, hvor det meste af filmen udspiller sig. Som billedsiden er en mosaik, er lydsiden det også.

Der blander sig mange andre elementer, bragende og tyste – japanske trommer, silende regn, startende flys drøn. Den måde, de store fly udnyttes i billedet, er en visualisering af den flyræddes værste mareridt, en konkretisering af den vestlige kulturs destruktive rastløshed.

Fortid-nutid, øst-vest

Men filmen er ingen romantisering af en eksotisk kulturs pittoreske traditioner. Den er en moderne visionær fortælling om et menneske mellem to kulturer, mellem barn og voksen, mellem traditionel kvindelig objektstatus og en selvstændig kreativ eksistens. For Greenaway har det også været et formål at slå bro over et tidsspand på 1000 år, mellem Shonagon og en moderne ung pige.

Hovedpersonen kunne have været englænder eller dansker, men Japan og Hong Kong er formentlig det område i verden i dag, hvor sammenstødet mellem i går, i dag og i morgen er mest følelig, hvor udviklingen går hurtigst, og rødder er meget dybe, hvor der næppe er noget nu – men et før og et efter. Det samme, som Greenaway så genialt udtrykker i sine billedmanipulationer. I *Pillow Book* er alt tænkt, set og hørt, vist og sagt i ét hug.

Litteratur:
The Pillow Book of Sei Shonagon. Penguin Classics, 1971.
Peter Greenaway: **The Pillow Book.** Dis-Voir, 1996. ca. 200 kr. (indeholder ud over manus, som er betydeligt længere end filmen, det oprindelige udkast til "26 Facts about Flesh and Ink" fra 84, teksterne på de 13 bøger, uddrag af Nagikos dagbog m.v.).

The Pillow Book (...), UK 1996. I & M: Peter Greenaway. P: Kees Kasander. Kl: Chris Wyatt & Peter Greenaway. F. Sacha Vierny. L: Garth Marshall. Medv: Vivian Wu, Yoshi Oida, Ewan McGregor, Ken Ogata, Judy On gg. Længde: 126 min. Distr: Camera Film. Premiere: 17.01.96.

Danske dukkefilmkunstnere

I disse tider, hvor tegnefilmen nyder stadig større interesse, udsættes dukkefilmen for en temmelig stedmoderlig behandling. Vi har i Danmark en flot tradition indenfor denne genre, det følgende sætter den i historisk perspektiv og giver desuden et indblik i de moderne dukkefilmprojekter.

af Karen Hammer

Østeuropa har tradition for animerede dukkefilm: Russeren Alexander Ptusjko debutterede i slutningen af 20-erne og imponerede gevaldigt i 1935 med *Den nye Gulliver* i spillefilmslængde.

I Tjekkoslovakiet begyndte Hermina Tyrlova allerede i 1935 at eksperimentere med mediet; i 1944 blev hun berømt med *Dukkernes oprør*, en politisk modstandsfilm, men arbejdede siden udelukkende med film for småbørn – enkle, poetiske og materialemæssigt meget opfindsomme film.

Karel Zeman startede som assistent hos Tyrlova, begyndte for sig selv i 1945 og skabte i 1947 sin lille bedsteborger Hr. Prokoup, som han brugte til at satirisere over det tjekkiske bureaukrati. Han eksperimenterede meget med trickfilm og skabte i 1958 mesterværket *Kaptajn Nemos sidste bedrift* (ikke dukkefilm). Størst af dem alle var Jiri Trnka, der i 30erne arbejdede på Skupas Marionetteater i Plzen. Fra 1947 til 1965 lavede han en perlerække af vidunderlige dukkefilm inspireret af folkesagn, af H.C. Andersens eventyr eller af de herskende politiske forhold. Hans *Kejseren og Nattergalen* fra 1948 var tidligt i SFC's udlejning og kan have medvirket til, at dansk dukkefilms spæde start i 1950, – hvor både reklamefilmmanden Erling Wolter og møbelarkitekten Aage Wolder Lund trænede i at styre deres dukker.

Ivo Caprino – norsk møbelsnedker og indendørsarkitekt var i 1946 begyndt at eksperimentere med dukkefilm. Han opfandt en metode, hvor dukkerne kunne bevæge sig frit og kontinuerligt foran kameraet, så han ikke behøvede at spilde tid på den gamle teknik med enkeltbilledoptagelser. Hans første dukkefilm, *Tim og Tøffe*, kom i 1948.

Aage Wolder Lund

Aage Wolder Lund (f. 1909) var en stor beundrer af Disneys tegnefilm, men besluttede i 1947 efter at have set sin første dukkefilm, at det var den slags film, han ønskede at skabe. I adskillige år kæmpede han for at lære sig selv op. I årene 1949-53 brugte han al sin fritid til at lave en børnefilm for mindre børn efter et manuskript af børnepsykologen Ellen Siersted. Filmen handler om to børn, der bygger et sandslot i en sandkasse. I deres fantasi vokser sandslottet, så de kan gå ind i det, – det bliver til en båd, så de kan sejle til Kina og opleve en spændende anderledes verden, – til de voksne kommer og ødelægger det hele.

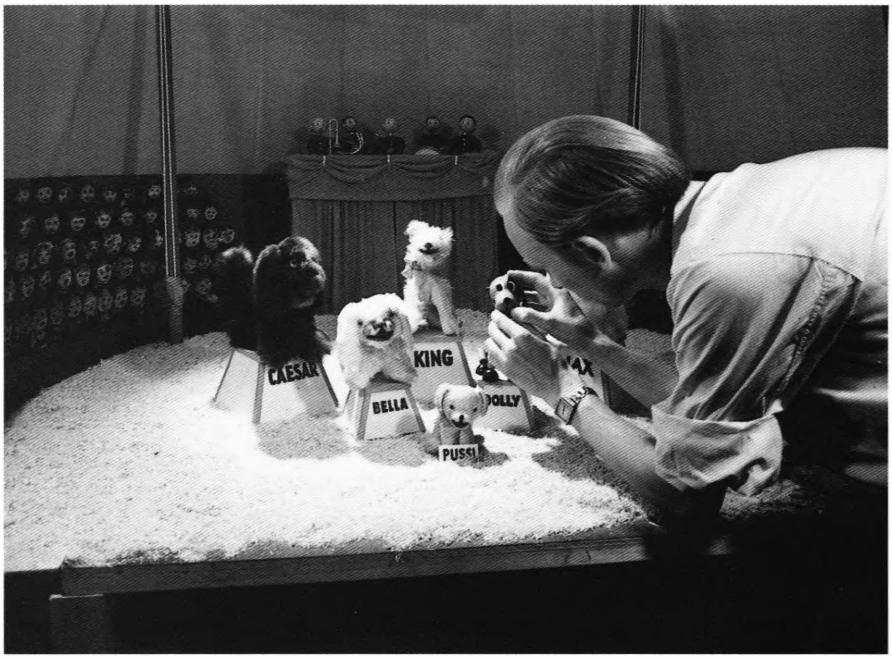
Wolder Lunds dukker bar håndsyede parykker og smukt kreerede dragter syet på en af Vejles damesaloner; den lokale fotograf Gedde tog sig af kameraarbejdet. I foråret 1953 er filmen *Peter og Mie i Kina* færdigklippet, men Wolder Lund har ikke flere penge til at lave lydsynkroniseringen for. Da ingen længere vil støtte ham, bringer han den stumme film til Cannes, hvor det lykkes ham at få filmen vist ved en børneforestilling, hvor den overvældes med ros.

Ebbe Nergaard og Ib Koch-Olsen træder nu til, så *Peter og Mie i Kina* kan få lagt lyd på ude hos Minerva Film. Grethe Thordal er fortæller, og Hans Schreiber skriver musikken. Premieren var den 23.10. 53 i filmmuseet og modtagelsen var positiv, selvom enkelte brokkede sig over dukkernes noget urealistiske gangart. Wolder Lund drømte nu om at lave en fortsættelse, hvor Peter og Mie skulle til Grønland, men det lykkedes ikke.

Erling Wolter, der gennem mange år levede af at lave trick- og reklamefilm, kendte til Caprinos dukkefilm, da han selv i 1950 debuterede med en 1½ min. lang reklamefilm for Scandinavia Forsikring *Jorden i Kikkerten*: Fra en observationspost på månen studerer månemænd Jorden i kikkert: "dernede kan de kun overleve, fordi de har forsikret sig hos Scandinavia".

I 1953 laver han for Dansk Kulturfilm *De syngende hunde* (6 min.) med lyd fra Carl Weismanns berømte hundesangplade; den blev en forrygende succes. Op gennem 50-erne animerede han Jaffa-appelsiner og Buko-ost med humor og effektivitet. Han er i dag 71 og i fint vigør; i 1993 lavede han een af de 10 minutfilm, som blev sponsoreret af Odense Film Festival *Her bor Jeg*. I anledning af H. C. Andersens 150 års jubilæum i 1955 igangsatte Dansk Kulturfilm og Ministeriernes Filmudvalg adskillige filmprojekter til dennes ære: Man bad bl.a. Ivo Caprino om at lave *Den Standhaftige Tinsoldat* og denne norske instruktør lavede således en dansk dukkefilm med Mogens Wieth som fortæller (14 min.).

Per Holst (f. 1919) laver i 1969 en dukkefilm på 6 min. over H. C. Andersens Kjærestefolkene, *Toppen og Bolden*. Han bruger som "dukker" Nationalmuseets samling af legetøj fra forrige århundrede. Jannik Hastrup animerer og filmen produceres af Janniks Fiasco-Film.

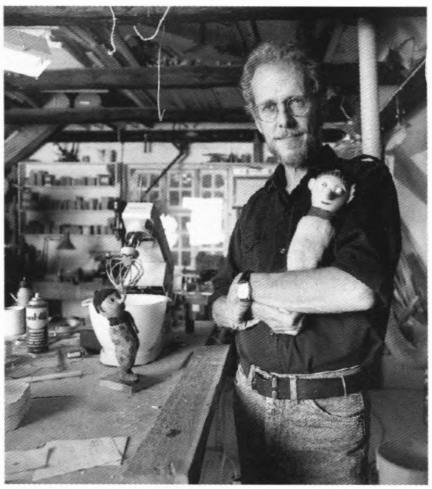


Forrige side: "En meget gammel herre med kæmpestore vinger". Herover: "De syngende hunde".

Jørgen Vestergaard

Jørgen Vestergaard (f. 1939) er den flittigste af de danske dukkefilmskunstnere. Han er uddannet journalist, men blev afsporet fra sin gerning på grund af et højskoleophold på Krogerup, hvor Niels Jensen var filmlærer, og blev i stedet filminstruktør og -producent. Efter et par år hos DR, hvor han arbejdede med stangdukker til f.eks. *Lille Claus og Store Claus*, tog han tre måneder til Prag for at studere dukkeanimation hos Jiri Trnka. I 1969 startede han Jørgen Vestergaard Film og lavede i sit studie på Kocksvej, Frederiksberg, sin første dukkefilm *Nattergalen* (20 min.) for DR med Per Tønnes Nielsen som animator. Samarbejdet med DR fungerede til alles tilfredshed, så gennem de næste 20 år instruerede/producerede Jørgen Vestergaard en lang række dukkefilm – mange efter H. C. Andersens: 1970 *Snedronningen* (42 min.), 1971 *Hjertet der sladrede* (20 min.), 1972 *Rejsekammeraten* (44 min.), 1974 *Skyggen* (35 min.), 1977 *Historien om en Morder* (21 min.). I 1978 flyttede Jørgen Vestergaard tilbage til sine fødeegn Thy og lavede *Sigurd Fafnersbane* efter de gamle nordiske sagn (40 min.). Det er en spændende film med robuste korte dukker med nøgne knæ og store heltegerninger. Dragen Fafner, der ligger ude på Gnitahede og vogter på guldskatten, er en pudsig og charmerende rundmavet øgle. Vi har næsten ondt af den, da Sigurd stikker den ihjel og stjæler guldet, – men han får sin straf i den efterfølgende kærlighedsintrige (det er den samme historie, som i Wagners *Nibelungens ring*. Det er en flot film, hvor både scenografien og dukkernes fremtoning passer til den tid, filmen foregår i.

I 1983 kommer *Tommelise* (28 min.), 1985 *Miseri Mø* (31 min.) efter et dansk folkeeventyr og endelig laver Jørgen Vestergaard i 1989 efter eget manuskript *Morten Maler* (11 min.) en spændende fortælling om kalkmalerimaleren, der som en Frankenstein kommer til at skabe et levende væsen, – en djævel, der løsriver sig fra muren og går i kamp



Til venstre: "Sigurd Fafnersbane". Herover: Jørgen Vestergård med Snøvsen. Herunder: Skønheden og dyret. Næste side: "Balladen om Holger Danske".

mod ham. Animationen er levende lavet af Christian Bro, der også har animeret de to forrige film. I samarbejde med Benny Andersen og i coproduktion med Nordisk Film laver J. V. i 1992 spillefilmen *Snøvsen*, hvor dette underlige snøvsedyr dels bevæger sig ved gammeldags animation og dels kører på automatik. Successen bad om en fortsættelse og i 1994 kom så *Snøvsen tar springet*. Jørgen Vestergaards dukkefilm er lavet i forskellig stil og dukkerne er lavet af forskellige materialer fra film til film, så de passer ind i deres miljøer. Det kunne være interessant at se, hvordan han ville lave en sciencefictionfilm, Trnka gjorde det jo med held i *Den kybernestiske bedstemor* fra 1963.

Romana Burianova

I begyndelsen af 70-erne kom den tjekiskfødte Romana Burianova (f. 1942) til Danmark p.gr.a. ægteskab med den danske læge Preben Svensson. Romana var meget alene og begyndte uden nogen særlig filmuddannelse at lave dukkefilm i co-produktion med SFC. Hendes veludviklede kunstneriske sans skabte dukker af stor skønhed og perfekte dekorationer og kostumer.

Hendens perfektionisme bød hende at lave alting selv. Hendes dukker udtrykker sig ved fagter, mimik og almindeligt kropssprog så livagtigt, at jeg aldrig har savnet det talte sprog i hendes film. I *Et Herreportræt* fra 1981 (28 min.) optræder en ung forelsket mand, så forvirret og tåbeligt jaloux, at man skriger af grin, og i *Skønheden og Dyret* (37 min.) fra 1989 lider man med det noble vildsvin, der er ved at dø af sorg over, at Skønheden ikke kommer tilbage til aftalt tid. Romana forstår sine personer så perfekt, at man glemmer, at de er dukker og lever med i historien, f.eks. er Skønhedens to dovne søstre så fortryllende uforskammede, at man aldrig vil kunne glemme dem. Romanas teknik er meget sikker, magien i historien viser kvikt og elegant: Skønheden får en ny kjole på midt i en svingende bevægelse, og den sorte ravn bliver til en stejlende hest for vores øjne. Romanas romantiske historier griber om hjertet og demonstrerer stor menneskekundskab og en dybfyldt poesi, – det er en katastrofe for alle os, der er kommet til at elske hendes filmiske univers, at vi aldrig mere skal få en ny film fra Romana Burianovas hånd. Hendes sarte kunstneriske sind kunne ikke klare det barske danske filmmiljø. Nedladende og uforskammede bemærkninger fra Jantelovsbestyrere ødelagde hendes arbejdsglæde og stoppede hendes kreativitet for ever!

Laila Hodell

Laila Hodell (f. 1944) debuterede som filminstruktør i 1987 med en imponerende dukkefilm over Gabriel Garcia Marquez's novelle *En meget gammel herre med kæmpestore vinger.* Der var mange personer i historien, og de talte meget med individuelle stemmer, og lyden var god og tydelig. Laila havde på det tidspunkt lavet et utal af børneudsendelser for DR; hun kunne sit kram,

men i filmkredse var hun temlig ukendt. Filmen var animeret af Mihail Badica – en rumænsk animationskunstner på højt plan.

I 1993 lavede Laila Hodell en kortfilm *Broen*, der ikke handlede om politik (hvad mange troede), men om at finde forbindelsen mellem drøm og virkelighed. En gammel Nisse hjælper til for at få forbindelse mellem de to verdener – en real-verden og en dukkefilmverden. Laila elsker nisser – hun mener, at nissen er en del af den danske folkesjæl, som vi skal prøve at grave frem igen. I foråret 1996 blev Laila færdig med den første danske dukkespillefilm: *Balladen om Holger Danske* (82 min.). Her er der også en Nisse med; der følger drengen Holger ud i den store verden og slipper ham aldrig. Lige siden Laila for 20 år siden læste Ebbe Reick Kløvedals *Holger Danske* har hun haft lyst til at lave en film om ham og skrevet på manuskriptet, der delvis er baseret på Rolandskvadet, hvori Karl den Store kæmper mod Saracenerne, og Holger Danske er med. Holger bliver bortført, fordi hans kongelige familie ikke vil lade sig kristne og underlægge sig Karl den Stores overformynderi. Først efter 30 år vender han hjem efter mange stærke oplevelser; nu skal han bruge sin baggrund til at hjælpe sit land. Laila har tidligere lavet historien som radiospil over 4 gange à 40 min., men kunne ikke bruge meget af radiolyden i filmen, fordi personerne jo også udtrykker sig med kropssprog (på film), og det ændrer både rytmen og sproget. Laila har fået synopsstøtte til en udvidelse af den lille Holgers liv, da hun gerne vil lade drengen komme i nærmere kontakt med de gamle nordiske Guder oppe i Ydragsil, så hans baggrund kan blive rigere, når filmen *Balladen om Holger Danske* skal klippes op i afsnit og bruges i TV. Jørgen Vestergaard var medproducer på Laila Hodells film om *Den meget gamle Herre med kæmpestore vinger.*

I 1985 var *Mihail Badica* (f. 1941) inviteret til Odense Film Festival for at arbejde i workshoppen. Da han længe havde haft vrøvl i Rumænien på grund af sine politiske Clay-Mation film som *Icaros*, tog han chancen og hoppede af, – og det var vores held og især Laila Hodells held, for hun havde længe ledt efter en animator til sin første dukkefilm.

Mihail Badica var vant til at lave sine egne film, men det har han ikke haft megen tid til her i Danmark, for han har været eneanimator på alle Laila Hodells film og har på et tidspunkt også arbejdet for DR.

I 1993 blev han færdig med Clay-Mation-dukkefilm over *Fyrtøjet*. Da der er armatur inde under lerlaget på dukkerne, kan man godt vise god vilje og tage hans film med her i en artikel om dukkefilm, men materialet gør dukkerne "grimmere" end andre slags dukker. Der er en verden til forskel mellem Romanas billedskønne dukker og Mihails let klattede figurer. Historien er imidlertid ret morsomt fortalt, og trickene med de tre hunde fungerer fint. Mihail Badica arbejder nu på *Klodshans.*

Søren Tomas (f. 1963) var kun 20 år, da han i 1984 startede på *Valhallas* tegnestue under Jeff Varabs ledelse og oplæring. Efter *Valhalla* var han med til at lave en række *Quarks*-film for Swann-productions. Derefter lavede han en masse reklamefilm, inden DR i 1990 ansatte ham og Peter Hausner til at lave serien om *Thomas og Tim*. For nylig udsendte de to en utrolig vellykket filmatisering af *Mis med de blå øjne*, og nu er Søren Tomas igang med sit første Clay-Mation projekt *Woolfie*, der handler om en ulv, der bliver forelsket i et filmstjerne-får og på trods af sit lave sociale lag, får gjort hende interesseret (planlagt til 25 min.).

Produktionsselskabet Herremagasinet producerede Badicas *Fyrtøjet*, da Badica har en naturlig kontrakt til Laila Hodells produktionsselskab Frejas Børn, kom de mange unge fra Instituttet for visuel Kommunikation på Danmarks Designskole i forbindelse med Laila, der gav dem inspiration og hjælp. Adskillige af disse design-elever har nemlig slået sig sammen i selskabet Hokus Bogus, der har adresse sammen med Herremagasinet, og nu har disse ganske unge kunstnere lavet to små dukkefilm som eksamensopgaver. Martin Schiøler har *Delta Legend* (5 min.) som en slags homage til en afdød jazz-veteran: Charley Patton (1897-1934) fra Florida.

Udfra et fotografi og en gammel grammofonplade har han genskabt et øjeblik af fortiden. Animationen ved Julie Bille er fornem og stemningen er fin.

Rasmus Guldberg og Tobias Rosenberg Jørgensen har lavet gyseren *Birdbrain* (9 min,) fra 1994, hvor en kvinde får en hjernetransplantation fra en fugl, da den Frankenstein-agtige læge ikke kan finde andre hjerner. Da hun ikke kan styre sin krop med den hjerne, falder hun ned fra taget – SMAT! – mens fuglen med resterne af hendes hjerne filosoferer over livet nu, hvor man da i hvert fald kommer ud at rejse.

Birdbrains første 2 min. er computeranimerede, mens resten er meget sjusket lavet i en noget anarkistisk stil.

Det bliver spændende at se, hvordan de unge vil komme videre, om de vil gide at fortsætte det trælse arbejde, det er at lave stopanimeret dukkefilm, – nu når computerne giver så mange nye muligheder.

Centraleuropa

Her i nationalstatsperioden er det interessant at kaste blikket tilbage på filmens rolle i en erindring om et egentligt Centraleuropa. Det tema blev med fynd og klem taget op ved sommerens visninger i Bologna (jvf. Marguerite Engbergs artikel om Filmens fremtid i Kosmorama 217).

af Carl Nørrested.

Dr. Caligaris Kabinet.

Bevidstheden om et centralt Europa med ikke national specificitet i reel konkurrence med Hollywood, begrænser sig velnok til produktionscentrene Wien og Berlin, samt til demonstrativ nationalisme i de ny mindre nationalstater fra perioden 1919-32. Men alle større europæiske lande samt Hollywood har været åbne for de fremmede emigrationsbølger, der lå før og efter de to verdenskrige, som ligefrem kunne tilføre eksotisk lokalkolorit samt nostalgi for indvandrerne (jvf. hviderusserne i Frankrig og Tyskland).

Man kan enten fokusere på produktionscentrene eller emigrationspersonlighederne. Emigrationsbølgerne, sat igang af Tyskland, er i de senere år blevet grundigt studeret ved årlige konferencer hos CineGraph i Hamburg.

Bologna valgte af fokusere på de nye nationalstater, der opstod som følge af 1. Verdenskrig: Tjekkoslovakiet, Rumænien, Ungarn og Østrig.

Hvert land fik kort opregnet netop den periodes filmhistorie, udredt af specialister, samt diverse biografer på et ret tilfældigt udvalg af de såkaldte centraleuropæiske filmpersonligheder (af instruktører bl.a. Ludwig Beck, Friedrich Féher, Robert Land) i det tosprogede "Cinegrafie" nr. 9, 1996.

Værkerne er næsten – fraset Mihály Kertész' (fra Ungarn til Østrig til USA som Michael Curtiz) fraværende fra den filmhistoriske bevidsthed.

Man kom naturligvis heller ikke synderligt beriget ud, når der blev vist film fra et land som Rumænien. Den lokale specialist Dinu-Joan Nicula anbefalede *Haiducii* (1929) som et hovedværk (første del af en trilogi) om Rumæniens nationale frihedskamp. Den bekræftede alle mine fordomme – fra 1812 og fremefter skurke der rider rundt i fårepelse med diverse indklip til onde grimasser samt dekorativt lidende voldtagne kvinder – og jeg var skredet, før helten dukkede op. Der er meget livet er for kort til.

Nogle af de tjekkiske film var mere interessante. Jaroslav Hasékfilmatiseringen *Den gode soldat Svejk* (1926) instrueret af Karel Lamač, introducerer et urbillede af den magelige seniorsoldat, der får det bedste ud af alt, især for sig selv, uden af miste sansen for den patriotiske indsats. Karel Nolls hovedrollepræstation blev endog forbilledet for Josef Ladas folkeelskede illustrationer og optræder derfor først i udgaver efter 1926 (førsteudgaven er fra 1921). Karel Lamač, kom senere sammen med sin kone Anny Ondra til at præge den tidlige tyske tonefilmskomedie.

Hans Tintners *Pasak Holec* (1929) er med urette en totalt glemt præsocialistisk film. Den var for belastet dekadent til at kunne blive fremhævet af kommunisterne og har i den sammenhæng stået helt i skygge af russiske Vera Baranovskajas (fra Pudovkins *Moderen*) gæstespil i Carl Junghans' *So ist das Leben/Takový je Život* (30). Tintner opnåede sidenhen et navn i arbejderfilmen med den tyske *Cyankali* (30).

Ungarn tilbød et af de bedste europæiske filmklimaer i perioden lige efter 1. Verdenskrig med et frugtbart samarbejde mellem teater- og filmfolk (jvf. de talrige vandrende ungarske komedieplots, der også strakte sig helt til dansk og svensk 30'er film). 21.3.1919 blev der udråbt en ungarsk Rådsrepublik, der kun eksisterede 133 dage. Dens opløsning via den fascistoide admiral Horthy satte Kertész, Sándor Korda (Alexander Korda), Géza Bolváry og László Vajda samt teoretikeren Béla Bálazs på flugt. Under Béla Kuhns Rådsrepublik udsendte Kertész den Eisensteinske montage-inspirerede agit-propfilm *Jón az ócsem* (Min broder kommer), der vel nok er den første film med opfordring til verdensrevolution. Den film kunne absolut have gjort Curtiz til McCarthys yndlingsoffer.

Kertész, Korda og Bálazs flygtede til Østrig, hvor studiekapaciteten havde kejserligt tilsnit via en af verdens rigeste mænd Alexander Joseph Kolowrat-Krákowsky – kaldet Sascha. Han havde startet "Sascha" Filmfabrik i 1912, som efter krigen via opkøbet af Messter Film stod i forbindelse med Ufa. Republikken

Østrig forekom som mulighedernes land, og der var ingen censurbestemmelser efter 31.10.1918.

Sascha forsøgte at konkurrere med USAs kolossalfilm ved at sætte Kertész til at instruere *Sodom und Gomorrha* (1922), der blandede tidsplaner som i *Intolerance* med moralske implikationer fra krigens erfaringer. Børsspekulanternes samtidsondskab genanvendte Curtiz sidenhen i sit tidlige lydfilmeksperiment *Noahs Ark* (Vitaphone 1928). 1922 instruerede Korda på det konkurrende Vita Film kolossalfilmen *Samson und Delila*. I 1923 instruerede Kertész Napolionfilmen *Der junge Medardus* efter Arthur Schnitzler, som er påfaldende i sin demonstrative mangel på nationalisme. Ejendommeligt nok anså Bálazs den for en typisk Wienerfilm udfra dens romantiske pittoreske aspekter, optaget on location på bl.a. Schönbrunn (jvf. anmeldelse i Der Tag 9.10.1923. Gengivet i B. Bálazs "Schriften zum Film", Henschelverlag 1982). 1924 gentog Kertész sin bibelfilmsucces med *Der Sklavenkönigin*. Disse film gjorde Kertész oplagt for USA, – og han var til salg. Efter 1925 kunne Østrig ikke klare konkurrencen med USA og den tilbageværende talentmasse udvandrede til Tyskland. Det gjaldt f.eks. Karl Hartl, Walter Reisch og Kertész fotograf Gustav Ucicky (der sidenhen blev en af fascismens førende instruktører og havde haft instruktørgennembrud i Østrig med den realistiske Marlene Dietrich-film *Cafe Elektric* (27) samt Paul Czinner, som især blev kendt via sin tyske kone Elizabeth Bergner. De opnåede senere endnu større ry i England.

Der havde hele tiden flydt en lind strøm af nostalgiske kejserdømme film om et totalt svundet Østrig (Willy Forst). De fik naturligvis deres kronede dage som lydfilm via opretten og det især i Tyskland.

Efter 1925 blev Tyskland Europas filmiske centrum, som tillige langsomt afmattedes ved den intensive talenteksport til USA helt op til tonefilmens gennembrud.

Robert Wiene

En af de få store instruktører, der blev i centraleuropa var Robert Wiene. Han forblev identificeret med *Dr. Caligaris kabinet*. En nylig udgivet bog af Ulig Jung og Walter Schatzberg "Robert Wiene dr. Caligari regisseur" er den første bog, der præcist får kortlagt Robert Wienes faktiske pendlen mellem Wien og Berlin og endelig får løst ham af båndet til *Caligari*.

Robert Wiene, der var ca. 20 år ældre end Murnau og Lang, drev teater i Wien ca. 1909 og begyndte at beskæftige sig med tysk film ca. 1912 og opnåede fast tilknytning hos Messter Film 1914. Han blev en af tysk films centrale instruktører, idet han blev den ubestridte stjerne Henny Portens foretrukne manuskriptforfatter både af komedier og melodramaer. Han havde instueret tre af hendes film (oftest instrueret af Rolf Bierbach). Mysticisme, hypnose og galskab er genkommende elementer i Wienes melodramaer og tragedier. Han arbejdede fra 1916 sammen med skuespilleren Bruno Decarli. Filmen *Furcht* (Messter Film 1917) er netop fundet frem fra glemslen som dansktekstet kopi i Sverige *(Budhapræsternes Hævn)*. Filmen udspiller sig i det naturalistiske rigmandsmiljø, vi kender fra dansk film, men er til gengæld præget af en deklamatorisk, ekspressionistisk spillestil fra Decarlis side (Graf Greven) med visse mindelser om Olaf Fønns. Han isolerer sig på sig slot Osterna, fordi han har tilranet sig et indisk gudebillede, som nærmere har siamesiske træk... Greven forfølges af forfærdelige syner af ypperstepræsten (Conrad Veidt – senere Cesare i *Caligari*, som materialiserer sig på hans græsplæne. Præsten spår, at han vil leve i 7 år og blive tilintetgjort af den, der står ham nærmest. Derpå kaster Greven sig ud i tøjlesløshed og finder desuden ud af at omdanne kvælstof til æggehvidestof, hvorpå folket stormer hans slot, nu da han har løst verdens hungersproblemer. Derpå isolerer han sig med sin elskede, men forfølges til døden af rædselsvisioner.

Efter *Caligari* forsøgte Wiene og Carl Mayer 1920 at lave en decideret remake med en kvindelig Cesare – *Genuine* (Fern Andra) og dekorationer af maleren César Klein. Filmen er netop blevet restaureret i München i en flot tintet version. *Genuine* har som *Caligari* en rammehandling, hvor en mærkelig hr. Milo dukker op hos maleren Percy for at købe hans billede af Genuine. I et eksotisk miljø har Milo købt Genuine som slave hos et blodofrende folk. Han isolerer hende i en botanisk hule i sit hus, som fører op til et træ beklædt med mærkelige bænder. Alligevel bliver Genuine efterstræbt bl.a. af Percy. Oven på hulen har Milo sit værksted med et sært skeletur. Milo har som dr. Caligari byens bureaukrati i sin hænder, skønt det helst ikke vil kendes ved ham og er oprørt over Genuines indespærring. Men Milo er mere en grotesk end en dæmonisk karakter, som forgår for atter at dukke op i rammehandlingen. *Genuine* blev en fiasko, men det afholdt ikke Wiene fra atter at forsøge sig indenfor denne maleriske genre. Sidst benyttede han sig af Dostojevskis "Forbrydelse og straf" – *Raskolnikow* (1923) på sit eget produktionsselskab Lionardo Film med en gruppe eksilrussere af Stanislawski-skolen – og Gregori Chmara i titelrollen. Dekorationerne var udarbejdet af Andrej Andrejew og arbejdede suverænt med dybdeperspektivet.

Filmen blev restaureret i 1995. Med Chmara som Jesus og Asta Nielsen som Maria Magdalena gik Wiene Med *INRI* (1923) over i kolossalfilmen. Den skulle demonstrere, at Tyskland nu var et land, der stod for kristelig medmenneskelighed og ikke besat af djævelske magthavere.

Derefter forsøgte Wiene på at redde resterne af Østrigsk produktion via Pan Film med *Orlacs Hände* (25) – en sidste rest af den ekspressionistiske tradition samt Hugo von Hofmannsthal-filmatiseringen *Der Rosenkavalier* (1926 med specielt partitur udarbejdet af Richard Strauss), som begge opnåede international berømmelse.

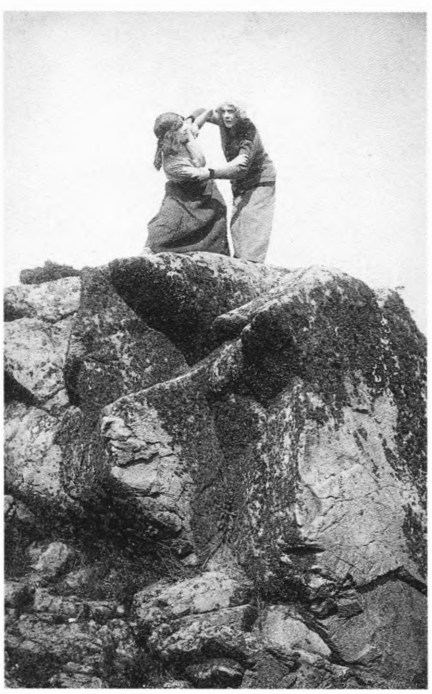
Disse to film berammer afslutningen på den traditionelle forestilling om den centraleuropæiske film. Med tonefilmens fremkomst ophører den centraleuropæiske film definitivt. Tonefilm blev hurtig baseret på enkeltstaters produktioner på nationalsprogene. Selv små lande som Danmark kunne være med. Ingen centrale produktionsanstalter kunne klare de små landes behov, selvom det blev forsøgt fra et amerikansk monopoliseret Joinville. De enkelte sprogversioner indspillet dér var for kostbare til at kunne blive afsat i de enkelte lande.

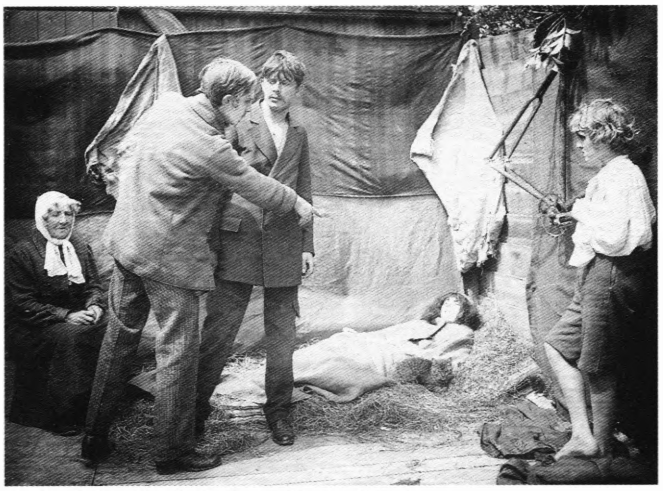
Litt: **Cinegraphie 9. Viaggio nel cinema delle terre di mezzo.**
Transeuropa, Arceno 1996.
Uli Jung/Walter Schatzberg: **Robert Wiene der Caligari regisseur.** Henschel Verlag Berlin, 1995.

SCHNEÉVOIGT: KORREKTION

Det skal ikke lægges nogen til last, at der er roderi i de titler, som George Schnéevoigt skulle have lavet i 1913 for Kaulbach Kunstfilm – som omtalt i Carl Nørresteds artikel i forrige nummer af Kosmorama (s. 39). Her er en forklaring:

Herover: Tilly v. Kaulbach og George Schnéevoigt i ukendt film. Herunder: Tilly v. Kaulbach og Schnéevoigt (th) i den af Hending benævnte "Skyggedanserinden". Nederst til højre: Tilly v. Kaulbach (tv) i den af Hending benævnte "Stærkere end Dynamit".





Frithiof Kaulbach (yderst th) og Schnéevoigt (yderst tv) i "Gartnerdreng søges".

Tilly v. Kaulbach bæres af Schnéevoigt i en film, der måske aldrig har eksisteret og måske har. Titlen kunne være "Gartnerdreng søges" eller "Stærkere end Dynamit"... eller "Skyggedanserinden"!

af Janus Barfoed

Der var engang en elskelig journalist og forfatter ved navn Arnold Hending. Han havde gennem årene samlet et stort billedarkiv fra danske stumfilm, som han begyndte at afhænde til museets billedafdeling i begyndelsen af 60erne, og det var mig, der havde fornøjelsen af at modtage ham og materialet. Han ringede altid først og spurgte om dr. Watson havde tid til lidt "kraniebrud" med Sherlock Holmes – hvilket betød køb og mulig identifikation af fotografierne. Efter hver seance inviterede "Ding" på middag på restaurant Det grønne Træ, hvor vi spiste finker.

Hvad der pinte mig var dog, at billederne ofte havde de ejendommeligste formater – fra brede strimler til dobbelte postkort – selvom samme billede i programmet havde meget mere "omkring sig". Som årene gik bemærkede jeg relationer til tidligere købte halve billeder – men det var kun en delvis tilfredsstillelse at kunne stykke de to dele sammen med tape til et "originalt" fotografi.

En del af de erhvervede stills havde ingen titel – altså regulære uidentificerede – men betydeligt mere frustrerende var det at finde helt ukendte titler kradset ned på bagsiden. Siden "Ding"s død i 1964 har jeg utallige gange været ført på totale vildspor og spildt uger på – i annoncer og censurbøger – forgæves at finde bevis for disse "spøgelses-titler", som Hending åbenbart syntes ok at pådutte billederne.

Det gælder også de stills, som vedrører Schnéevoigts Kaulbach periode. I vor æske med uidentificerede danske stumfilm billeder – mange fra Hendings samling – ligger også disse 5 reproducerede filmbilleder, som formodentlig dækker de eneste fremstillede fotografier fra selskabet; de måler 12 x 17 cm. og er altså kun negativaftryk.

Billede 1 (side 18 øverst) viser Schnéevoigt som kunstmaler og hans mulige model Tilly (Lily) von Kaulbach. Dette foto har lykkeligvis ikke fået nogen Hending-titel og hvorfra det stammer eller skulle stamme vides ikke. De fire øvrige fotos er derimod spændende på den uheldige måde, at Hending over en periode har anvendt dem til forskellige formål – formodentlig i forbindelse med et interview med Schnéevoigt, som ikke huskede nogetsomhelst om de eller den film, der aldrig blev realiseret.

"Ding" finder billede nr. 2 (side 19 øverst til venstre), som han flot benævner med titlen *Gartnerdreng søges.* I en omtale år senere, hvor han skal skrive om fru Tilly anvender han et tredie billede, som han kalder *Skyggedanserinden* efter at have beklippet det!

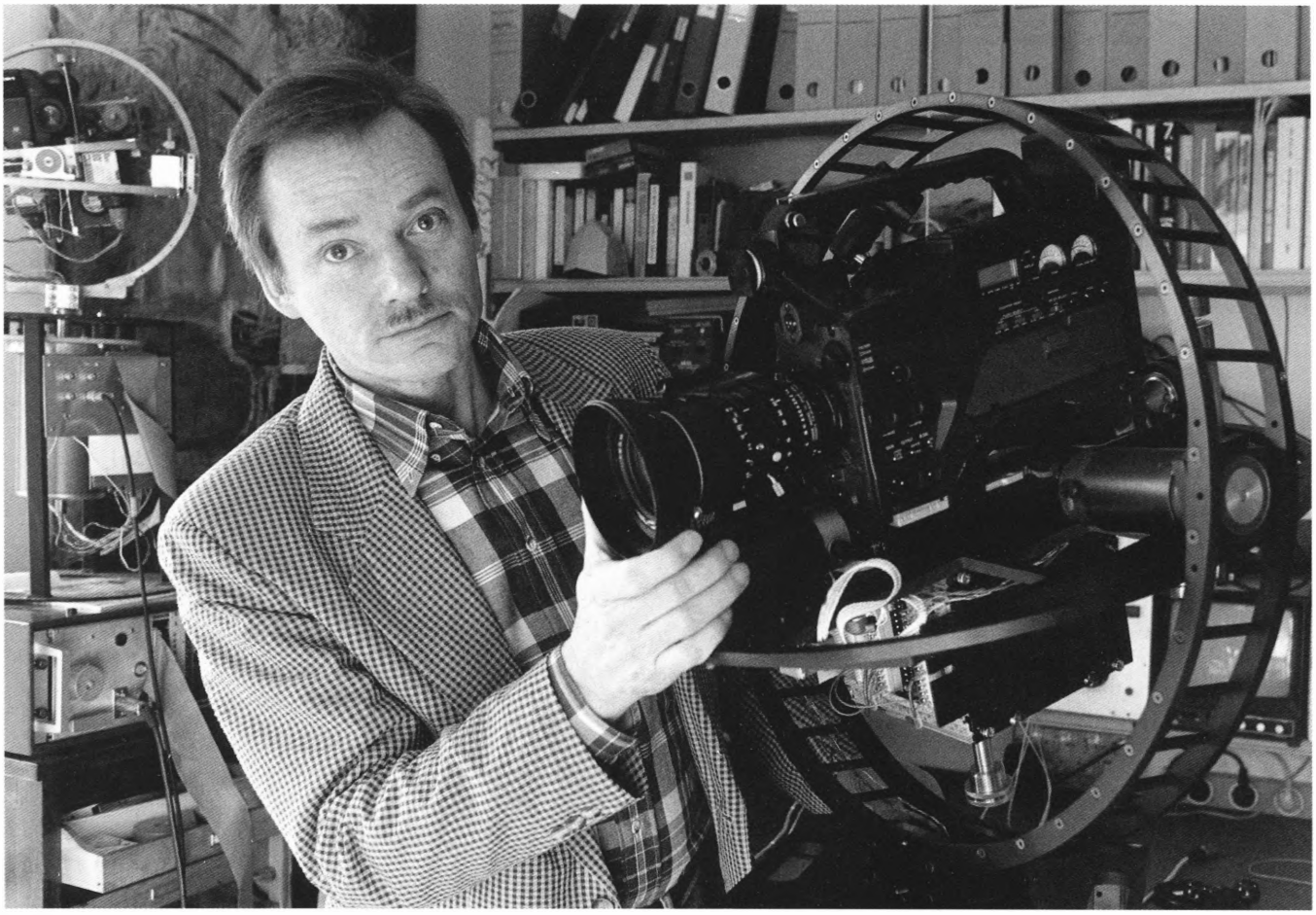
Nu er der igen bud efter et billede fra Kaulbach tiden og der findes endnu et foto frem, som får den dramatiske titel *Stærkere end Dynamit.* Vi har altså nu tre "film" fra Kaulbach Kunstfilm, så der VAR alligevel aktivitet på Taffelbays Alle i 1913.

Disse fotos og titler er naturligvis torne i øjet på en filmhistoriker og gåderne studeres igen nærmere. Der ser man så omsider, at billederne hører til samme "film" – samme personer og maskering! En officiel titel kendes stadig ikke, men det gør *Gartnerdreng* og *Skyggedanserinden* så sandt for dyden heller ikke.

En nærmere undersøgelse af den tredie titel afslører, at der den 15. marts 1913 var premiere på en tysk sensationsfilm kaldet *Stærkere end Dynamit* (Das rote Pulver) og som ikke har det ringeste at gøre med Schnéevoigt. Mit gæt er, at "Ding" år senere er komme i tanke om denne knaldtitel, da han skulle bringe en illustration om Schnéevoigt/Kaulbach konstellationen.

Hvor har du ført mig bag lyset tit, "Ding" – men jeg elsker dig alligevel stadigvæk.

Carl Nørrested skriver i samme artikel om Liva Weel, at hun absolut intet havde at gøre i stumfilm. Øh, sommetider forstår jeg ikke Carls vendinger så godt, men hun debuterede i *Livets Karneval* for Palladium i 1923, og det var hendes eneste film før tonefilmen bragte hende sukces.



Han holder horisonten stille

Allan Kartin har opfundet et apparat, der får billeder, optaget fra et uroligt fartøj, til at stå stille.

af Helle Kjærulf

Lars von Trier vil have det, Nils Malmros vil have det, og Allan Kartin fra Gravlev kan levere.

Otte år tog det den 50-årige elektrotekniker at udvikle et såkaldt gyrostabilisator til et kamera.

Resultatet kan blandt andet ses i von Triers *Riget 2* og i Malmros' film *Barbara*, der for nylig blev optaget på Færøerne.

Billeder, der optages fra fartøjer som helikoptere, skibe eller flyvemaskiner, vil normalt hoppe og danse lige så uroligt som fartøjet. Allan Kartins gyrostabilisator kan meget kort fortalt sikre, at de urolige billeder i stedet bliver rolige.

– Når et menneske ser ud over landskabet fra et fartøj i bevægelse, står panoramaet helt stille, fordi øjnene nærmest har en slags indbygget gyrostabilisator. Fartøjets bevægelse påvirker ikke det, øjet ser, undtaget som hidtil på film, hvor det hopper og danser, forklarer Allan Kartin. Princippet med gyroer bruges blandt andet i flyvemaskiner og missiler for at få dem til at flyve lige ud.

– Mit udstyr er ikke det eneste i verden. De har også et i Hollywood. Men mit er det mest praktiske. Størrelsen gør det nemt at håndtere, og det kan fjernbetjenes via en joystick. Det fylder ganske enkelt ikke så meget, forklarer københavneren, der har bosat sig blandt eventyrer, håndværkere og kunstnere i den lille by Gravlev mellem Tirstrup og Ebeltoft.

– Og fordi udstyret er så lille og handy og derfor kan placeres i et fartøjs kabine, giver optagelserne en helt ukendt fornemmelse af nærvær – som om man sidder der selv, siger Kartin. Han kalder gyrostabilisatoren et nyt bidrag til det fotografiske udtryksmiddel, og det er det, som

blandt andre filminstruktøren Lars von Trier har opdaget og bruger i *Riget 2*. Allan Kartin troede, det blot tog et par måneder at udvikle gyrostabilisatoren, men et par år kunne ikke gøre det.

Tog otte år

– Jeg måtte specialfremstille mange hundrede komponenter – og derfor tog det otte år, siger Kartin. Lars von Trier så for et år siden tilfældigt nogle af Allan Kartins optagelser under et foredrag på den Internationale Filmhøjskole i Ebeltoft. – Han kunne straks se, at optagelser med mit udstyr så meget mere dramatiske ud, forklarer Allan Kartin.

– Når man fotograferer inde fra en bil med gyrostabiliseret kamera, så oplever man det på samme måde, som personen oplever det. Det, man kigger ud på, står stille. I sommer var Kartin med til nogle dramatiske flyvescener til *Riget 2*, men han vil ikke røbe, hvilke skuespillere, der sad i flyvemaskinen.

– Det vil folkene bag *Riget* selv styre, siger han.

Interessen fra filmbranchen er overvældende, fortæller Kartin, der har været på Færøerne af flere omgange for blandt andet at filme startscenen til *Barbara*.

I et filmbudget på flere millioner syner de mange tusinde kroner om dagen, det koster for optagelser med Kartins udstyr, ikke af meget.

– Og filmselskaberne vil gøre hvad som helst for at få ordentlige billeder, siger Allan Kartin. For tv-stationerne derimod er optagelserne med helikopter for dyre – endnu. Men en mindre version af gyrokamerasystemet kan anvendes til optagelser fra enmotors fly, og det betyder, at gyro-rolige optagelser af nyheder fra dag til dag ligger inden for tv-stationernes budgetter, forklarer opfinderen.

Nordisk Film-legat

Et legat på 200.000 kroner fra Nordisk Film skal gøre det muligt for Allan Kartin at videreudvikle udstyret, som han stadig betragter som en slags prototype. Og både DR-tv og TV2 har lånt ham gratis udstyr til brug i projektet.

– Jeg har jo ikke råd til at købe et tv-kamera til 300.000-400.000 kroner, så jeg er meget glad for den utrolige velvilje, jeg har mødt fra tv-stationerne og filmbranchen, siger opfinderen.

Udover at køre sin egen virksomhed Kartin, der udlejer Kartins Gyrocam sammen med operatøren – Kartin selv – har Allan Kartin undervist på Filmhøjskolen i Ebeltoft i redigeringsteknik og kamerateknik i to år. I dag er han gæstelærer i videoproduktion fra idé til færdig produktion.

Herover fra en optagelse til "Barbara". Forrige side: Kartin med sin gyrostabilisator.

Så hele filmmageriet er ikke ukendt for ham.

– Jeg siger næsten aldrig ja til en opgave, før jeg har haft et personligt møde med instruktørerne. De har ofte en helt bestemt mening om, hvad de vil have, og jeg vil være sikker på at kunne levere det.

Allan Kartin forklarer, at systemet endnu er så nyt, og han vil nødig se nogle optagelser, der ikke kan laves om, gå i vasken.

Derfor træner han også med piloten via et flysimulatorprogram, før de går i gang med optagelserne.

Kartin opstiller og monterer udstyret og overvåger optagelserne, men film- og videofotografen kan selv betjene udstyret.

Kartin selv er en erfaren pilot med mere end 1000 timer bag sig. På en landingsbane ikke langt fra huset i Gravlev står hans Piper Cherokee parat, når arbejdet kalder i København. Det tager ham 20 minutter at flyve til Sjælland.

– Jeg var for over 20 år siden ansat i et elektronikfirma, hvor direktøren en dag kom hen til mig og spurgte: "Vil du have lønforhøjelse eller vil du lære at flyve?".

Jeg valgte flyvningen og ventede med lønforhøjelsen til året efter, fortæller han.

Til Kina

Fartøjer i bevægelse – både i luften og til vands – har altid betydet noget specielt for Allan Kartin.

I 1974 var han medlem af en international ekspedition på seks mand, der skulle sejle fra Kina til Centralamerika for at bevise, at kineserne kunne have opdaget Amerika flere hundrede år før Columbus. En teori, der blev affødt af flere fund af kinesiske kulturpåvirkninger i Centralamerika.

– Skibet Tai Ki blev bygget efter en lermodel fundet i Kina. Efter fire måneder på havet begyndte skibet at trække vand ind, fordi pæleorm var gået i gang med at æde skibets trækonstruktioner.

– Da vi var nået to trediedele af vejen, var skibet så gennemhullet, at det brasede samme under en tyfon.

– Vi lagde ud fra Hong Kong, men hvis vi havde fået lov at starte fra Røde Kina, ville vi have nået det, fortæller Kartin, der var navigator og radiooperatør på ekspeditionen.

Hvis Kartin havde filmet den tur fra skibet med et gyrostabiliseret kamera, ville horisonten, et eventuelt skib længere væk og skyerne stå stille på billederne, mens skibets rulninger ville være tydelige.

Forhandlinger er i gang om optagelser på boreplatforme ud for Norges kyst. Kartin skal sammen med helikopterpiloten flyve rundt og rundt om platformen for, at det på filmen ser ud som om, platformen roterer om sin egen akse.

Færøerne og optagelser til *Barbara* står også på programmet i nær fremtid. De vigtigste optagelser på Færøerne er i hus, men der er planer om opfølgende optagelser. Og flere skal nok få øje på gyrostabilisatorens beroligende virkning på horisonten.

Emanuel Gregers (1881-1957)

af Carl Nørrested og Finn á Rogvi

Danske klassikere som "Mille, Marie og mig", "Sørensen og Rasmussen" og "Alle gaar rundt og forelsker sig" skylder vi denne instruktør, der var aktiv i filmens verden i næsten 50 år.

Emanuel Gregers og Alice O'Fredericks udgør sammen med George Schnéevoigt essensen af den tidlige folkelige, danske tonefilmstradition.

Gregers formåede langt bedre end Schnéevoigt at instruere skuespillere, idet han selv havde skuespillerbaggrund fra Horsens Sommerteater. Gregers kom til København som direktør for Frederiksberg Teater 1909-10 og blev endelig direktør og instruktør for Casino Teatret fra 1921-31, indtil han for alvor primært kastede sig over filminstruktion i den tidlige tonefilmsperiode.

Man ved ikke præcist, hvornår Gregers debuterede som filmskuespiller. Måske skete det allerede på Nordisk Films kompagni 1909 i *Gammel kærlighed ruster ikke*, måske 1912 i *Mac Morton* (Produktion Nathanson) eller måske på Skandinavisk Russisk Handelshus (fra 1913 Filmfabrikken Danmark) i Emilie Sannom-filmen *Bryggerens Datter* (pr. 9.8.1912) med manuskript af Carl Th. Dryer. 1913 spillede han med i syv standard-film fra samme selskab (bl.a. en Sannom-western *Den sorte Bande*) og endnu flere i 1914. Samme år fik han rimeligvis instruktør-debut samme steds med *Zigeuneren Raphael* (pr. 10.9.1914).

Filmen, der er rutineret, tungt instrueret, er bevaret. Adelsskabet skildres som sovende tolerant overfor påtrængende onde sigøjnere, hvis grumme leder spilles af Valdemar Møller. Banden kidnapper stamherren til godset, som vokser op som Raphael (spillet af Emanuel Gregers). Sensationen i filmen er en intensiv autentisk hedeafbrænding.

I 1907 var Gregers blevet gift med skuespillerinden Ella Gudrun Elenda Olsen, som under navnet Ella Gregers var primadonna på Scala i Frede Skaarups første år, 1912. Hun optrådte kun få gange på film: *Stemmeretskvinder* (NFK 1913, I: Lauritz Olsen) samt Paul Welanders svenske *Hjältetenoren* (1913) og aldrig under Gregers instruktion eller i samspil med ham.

Nordisk Filmskompagni i stumfilmsperioden

Fra 1917 blev Gregers instruktør på Nordisk Filmskompagni, hvor han fortrinsvis instruerede melodramaer efter en vellykket firmadebut med *Brændte Vinger* (4.12.1917) på eget manuskript. Gregers har virkelig lært lektien. Det er en patetisk fortælling om en kvindes (Gudrun Houlberg-Nissen) totale opofrelse for en upålidelig italiensk kuntnersjæl (Arne Weel).

Gregers vigtigste indsats på NFK blev tre film med sin nygifte anden hustru Bodil Ipsen, der svingede mellem melodrama og tendenser til folkekomedie.

Lavinen (1919) blev lavet over et originalmanuskript af Carl Gandrup. Bodil Ipsen spiller en rigsadvokatfrue, der griber til morderisk selvtægt, da hun genkender en tidligere elsker i sin nyvundne societykreds: "For at redde sin Elskede ofrede hun sig og gled ud i de Navnløses Rækker", som det beskrives i flashbackets tekster – "Med en Lavines Voldsomhed styrtede den ubønhørlige Fortid sig over Maria". Hun vinder faktisk alles sympati ved at begå selvtægt. Filmen er solidt instrueret og gennemgående velspillet (Jon Iversen, Arne Weel, Johannes Meyer). Filmen har, skønt NFKs storhedstid var ophørt, forlagt handlingen til internationalt (tyskorienteret) miljø. Megen fortælling er overladt til filmens mellemtekster og miljøerne emmer ikke ligefrem af liv.

Madsalune (1921) en kostumefilm i smuglermiljø efter Carit Etlar, er mere ovre i A.W. Sandbergs/ Carlo Jacobsens småstiliserede dekorationsstil, men benytter undertiden også eksteriører kreativt. Med *Frie Fugle* (1921) efter Betty Marie Ahlbergs roman "Artemis Sebastopol", forblev Bodil Ipsen som en Asta Nielsen-erstatning indenfor melodramaet, som violinvirtuosen Naomi, der er bundet i et kuende borgerligt ægteskab. Hun flygter med en elsker og den efterladte ægtemand (Viggo Wiehe) bekæmper datterens kunstneriske arv, indtil en robust humorfyldt hjemmehjælp Artemis Sebastopol (Ingeborg Spangsflet) dukker op som altings forsoner. Det var lige netop det rollefag Bodil Ipsen siden primært indtog i Emanuel Gregers tonefilmsperiode. Emanuel Gregers fik både Bodil Ipsen til at fungere fyldestgørende indenfor filmmelodramaet og i tonefilmsperioden i folkekomedien. Ved hendes filmdebut 1913 på det delvis Gyldendal-ejede Dania Biofilm var hendes teatralske melodramastil åbenbart meget lidet overbevisende i Bjørn Bjørnsons instruktion (*Scenens Børn og Det syndens Barn*). Det var simpelthen Gregers, der i 1919 fik hende vellykket tilbage til filmen.

A. W. Sandberg dominerede produktionen NFKs nedgangsperiode, hvor Gregers også stod for nogle af de dyreste serieproduktioner *Den Flyvende Hollænder* (I-IV, 1920) og *Jafet, der søger sig en Fader* (I-IV, 1920 – udsendt 1922). 1924 instruerede Gregers sin sidste stumfilm, den meget svensk-inspirerede *Solskinsdalen* for NFK. Året efter instruerede han en enkelt film *Stamherren* på det meget kortlivede NFK-udløberfirma Stephan Film med sin tredje hustru Karen Oda Andersen (senere Kiss Gregers) i hovedrollen. Hun havde haft gennembrud på Scala 1920, men holdt op dér efter indgåelsen af ægteskabet 1923. Hun havde haft en rolle på NFK 1915 (*Hendes ungdomsforelskelse*, I: Martinius Nielsen) og senere hos Lau Lauritzen på både svensk og dansk Palladium (*Damernes Ven* 1920 samt Fy og Bi-filmen *Kan Kærlighed kureres?*, 1923).

Fra 1925 kastede Gregers sig derpå helhjertet over teatret indtil George Schnéevoigt ikke længere alene magtede, at udsende tonelystspil på samlebånd til det rekonstruerede NFK.

Forrige side: Emanuel Gregers. Herover: fra "Zigeuneren Raphael" med Valdemar Møller (tv) og Emanuel Gregers (th).

Gregers På NFK i tonefilmsperioden

1932 havde Gregers i sit fjerde ægteskab scoret NFKs yngste førstekraft Marguerite Viby.

Med Christian Arhoff som hendes partner (der jo ikke kunne sætte ægteskabet i fare) gik de igang med projektet Sus og Stille med Gregers som instruktør. Det var tænkt som en serie inspireret af Storm og Stille – revysuccessen med Robert Storm Petersen og Arhoff. Der var så stor tiltro til ideen, at NFK gik ind på en aftale med en serie på tre året 1933-34 mod at de tre implicerede fik en procentandel af nettooverskuddet. De måtte så på den anden side forpligte sig til at ikke tage engagementer hos andre selskaber i pågældende periode. Det blev kun til to film *Saa til Søs* og *Skaf en Sensation*, Marguerite klarede sig betydelig bedre uden Arhoff. Gregers førte udelukkende Marguerite Viby frem indtil 1937, hvor hendes karriere simpelthen toppede med *Mille, Marie og mig* og hun både gav den som kedelig stud.med, bramfri praktisk jysk hushjælp samt verdensdame – med spytkrøller og Marlene Dietrich-traditionen tro, i herrekostume.

Samme år som ægteskabet med Viby ophørte i 1938, relancerede han sin tidligere hustru Bodil Ibsen, nu fortrinsvis i robuste komedieroller, startende med filmatiseringen af Henrik Malbergs og Orla Bocks teatersucces *Bolettes Brudefærd* (i samspil med Peter Malberg).

Gregers sad nu faktisk, i optakten til 2. Verdenskrig, som den solideste forvalter af dansk folkelighed i positiv forstand på NFK med nationens populæreste kvindelige kræfter indenfor to generationer, Marguerite Viby og Bodil Ibsen. Smagen var både germansk og amerikansk orienteret. Johan Jacobsen (Palladium) var indenfor dansk folkelighed den eneste, der helhjertet gik ind for den amerikanske komedietradition.

1939 udsendte Gregers Marguerite Viby-komedien *Komtessen paa Steenholt* (pr. 9.10.1939 – med arbejdstitlen "Frk. Diktator"). Komtessen kommer fra et ophold i USA med det nødvendige gå-på-mod og en åben sympati for jazzen. Der mobiliseres mod den optrækkende fascisme, men det sker med nøjagtigt de samme positive USA-signaler, som den germanske filmkomedie måtte anamme for at overleve i Tyskland.

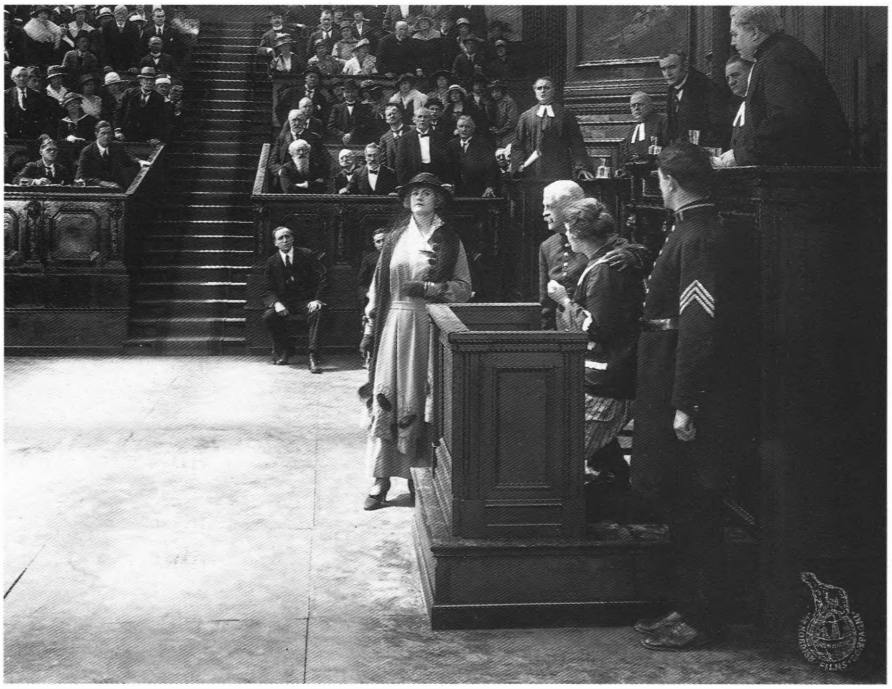
1940 havde Gregers både Viby og Ibsen i samspil i *Sørensen og Rasmussen*, bygget over Palle Rosenkrantzs hørespil "Sørensen", hvor Bodil Ipsen nok ydede sin bedste folkelige præstation som grevinde Danner. Filmen var som Weyse-filmen fra samme år bemandet med fotografkombinationen Valdemar Christensen og Poul Eibye for at intensivere den landskabelige nationalromantik. Det var desuden Gregers, som 1941 lancerede Osvald Helmuths indtog på NFK med *En Mand af Betydning* (originalmanuskript af Leck Fischer og Flemming Lynge). 1940 var det ellers endelig lykkedes for Helmuth at stå på lige fod med Ib Schønberg på ASA i *Familien Olsen*. Lakonisk bittert skriver Helmuth i sine eringringer "Lev stærkt dø gammel" s. 42: "Teatersuccessen "Den mandlige husassistent" blev filmatiseret, derefter "Familien Olsen" og så kom Ib Schønberg ind ved ASA – og jeg var færdig der". 1941 har Gregers osse sat Viby på vigespor i Sverige til fordel for verdensdamen Lilian Ellis i den hidtil størst anlagte danske musical med musik af Kai Norman Andersen *Alle gaar rundt og forelsker sig* (pr. 2.8.1941). Viby slog derpå sine folder på ASA, hvor Gregers i 1942 instruerede hende for sidste gang i *Lykken kommer*. Ellis var vendt tilbage til Danmark på grund af krigen efter en stormfuld karriere som Reinhardt- og Fokinelev og dansede i bl.a. Fy og Bis tyske tonefilmsdebut *Tausend Worte Deutsch* (1930). Ellis fik efter *Alle gaar rundt og forelsker sig* kontrakt i Sverige, som havde en mere udpræget tradition for musikfilm, efter Alice Babs havde opnået succes med *Swing it, Magistern!* (1940). Ellis indspillede i Sverige 1943 *En melodi om våren*, som til gengæld blev et gigantisk flop. Efter 1943 var det svært at gøre stor karriere i Danmark med Ellis' centraleuropæiske baggrund, skønt hun ingenlunde sympatiserede med Besættelsesmagten. Hun sås derefter kun sporadisk i danske film indtil sin død i 1951.

Arne Weel i "Brændte Vinger".

1941 var Gregers store år, hvor han instruerede fire af NFKs ialt fem udsendte film (bl.a. Peter Malbergs største personlige succes som Gustav Wieds *Thummelumsen*). Gregers giftede sig for femte gang, nu med Ruth Egede Saabye, som spillede biroller i nogle få af hans film (*En pige med Pep, Alle gaar rundt og forelsker sig* samt hans sidste film fra 1949). Det var faktisk Benjamin Christensen, der tog sig af årets Bodil Ibsen-film *Gaa med mig hjem* –. Hun stod selv for at tage skridtet til filminstruktør på ASA. Til gengæld både instruerer Gregers og spiller sammen med Bodil Ipsen 1942 i filmatiseringen af Wilfred Christensens hørespil 'Forellen'. Bodil Ipsen spiller en midaldrende kvinde, som opsøger fire mænd, som har været forelskede i hende (Aage Fønss, Elith Pio, Ejnar Federspiel, Bjarne Forchammer) for at opnå hjælp til sin nuværende mand – spillet af Gregers, der i desperation har stjålet af kassen på sin arbejdsplads. Episodefilm var blevet populære efter Julien Duviviers *Un Carnet de Bal (Et Balkort)* havde haft danmarkspremiere i Palladium 18.2.1938. Duvivier bragte fænomenet med sig overseas med *Lydia*, som selvfølgelig først kunne ses i Danmark efter Befrielsen. På Palladium instruerede Johan Jacobsen den mest vellykkede episodefilm *Otte Akkorder* (pr. 4.11.44).

I 1944 måtte Gregers endelig tjene sin samfundspligt ved at instruere den skattefrie problemfilm *Det bødes der for* – en oplysningsfilm om den omsiggribende kønssygdom gonnoré ("dryppert") efter manuskript af Leck Fischer med dr. Svend Lomholt som videnskabelig konsulent.

Johannes Meyer spiller en alvidende læge, der i denne sammenhæng er hævet over et kødeligt univers ved ikke at have familierelationer, som med et par Sikker Hansen-reproduktioner i konsultationen viser den retlinede vej til det sunde moderskab.



Herover: "Lavinen". Nederst denne side: Teddy, Viby og Gregers studerer noderne til "Milly Maria och jag".

– og Ib Schønberg

Periodens populæreste skuespiller Ib Schønberg pendlede under krigen mellem alle eksisterende danske filmselskaber. 1942 instruerede Gregers ham for første gang på sit meget korte gæstespil hos ASA i *Lykken kommer*. Schønberg dukkede dog ikke før 1943/44 op på NFK, hvor Gregers instruerede hans karrieres absolut mest vellykkede lystspilrolle *Biskoppen* (pr. 31.1.1944). Resten af Gregers' instruktørkarriere blev simpelthen bygget op med mere eller mindre vægt på fænomenet Schønberg i den ekskapistiske lystspiltradition, som Gregers helst bibeholdt og som mange ellers havde opgivet under krigen. Men efter Henning Kehlers *Biskoppen*, stod det unægteligt spagt til med brugbare manuskripter.

Der var ikke energi til en ny *Alle gaar rundt og forelsker sig* i Hans Kurt og Else Marie-operetten *Man elsker kun een Gang* (4.3.45). Parret kunne gå an på scenen, men passede absolut ikke sammen på film Det var tydeligt, at nu higede man udelukkende efter den amerikanske showscene, skønt udgangspunktet var en operette. Gregers instruktørkarriere endte desværre svagt med nogle udbrændte Schønberg-komedier *Lejlighed til leje* og *Den stjålne minister* i året 1949.

Biografejer og Organisationsmand

"Den danske film-folkekomedies instruktør frem for nogen", som Jørgen Stegelmann i 1956 benævnte Emanuel Gregers[1], fik i begyndelsen af 40'erne biografbevilling. Ikke til en af de store premierebiografer. Til dem blev bevillingen normalt tildelt et af produktionsselskaberne eller en landsorganisation, som efter den gældende biograflov på linie med kommuner havde mulighed for at få en biografbevilling. En af de mange justitsministre, som i årenes løb havde det privilegium at uddele disse bevillinger, Hans Hækkerup, lagde ikke skjul på, at han ikke kunne forestille sig at give en af de "store" bevillinger til en enkeltperson.

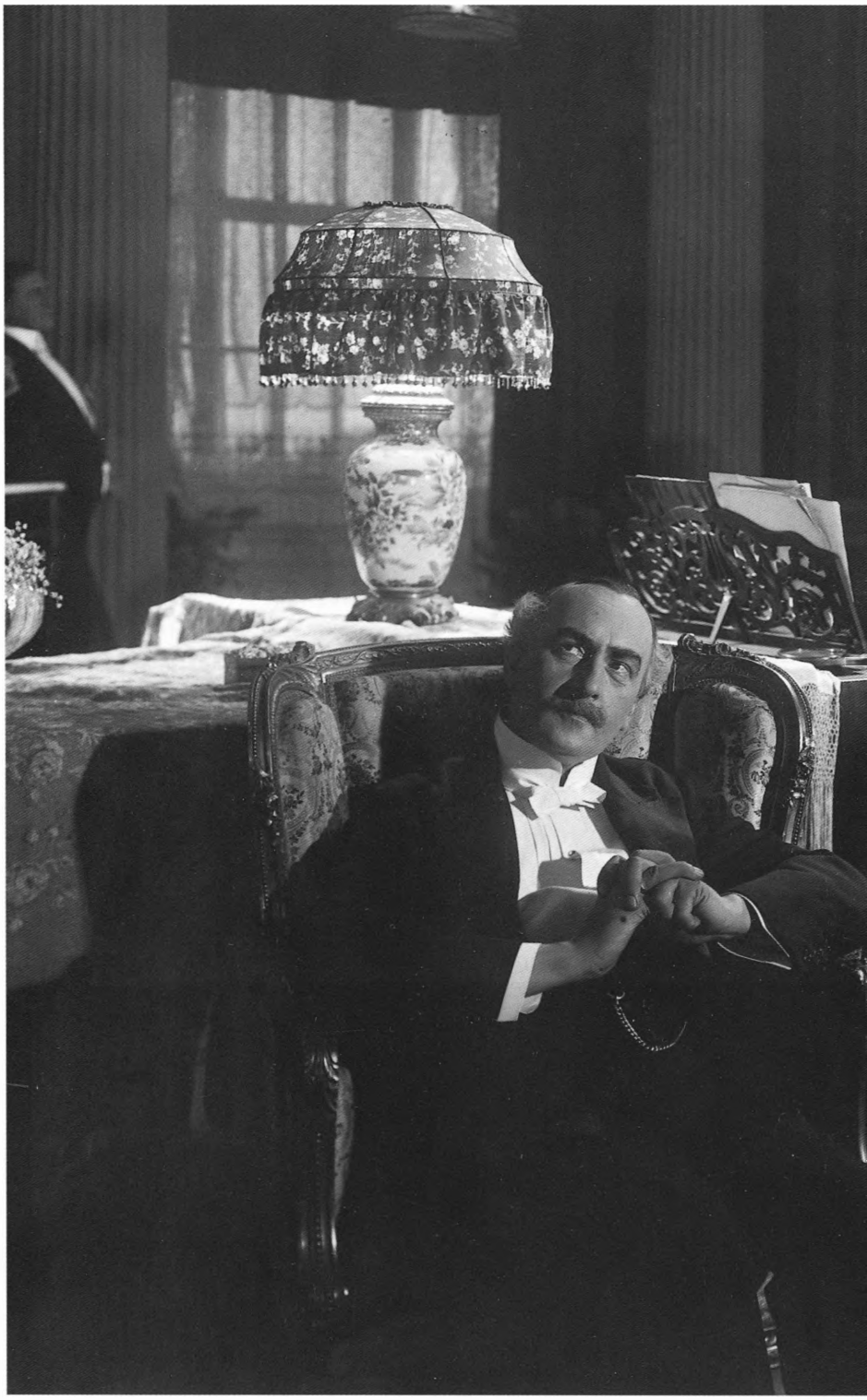
Gregers fik bevilling til en biograf i Istedgade. Da der var tale om en ny biograf, var der ikke basis for den sædvanlige diskussion om, hvorvidt enken efter den tidligere bevillingshaver skulle have bevillingen eller måtte nøjes med den enkepension fra Filmsfonden, som alternativt ville tilkomme hende. At den nye biograf, som åbnede i 1943, kom til at hedde Casino, var ikke så mærkeligt. Gregers havde tidligere været direktør for det navnkundige teater Casino i Amaliegade, hvor man som barn kunne have sin første teateroplevelse med 'Jorden rundt i 80 Dage i 14 Tableauer'.

På den første generalforsamling i Biografteater Foreningen for København og Omegn efter krigen blev Gregers valgt til formand. Her fik "hans naturlige myndighed og forhandlingsevne mange spørgsmål til at glide", som kollegerne udtrykte det.[2] Hans berømmelse i foreningen steg yderligere, da det lykkedes ham for første gang at få samlet alle Storkøbenhavns biografer i én organisation. Det var DSBs Kino, Den vide Verden, på Hovedbanegården, som var kommet ind i folden. Samlingen kom nu kun til at vare til den amerikanske filmblokade i 1956, hvor den fælles front blev brudt, nogle biografejere brød ud og dannede senere deres egen nye forening. Valget af Gregers som formand og hans

succes også i dette hverv hang sammen med de erfaringer, han som formand for Dansk Skuespillerforbund fra 1919 til 1921 havde fået i at manøvrere mellem forskellige interessegrupper.

I den 4-årige valgperiode til Filmsrådet fra 1946 blev Gregers herefter af sin organisation indstillet til medlem af rådet og her fortsatte han som medlem til sin død i 1957, også efter at han var blevet afløst som formand for Biografteaterforeningen. Rådet, der var oprettet ved biografloven af 1938, havde ikke repræsentanter for filmproducenterne eller -udlejerne, lige så lidt som for instruktørerne eller fotograferne. Det nærmeste man kunne komme "fagfolk" var én fælles repræsentant for skuespillerforbundet og dramatikerforbundet og så en repræsentant for Biografteater Foreningen for København og Omegn og én for Biografteaterforeningen for Provinsen. Sammensætningen i øvrigt var udtryk for det restriktive filmsyn, som var kendetegnende for den socialdemokratiske filmpolitik i 30'erne. Her var repræsentanter for Danmarks Lærerforening, Arbejdernes Oplysningsforbund, kvindeorganisationerne, undervisningsministeriet og justitsministeriet som biograf- og dermed filmministerium.

Det skulle vise sig at blive af væsentlig betydning, at Gregers blev medlem af Filmsrådet. Der skete fra 1946 en liberalisering i rådets virke, som nok i betydelig grad skyldtes personskift i medlemsskaren. Gregers var den første aktive filmmand i rådet og kunne tilføre det et branchekendskab, som hidtil ikke havde været til rådighed. Samtidig skiftede rådet formand fra Robert Hove, der havde været drivkraften bag synspunktet om statsstyring af området helt fra slutningen af 20'erne, til Asger Blom-Andersen, der ikke var bundet af Hove's meninger. Og i Statens Filmcentral blev Thomas P. Hejle, hvis hovedinteresse var forblevet Dansk Skolescene og Dansk Kulturfilm og filmen som ren oplysning, i 1947 som direktør afløst af Ebbe Neergaard. Samme år skiftede AOF medlem i rådet. Det socialdemokratiske folketingsmedlem Christian Christiansen med tilnavnet "Christian Kultur", som var medstifter af AOF og havde været medlem af Filmsrådet fra dets start og en typisk repræsentant for 30'ernes filmpolitik, blev fiskeri-



Det store billede er en scene fra "Frie Fugle". Lille foto til venstre: Bodil Ipsen og Emanuel Gregers i "Forellen". Midten: fra "Biskoppen". Højre: "Mille, Marie og mig".

minister og afløst af AOFs sekretær Erik Haurslev.

I den liberalisering som de nye spillere på banen var stærkt medvirkende til, kom Emanuel Gregers til at spille en rolle også af mere filmpolitisk karakter. Spørgsmålet om foranstaltning af særlige børneforestillinger var i efteråret 1948 blevet drøftet i Filmsrådet og Neergaard og Gregers blev bedt om at udarbejde et responsum om spørgsmålet. De foreslog oprettelsen af et børnefilmnævn, som skulle godkende film, som var egnede til særarrangementer for mindre børn. Hermed var begyndelsen gjort til 50'ernes børnefilmordning.

Biografejerne havde været indædte modstandere af forevisning af film udenfor biograferne og havde god støtte i deres aftale med filmudlejerne, "Almindelige vilkår for filmudlejning i Danmark". Ganske vist bestod efter aftalen et dispensationsnævn med 2 repræsentanter fra hver side, men selv om udlejerne gerne ville udleje film til forevisning i foreninger, var biografrepræsentanterne imod. Spørgsmålet blev efter forskellige klager og avisomtale rejst af justitsministeriet overfor Filmsrådet. Her blev opgaven i den indledende fase overladt til Haurslev og Gregers med den sidste som spydspids overfor biograferne. Slutresultaterne blev en ordning, som lagde dispensationsadgangen i faste rammer. Foreninger med tilslutning til Dansk Folkeoplysnings Samråd kunne til arrangementer med indledende foredrag leje kulturelt værdifulde film fra en halvårlig liste, som dispensationsnævnet udvidet med Filmsrådets formand havde godkendt. Denne såkaldte forsøgsordning kom til at vare i årets levetid og dannede forbillede for de aftaler, der senere opnåedes med branchen om filmklubbernes og børnefilmklubbernes virksomhed.

Også i konkurrencen mellem Politikens Filmjournal og statens kortfilm om pladsen som forfilm i biograferne viste Gregers sig sammen med provinsbiografernes repræsentant som støtter af Neergaard og Statens Filmcentral.

1) Svend Kragh-Jacobsen m.fl., red.: 50 år i dansk film. Nordisk Films Kompagni, 1956, p.118.

2) Biografteaterforeningerne 1910-1960, Jubilæumsskrift udsendt af foreningerne 1960, p. 83.

Hvad foregår der i Platons hule?

Da den 81-årige Paul Jarrico besøgte Danmark i sensommeren i år, var der på Den Europæiske Filmhøjskole i Ebeltoft lejlighed til at høre hans forelæsning om filmen som magtmiddel. Og Det Danske Filmmuseum viste for nylig en af Jarricos kendteste film, "Jordens Salt (54)", som han har produceret. Jarrico blev blacklisted i forbindelse med høringerne foretaget af 'Un-American Activities Committee' i McCarthy-perioden. Det følgende er indholdet af den forelæsning, Jarrico præsenterede for danske filmfolk og filmstuderende i Ebeltoft.

af Paul Jarrico

I Platons 'Republik', hans grundlæggende værk om politisk filosofi, fremmaner han en slående illustration af forskellen mellem illusion og virkelighed. Han beder os forestille os en gruppe mennesker, som bor i en underjordisk hule. De lænket og kan kun se mod hulens bagvæg. Den eneste kilde af lys, er et kæmpe bål udenfor hulen. Der er nogle mennesker, der passerer forbi mellem hulens åbning og bålet, og de medbringer alle mulige ting: krukker, statuer og dyrefigurer. Men alt hvad folkene i hulen kan se, er skygger – deres egne, de forbipasserendes og objekternes. Og de kan kun høre deres egne stemmer samt stemmerne fra de, der går forbi udenfor. Dette er så langt virkeligheden rækker for fangerne i hulen. Eller som Platon formulerer det: "For dem ville sandheden bogstavelig talt ikke være andet end skygger".

Jeg har taget denne allegori ud af dens rette sammenhæng, for hulen er kun et enkelt element i en kompleks argumentation, som Platon foretager. Han mente, at stater skulle styres af filosoffer, og på dette sted er han igang med at vise, hvor svært det er at udvikle filosoffer, hvor svært det er at blive oplyst. Så han forstiller sig, at en af fangerne slipper fri og får lov til at gå hen mod lyset. Lyset blænder ham – det tager tid at vænne sig til virkeligheden. Men når han først er oplyst, siger Platon, har han en moralsk pligt til at gå tilbage og hjælpe med at befri de andre.

Det ville være skønt, hvis man havde et system, hvor kun kloge mennesker havde magten – sådan nogle som De og jeg – men det er selvfølgelig ikke derfor, jeg her har beskrevet hulen. Jeg finder, at den er en bemærkelsesværdig metafor for filmen: dens historiske fiasko med hensyn til at opfylde de løfter, den gav. Filmen er et medium, hvis evne til at gengive virkeligheden ikke er overgået af andre, og dog har den i det store hele ikke givet verden andet end en bleg imitation – skygger i stedet for substans.

Sproget

Lad mig spole en smule baglæns: Som art betragtet er vi født til at kommunikere, og det var selvfølgelig et forspring m.h.t. talens brug, der i forhistorisk tid gjorde netop os til noget særligt i forhold til andre menneskeligende skabninger. Dér var vi så – for en små 45 tusinde år siden – en del af en kvist på en millioner af år gammel gren på det billioner af år gamle livets træ. Ikke andet en tilfældige variationer i de elektriske forbindelser i hjernebarken, en mindre tilpasning af strubehovedet, og voila: det genetiske spring var gjort.

Der var andre hvirveldyr, der kunne pippe, skrige, gø eller slå sig på brystet og hyle, men vi var de eneste, der kunne sætte ord sammen, bruge dem som symboler, jonglere med symbolerne og nå frem til betydningsdannende systemer.

Hvilken velsignelse det var dette snakketøj! En stor fordel for den sociale organisation. Vi kunne omringe laverestående arter: "De løb dén vej!" – kunne vi råbe. "Lad os spærre vejen for dem i passet!" Med vores gode evne til formere os kunne vi langsomt bevæge os ud i hver eneste beboelige hjørne af planeten. Sproget havde givet os muligheden for at overkomme og betvinge naturen, fordi vi kunne lære af vores erfaringer og give det lærte videre til andre – især vort afkom.

Der er myriader af former for menneskelig kultur, men der er kun få måder at videregive dem på: Instruktion, demonstration, imitation, initationsritualer, overgangsritualer, ceremonier, musik, dans, maleri, skulptur og frem for alt fortælling. Det er via disse, at en gruppes regler og moralsæt, vaner og dyder, værdier og holdninger indlæres i ethvert samfund, selv de, der ikke ejer den skrevne beretning. Rent faktisk er det skrevne ord en tilegnelse af nyere dato – kun en ca. 5500 år gammel. Og det er jo tydeligt, at der ligger stor indoktrinær magt i den skriftlige formidling. Der er også an-

Minearbejderne ser op mod kvinderne i en scene fra "Jordens Salt".

dre magtfulde institutioner, når det gælder indoktrinering, fx organiseret religion eller organiseret uddannelse. Jeg bruger ikke ordet 'indoktrinering' pejorativt.

Censur

Hvis vi forudsætter, at filmen blev født, da den første gang blev offentligt forevist – altså projiceret op på et lærred, ikke beskuet gennem et kighul – så er den næsten præcis et hundrede år gammel. Dens mulighed for at påvirke sine tilskuere blev så hurtigt åbenbar, at man allerede i løbet af et år, i 1897, var igang med at manipulere med billederne for at skjule den eksotiske danserinde Fatimas gyngende underliv.

Filmen skulle blive – er stadig den dag i dag – så effektiv, når det gælder om at propagandere for kulturelle værdinormer, at der opstod intense magtkampe for at få kontrollen over den. Eftersom filmen både er kunst og business, er der evige stridigheder mellem dens skabere – de, der praktisk laver værket og de, der financierer det. Og selvom kunstnerne sjældendt vinder fortsætter den evige strid. Der er også uenighed med hensyn til censur – faktisk på to forskellige niveauer: På det ene ligger modsætningsforholdet mellem en statslig censurinstitution og en samlet front af både kunstnere og financielle iværksættere. På det andet niveau finder vi igen kunsten overfor pengene, fordi kapitalhaverne som gruppe har vedtaget en egen, frivillig censur – altså en selvcensur, der normalt resulterer i endnu mindre frihed for filmkunstnerne. Der er også nogle modsætningsforhold, der udspringer fra forskellige nationer, som ønsker at beskytte deres egen filmindustri og kultur mod mere aggressive industrier og mere barbarisk kultur fra en større og mere magtfuld nation... dermed altså ment mit eget fædreland.

Men er det egentlig dét, der er på spil i sådanne konflikter – kontrollen over indholdet i filmene, filmenes magt til at påvirke folk? Er skænderierne ikke snarere et spørgsmål om enkeltpersoners selvpromovering? et spørgsmål om penge? et spørgsmål om national stolthed?

Jo, de elementer er helt klart af betydning. Men de er i det lange løb ikke nær så vigtige som filmens indflydelse på, hvad folk tænker – en indflydelse der til tider afgør, om folk i det hele taget er i stand til sammenhængende tankevirksomehed, eller som afgør, hvad folk føler, og engang imellem om de overhovedet kan føle noget for andre.

Og tror jeg nu virkelig, at filmen besidder en sådan inflydelse? – Måske ikke som enkeltværker, men samlet over mange år, ja, så tror jeg

den gør. Især hvis man inkluderer TV, for hvilket det gælder, at de fleste af programmerne – i mit eget land i det mindste – stammer direkte fra filmindustrien. Og hvilken fordummelse mit land har oplevet!

Indholdet

Lad mig berette hvordan jeg til at begynde med blev interesseret i, hvad film udtrykker, hvilke meddelelser de viderebringer, både over og under overfladen. Sylvia Jarrico, min første kone (vi blev gift mens vi stadig var i college), tog en grad i social psykologi samtidig med, at jeg begyndte som manuskriptforfatter af B-film. Hun besluttede at skrive sin ph.d.-afhandling om Hollywood filmene i den periode, idet hun forsøgte at se dem, som havde hun været et antropolog, der studerede en eksotisk kultur. De havde underlige skikke de der folk oppe på lærredet. Lige siden Hays Office var begyndt at kontrollere deres moral, delte mand og kvinde aldrig seng mere – ikke engang selvom de var gift. Forbrydere blev altid straffet. Og så havde disse fascinerende væsner i øvrigt deres helt egen mytologi. Fx Askepotmyten og succesmyten.

Jeg skrev en romantisk komedie, der hed *Tom, Dick and Harry.* Ved hjælp af den avancerede jeg fra at være B-filmforfatter til at være "A"-forfatter, og den blev sågar nomineret til en Oscar. Jeg var selvfølgelig direkte inspireret af Sylvias arbejde. Jeg skal afholde mig fra at genfortælle plottet, men jeg satte mig altså for at aflive både Askepotmyten og succesmyten. Jeg synes selv, at det lykkedes at præsentere nogle morsomme observationer omkring de spørgsmål. Hvad jeg ikke fik øje på før mange år senere var, at jeg – uden at ville det – havde forstærket en endnu større myte, nemlig myten om at kærligheden besejrer alt.

Spørgsmålet om indhold er komplekst. Betydningen af en film kan ændre sig med tiden. Den kan betyde forskellige ting for forskellige typer publikum og forskellige individer. Og de uudtalte meninger, der sommetider er meget mere magtfulde end de udtalte, kan være uhyre subtile.

Jeg har en gang prøvet at finde en måde, hvorpå man kan afgøre en films synspunkt. Jeg underviste på et kursus med overskriften "Film and Social Reality", og her prøvede jeg at levere en række kriterier, der kunne hjælpe de studerende med at vurdere en films holdninger – også de uudtalte. Jeg definerede to holdningsekstremer i forhold til ni forskellige spørgsmål, og bad eleverne bestemme hvor på en glidende skala mellem de to ekstremer, de mente de film, vi så, rangerede. Disse var mine kriterier:

1) Holdning til sex – fra det puritanske til det hedenske.
2) Holdning til de rige og magtfulde – fra ærbødighed til hån.
3) Holdning til lov og orden – fra underdanighed til anarki.
4) Holdning til kvinder – fra det misogyne til det jævnbyrdige.
5) Holdning til minoriteter – fra foragt til forherligelse.
6) Holdning til den menneskelige natur – fra folk er dybest set onde til folk er dybest set gode.
7) Holdning til den fri vilje – fra vi er fastlåst af vores arv, miljø og held til vi er i stand til at foretage afgørende valg og dermed bestemme vort eget held.
8) Holdning til realisme – fra overnaturlig til rationel.
9) Holdning til fremtiden – fra det pessimistiske til det optimistiske.

Jeg udelod, som De ser, vold. Jeg fandt, at det var svært at indpasse i et sådant system. For det første er der modsatrettede former for vold. Der er personlig eller social vold, hvis motivering er åbenbar. Måske kan denne form ikke forsvares, men den er alligevel forståelig. Og så er der blind, ubegrundet vold af den slags, man ser i mange af de film, der dominerer markedet – den verdensomspændende amerikanske blockbuster.

Det begyndte med *Star Wars* i 1977. Der var store film før den, men jeg tror ingen nær så centrale. Hvad George Lucas opnåede med sin brug af Dolby støjreduktion og stereo lyd, og med brugen af computere til at kontrollere kamera og skabe special effects, var et væsentligt teknologisk fremskridt. Men hvad var *Star Wars* egentlige udsagn? – Hvad var det Lucas ville fortælle os? De ved uden tvivl, at historien har sine rødder i en ældgammel myte om fædre og sønner, helte og skurke. Men det den sagde mig – og formodentlig også Deres underbevidsthed – var, at det er ligegyldigt hvor lang ind i fremtiden, vi rejser, vi vil stadig være i krig, vi vil altid være i krig. Og skulle vi løbet tør for fjender her på Jorden, så finder vi bare nogen i det ydre rum. Og det er jo egentlig det samme, der bliver sagt i en af de seneste blockbustere, nemlig *Independence Day.*

Et blodigt århundrede

Når jeg her har lagt vægt på films indhold, er det ikke fordi, jeg ikke er klar over sammenhængen mellem hvad en film udtrykker og hvordan den gør det – hvor godt den gør det. Spørgsmål om form, om stil, om filmteknik er selvfølgelig vigtige. Og ligeledes er det da også væsentligt, om filmen er underholdende. Der er

"Tom, Dick and Harry" (på dansk: "Der er Bryllup i Luften").

ingen grund til at fortælle en historie, hvis ikke den fænger og holder opmærksomheden hele vejen igennem... "– og hvad skete der så, Mor?" – det er essensen af underholdning. Der er ingen grund til at fortælle en historie, der ikke vil et eller andet. Hensigten kunne være at sige, at livet ingen mening har. Men det er også en holdning.

Det århundrede, hvis slutning vi hastigt er på vej mod, har været det blodigste i historien. Krige og revolutioner, nazi holocaust, Stalins gulags, sygdomme, hungersnød, et kapløb om atomvåben, der har været truende nær ved at udslette både menneskeheden og enhver anden form for liv på Jorden, er stadig en uløst trussel.

Men det har også været et århundrede med næsten utrolige fremskridt indenfor videnskaben. En stadig revolution i vort kendskab til det håndgribelige – fra læren om det mindste til det største – og i vort kendskab til liv – fra primærformer til kortlægning af det menneskelige kromosomsæt. Vi begynder at forstå bevidsthedens neurologi. Og man er dårligt nok begyndt at fatte computerens potentiale.

Det har også været et århundrede, hvor vor art har oplevet en vækst fra lidt mere end en billion til lidt under seks billioner. Om dét skal føjes til listen over katastrofer eller til listen over triumfer er et åbent spørgsmål. For de fleste arter betyder det at blive flere, at man er lykkedes.

Lad os lege en leg: En atomkatastrofe vil om et øjeblik udslette det meste af verdens befolkning. Efterkommerne af de få overlevende får med tiden genopbygget en sofistikeret civilisation. Og selvom bøgerne fra vort århundrede er gået til grunde, så finder man alligevel et kæmpe lager af film dybt ned i en eller anden underjordisk hule – en anden slags Platons hule. Dér er de så, alle de narrative film, der nogensinde er lavet (dokumentarfilm må ikke være med legen).

Med andre ord: Hvad ville fremtiden vide om vores tid, hvis vores film var det eneste vidnesbyrd? Hvad ville man rent faktisk få at vide om befolkningseksplosion, folkemord eller om de intellektuelle triumfer opnået indenfor de seneste hundrede år? Tag for eksempel atomvåben kapløbet; jo, nogle film er der da lavet om det, de fleste i forbindelse med efterkrigsfortvivlelse. Jeg kan imidlertid kun huske en enkelt, men den fik sandelig også fat om det sindsyge i fænomenet. Det var en komedie, en uhæmmet satire skrevet og instrueret af Stanly Kubrick og med titlen *Dr. Strangelove*.

Okay, så film, der fortæller historier, kan man altså ikke regne med, når det gælder historisk viden eller ajourført videnskabelig information. Det forventer vi heller ikke, at de skal. Men hvad forventer vi da så? – At få belyst menneskelige forhold? – Eller er det også for meget at forlange af et mirakel, der i sin tid blev besunget som kunstformen, der indeholder alle andre kunstformer – et medium, der af André Bazin blev beskrevet som "selvsagt realistisk"?

Eskapisme

Nå, vi må hellere komme ned på jorden igen. Grunden til at de fleste mennesker går i biografen eller tænder for fjernsynet er for at slippe for virkeligheden og problemerne. Folk foretrækker i det mindste for en stund, at spekulere over fiktive problemer fremfor deres egne, en fiktionsverden fremfor deres egen. Eller endnu bedre: slet ikke at spekulere. Man kan opnå det samme gennem stoffer eller alkohol, da Marx sagde, at religion er opium for folket, vidste han ikke noget om film.

Lad os kigge lidt nærmere på dette spørgsmål om eskapisme. Hvad betyder det egentlig? – At slippe ud af et eller andet, slippe ud af en ubehagelig situation som fx et fængsel og ind i en god situation som fx frihed. Men det, der er virkelig deprimerende ved en ubehagelig situation, er følelsen af hjælpeløshed, følelsen af, at der intet er at gøre ved det. Og hvis det man slipper ud til, når man ser film, er en understregning af ens egen hjælpeløshed – hvis film generelt giver een følelsen af, at intet kan forandres, og at eens skæbne er bestemt af irrationel vold eller monstre fra det ydre rum eller under alle omstændigheder kræfter, der ligger langt udenfor eens kontrol, og der ingen beskyttelse er at hente nogen steder – måske lige bortset fra Batman, der desværre har alt for travlt med Cat Woman, til at han gider tage sig af det – så er man jo egentlig slet ikke sluppet væk. Man er tværtimod blevet puttet i et endnu mere undertrykkende fængsel.

Intet af det, der er galt med filmen – eller af det, som jeg synes er galt med filmen – kan der rettes op på ved hjælp af en statsinstitution, eller i det hele taget statslige indgreb. Kun publikum kan ændre filmen, og burde gøre det, ikke bare ved deres blotte tilstedeværelse eller mangel på samme, men ved at protestere – måske ligefrem blokere biografen. Og det siger jeg i egenskab af een, der har oplevet at blive blokeret. Filmindustriens forretningsfolk har magt til at vælge enten at financiere en film eller at afslå det, men de kalder det ikke censur. Og rent faktisk tror jeg ikke, at de konspiratorisk har besluttet kun at producere asociale film. Deres mål er velkendt: At maximere profitten. Og de har overbevist sig selv om, at måden at gøre det på er ved at satse på laveste fællesnævner hos publikum – helst ser de en flok tilskuere, der gerne ser den samme blockbuster om og om igen. Hvis der var penge i det ville de satse på 'the all-time best seller': Det Kommunistiske Manifest. Det er jeg overbevist om.

Og dette bringer mig til den form for censur, jeg godt kan gå ind for: Selvcensur – filmskabernes samvittighed – deres ansvarlighed og selvrespekt.

Gør ingen skade!

Måske vil følgende komme som en overraskelse: Jeg kan godt lide film. Og selvom jeg bedst kan lide de gamle klassikere som fx Cesare Zavattini og Vittorio De Sicas *Cykeltyven*, eller mere moderne klassikere som fx *Rød* af Krzyssztof Piesiewicz og Krzysztof Kieslowski, så kunne jeg faktisk også godt lide tre af de fem ikke-amerikanske (for ikke at sige uamerikanske) film, der blev nomineret til en Oscar i år: *Il Postino, Sense and Sensibility* og i særdeleshed *Babe* – den menneskelige gris.

Hvis man netop nu er igang med at studere film, er man heldig, synes jeg. Det er et stadig større område, men på vegne af mit århundrede kunne jeg tænke mig at bede om en lille tjeneste: Hvis der er nogen mulig måde, hvorpå De kan få indflydelse på indholdet at fremtidige film, så husk – også selvom De ikke er ening i alle mine synspunkter – medicinens fader, der levede på samme tid som Platon, den græske Hippokrates' råd til læger: "Først og fremmest, gør ingen skade" – dette burde også gælde filmens folk.

Oversættelse: Maren Pust

Salt of the Earth revisited

Herbert Bibermans og Paul Jarricos berømte film blev for nylig præsenteret i filmmuseets program – og med god grund, for det er en film, der både tåler og fortjener et moderne publikum.

af Anne Jerslev

Herbert Bibermans strejkefilm *Salt of the Earth* havde premiere i Danmark i 1975. Det var en gribende film, og dens indtrængende beskrivelse af klasse- og kønskamp blev ikke mindre gribende af, at den undertrykkelse og den heroiske, fælles kamp mod undertrykkelse, den beskrev, så at sige blev fordoblet i filmens problemfyldte tilblivelseshistorie i et repressivt 50'erklima, hvilket man kunne læse om i det program til filmen, som blev solgt i biografen. Dengang var jeg endnu ikke begyndt at læse Filmvidenskab; jeg kendte ikke til HUAC-høringerne og ikke meget til amerikansk kultur eller det ideologiske klima i 50'ernes USA. Men jeg var en del af kvindebevægelsen, jeg var i færd med at skrive speciale på danskstudiet om kvindebevægelsens blade i Danmark i slutningen af forrige århundrede – og jeg elskede *Salt of the Earth*. Jeg syntes, det var en dybt bevægende og opløftende kvindehistorie – det er stadig den eneste film, jeg har set 2 gange efter hinanden med en uges mellemrum uden anden begrundelse end lysten til at gentage oplevelsen.

Midt i 1990'erne, i et (film)kulturelt og intellektuelt klima, hvor venstrefløjen er afgået ved døden, og hvor arbejderbevægelsen er en skygge af sig selv, hvor kvindespørgsmålet ikke er brændende, og hvor socialrealismen som æstetisk utopisk projekt har mistet sin troværdighed, blandt andet fordi forestillingen om et utopisk scenarie ikke mere synes at kunne tænkes, er baggrunden for at se *Salt of the Earth* ganske anderledes, løsrevet fra den kontekst af umiddelbar selvfølgelighed og den indforståethed med iscenesættelsen af klare klassebundne modsætningsforhold, som formede synet i 1975. Filmens entydige politiske indhold og budskab – at først når mænd lærer, at kvindekamp er klassekamp og klassekamp kvindekamp, bliver de to køn sammen stærke nok til at bekæmpe undertrykkelse, og at forskelligt befolkningstilhørsforhold ikke burde skille, når klassetilhørsforholdet er det samme, kan ikke mere sætte mine følelser i brand eller vække tidligere tiders kampånd. Ikke desto mindre er beskrivelsen af kvindernes kamp for ligestilling og for sammen med deres mænd at vinde strejken stadig en bevægende oplevelse.

I en artikel om filmen i Cineaste giver Tom Miller dét bud på filmens vedvarende appel, at "The Southwestern mining camp is frozen in time, but the powerful portrayal of human dignity and social realism is timeless" (Cineaste, vol XIII, no 3, 1984). Men spørgsmålet er nærmere, hvad der ligger i den noget upræcise betegnelse "powerful portrayal", og hvad det er for en form for "social realism", filmen benytter sig af. Når det drejer sig om "powerful portrayal", vil jeg påstå, at det præcis er, fordi filmen benytter sig af en række visuelle og narrative strategier til at skabe identifikation med filmens hovedperson, med kvindefællesskabet og med dets bestræbelser, der knytter sig til en *historisk specifik* fortælleform, nemlig den *klassiske Hollywood*realismes, at filmen stadig er følelsesmæssigt engagerende, ud over at dens tilblivelseshistorie altid i sig selv vil være interessant som dokument om tidlig 50'ernes kulturelt repressive og paranoide klima. Hvad Tom Miller kalder for socialrealisme refererer vel til filmens bestræbelse på at komme så tæt på en realistisk mise-en-scène som muligt. Men dens placering af karakterne i rummet er ofte mere stiliseret og skulpturelt eller statuarisk figurlig end en realistisk æstetik ville tillade, og at se filmens form som et eksempel på socialrealistisk troskab overfor virkeligheden holder, hvis socialrealisme forstås som en visuel æstetik, der forsøger at eliminere sig selv som æstetik, ikke ganske. Jeg vil i det følgende beskrive filmens historie og derefter vil jeg, med mine midt 90'er øjne, kigge på filmens *hvordan* ikke på dens *hvad* og undersøge, ved hvilke retoriske midler filmen konstruerer sit følelsesmæssige udtryk og inviterer til *patos*, lidenskabelige følelser, hos tilskueren.

En væsentlig fodnote i den nyere filmhistorie

I sin bog om kvindernes filmhistorie, From Reverence to Rape fra 1973, siger Molly Haskell om *Salt of the Earth*, at

"This film deserves a footnote as a rarity not only among American films, but among political ones. Hollywood has provided an easy target for feminist outrage, but if anything, it is the political filmmakers, brothers under the skin of oppressed minorities, who have been most negligent in promoting the cause of women. Politics remains the most heavily – and jealously - masculine area, and the left-wing film has its own sexual mythology, preferring a vision of the peasant or laborer, in heroic silhouette, backed up – a little way down the hill – by the patiently enduring wife" (Haskell 1973: 233)

Det er ikke fordi der ikke er heroiske silhouetter af stolte arbejdere i *Salt of the Earth*, men der er ingen "Patiently enduring wives". Det (kønspolitisk) radikale ved denne film fra 1954 er dens konsekvente kvindelige – feministiske – synsvinkel og dens iscenesættelse af et ofte lettere ironiske blik på de mandlige aktører – samtidig med at den forholder sig overbærende overfor dem og solidarisk med dem som minearbejdere, der ved hjælp af strejkevåbnet fører en nødvendig kamp mod mineejerne for bedre arbejdsforhold. Filmens kvindebilleder er så meget mere bemærkelsesværdige, som at den amerikanske (film)kultur siden 2. verdenskrigs ophør havde været interesseret i enten visuelt at kastrere (film noir'ens) potente "spider women" eller i at genetablere forestillingen om det feminine som gådefuld natur ved at reiscenesætte det, som den tyske kulturskribent Barbara Sichterman kalder for den feminine underkastelsesæstetik (jvf. Sichterman 1983), og som især Marilyn Monroe personaen inkarnerede – og døde af.

I Haskells bog, der bærer undertitlen "The Treatment of Women in the Movies", får behandlingen af *Salt of the Earth* kun fodnotekarakter. Men i en film- og mentalitetshistorisk sammenhæng er filmens bevægende tilblivelseshistorie, den hysteriske opskræmthed over og chikanen omkring produktionen af den samt umuligheden af at finde generel distribution af filmen et vigtigt dokument til forståelsen af såvel alvoren i McCarthyismens kulturelle heksejagt i medieverdenen (og filmverdenens opportunisme omformet som omgående, lydig selvcensur som den amerikanske 50'erkultur i det hele taget.

I Pauline Kaels koldkrigsaggressive artikel om filmen er hendes ho-

---

I Paul Jarricos artikel er der (s. 29) et foto, hvor nogle mænd kigger op mod nogle kvinder, der er udenfor billedrammen. Her er, hvad mændene så.

vedargument imod den, at den viderebragte et falsk billede af USA: "it is extremely shrewd propaganda for the urgent business of the U.S.S.R.: making colonial people believe that they can expect no good from the United States; convincing Europe and Asia and the rest of the world that there are no civil liberties in the U.S.A. and that our capitalism is really fascism" (Kael: 332). Tilsvarende lød en del af anklagen i Kongressen i marts 1953 fra et kongresmedlem fra Californien, at filmen var "deliberately designed to inflame racial hatreds and to depict the United States as the enemy of all colored people" (Biberman 1965: 86). Samme argument kan man finde mod andre mere og mindre kontroversielle 50'erfilm – at de var farlige, fordi de bragte et falsk billede af USA ud af landet.[1]

På et socialpsykologisk niveau er denne vældigt defensive angst for at eksportere iscenesættelser af konfliktområder i det amerikanske samfund – frem for at eksportere de samme iscenesættelser offensivt som argument for et *dynamisk og moderne* USA – et talende og afslørende udtryk for koldkrigsideologien bredt og mere konkret HUAC-høringerne (i 1947 og igen i 1951[2]) og den proportionsløse offentlighed omkring produktionen og distributionen af *Salt of the Earth* som en kollektivt paranoid fantasi, der har projektionens energi som motor. Når den ideologiske oprustning til etablering af USSR som fjendebillede får så ekstremt paranoid en form i 50'ernes USA, så at en enkelt film kan ses som den direkte vej til russisk invasion, kan dette kun forstås som en form for exorcisering af de sociale og ikke mindst familie- og kønsmæssige problemer, som det amerikanske samfund sloges med efter krigen, og som ikke bare varslede men, som journalisten David Halberstam dokumenterer i sin digre bog "The Fifties", var begyndelsen til de omfattende sociale og kulturelle ændringer i 60'erne – f.eks. spørgsmålet om opfattelsen af kvinden og hendes samfundsmæssige status[3] – og spørgsmålet om ungdommen, dens samfundsmæssige status og dens kultur.[4]

For filmindustrien havde problemet siden krigsafslutningen været det drastiske fald i antal solgte billetter, og den omfattende, beredvillige selvcensur formuleret og offentliggjort i den såkaldte Waldorf

udtalelse, som the Association of Motion Picture Producers iværksatte som værn mod anklagerne for kommunistisk infiltration i Hollywood, kan også fortolkes som et teknisk fix, der dybest set handlede om salg af billetter, snarere end om ideologi og varetagelse af fædrelandets interesser.

Salt of the Earth, som bygger på et virkeligt strejkeforløb i New Mexico i 1951, er lavet i et økonomisk samarbejde mellem the International Union of Mine, Mill, and Smelter Workers og Independent Productions Corporation (som blandt andet var etableret af Herbert Biberman) og i et kunstnerisk samarbejde mellem de New Mexico-minearbejdere, der for en stor del udgjorde filmens skuespillerstab – og af hvilke nogle havde deltaget i den strejke, der var forlægget for filmen – og så manuskriptforfatter Michael Wilson. Herbert Biberman var blevet offer for 1947-HUAC-høringerne og havde været i fængsel, idet han sammen med 9 andre instruktører og forfattere fra the Screen Writers Guild havde nægtet at besvare spørgsmål om deres politiske tilhørsforhold. Ligeledes var Paul Jarrico og Michael Wilson blevet sortlistet i 1951.[5] Af denne grund – af angst for at det ville få følger for deres videre karriere, ville ingen teknikere eller skuespillere røre filmen med en ildtang, og filmholdet blev kun med vanskelighed samlet – med den mexikanske skuespillerinde Rosaura Revueltes i den kvindelige hovedrolle. Formanden for den lokale afdeling af Mine, Mill and Smelter Workers, Juan Chacón, kom til at spille Esperanzas mand Ramón Quintero.[6]

Efter 3 ugers produktion on location i Silver City, New Mexico startede presseangrebene mod filmen under overskrifter som "H'wood Reds are shooting a feature length anti-American racial issue propa-

Esperanza (yderst til venstre) hører, hvad de øvrige kvinder fortæller om deres strejkeplaner.

ganda movie" (jvf. Miller 1984) og "How Red is a valley not too far from the Los Alamos Atomic proving grounds" (jvf. Biberman 1965: 84). Avisartiklerne blev fulgt op af en erklæring fra MPIC (Motion Picture Industry Council), lydende "None of the motion picture companies represented in the MPIC has any connection, whatsoever, with this picture or the organization of individuals making it" (ibid.) og derefter af kongresmedlem Jacksons 20 minutter lange tale, der blev gentaget i den lokale radio mange gange hver dag. Talen indeholdt bl.a. ordene: "If this picture is shown in Latin-America, Asia, and India, it will do incalculable harm, not only to the United States but to the cause of free people everywhere [...] I will do everything in my power to prevent the showing of this Communist-made film in the theatres of America" (ibid.). Jacksons ord blev fulgt op af et brev fra filmproducenten Howard Hughes til Jackson med gode råd om, hvordan den samlede filmindustri kunne forhindre færdiggørelsen af Bibermans film. Og da optagelserne var tilendebragt og holdet forlod Silver City, blev de fulgt til døre af en avisoverskrift som "The racists from Hollywood who were discovered making a secret, communist film in Silver City, New Mexico, today gave up and quit the area" (ibid.: 117). Efter denne massive kampagne mod filmoptagelserne, nægtede Pathé laboratorierne at fremkalde de daglige takes. Skjult modstand mod filmholdet i lokalområdet blev til åben og voldelig chikane, Rosaura blev tvunget tilbage til Mexico, inden indspilningerne var færdige, og resten af postproduktionen foregik under stor hemmelighed.

Men *Salt of the Earth* blev færdig, i starten af 1954, uden at problemerne dog af den grund var overstået. For såvel magtfulde Hollywood filmfolk som operatørernes fagforening var med til at forhindre, at filmen blev distribueret.[7] Det lykkedes med besvær at få den vist i en række storbyer – med gode anmeldelser til følge – uden at den fik kommerciel distribution; den blev for første gang vist i en 35 mm-kopi i 1975! I Europa fik filmen strålende anmeldelser i 1955. I 1984 blev den, i følge Tom Miller (1984), vist på kabel-tv, ironisk nok sponsoreret af det AFL-CIO (Congress of Industrial Organizations), som omkring 1950 havde ekskluderet Mine, Mill and Smelter Workers på grund af fagforeningens kommunistiske sympatier. *Salt of the Earth* er i dag tilgængelig på laser-disc.

Når den kvindelige hovedperson og fortæller Esperanza på et tidspunkt i filmen siger til sin mand, at "I want to rise. And push everything up with me as I go" – og når dét i filmens slutning er lykkedes for hende, samtidig med at det også er lykkedes hende at overbevise Ramón om rigtigheden af hendes ord – er det oplagt, at *Salt of the Earth* er blevet brugt af og har talt til 70'ernes feminister overalt, hvor filmen blev vist. Den er blevet set som en historie om kamp og sejr for ligestilling, om kvindelig styrke og kvindefællesskab og om at lave andet end te til revolutionen, således som Den nye Kvindebevægelses kritik af de politiske venstrebevægelser blandt andet blev formuleret. I den forstand kunne *Salt of the Earth* kaldes for "kvindefilm", og den var kongenial med 70'ernes politisering. Det var da også først fra 1969, at filmen fik en form for distribution – i 16 mm kopier til en lang række universiteter og colleges i USA. Siden da er den blevet vist regelmæssigt i disse sammenhænge.

En kvindelig historiefortæller

Herbert Biberman og producenten Paul Jarrico skrev i 1953 om, hvad de kaldte "intricate problems of realistic form and content", idet de syntes at påkalde sig et næsten Lukacs'sk ideal om fortællemæssig sammenhæng og typificering for at nå til en gennemlysning af den sociale konflikt: "How could we by-pass the pitfall of naturalism – a mere surface record of actual events -and emerge with an imaginative work of art that was still true in detail? How could we best blend the social authenticity of documentary form with the personal authenticity of dramatic form?" (Rosenfelt 1978: 170). Ingen tvivl hos dem om, at det ikke var Brecht'ske distanceringsformer der skulle tages i anvendelse – trods nære forbindelser mellem Biberman og Brecht. Derimod iscenesætter Herbert Biberman og den Oscarbelønnede manuskriptforfatter Michael Wilson deres historie i en klassisk narrativ form, nemlig som en mundtlig genfortælling af noget, der skete engang med henblik på at bevæge, ikke på at tilskynde til intellektuel refleksion.

Biberman benytter sig narrativt af en voice-over, nærmere bestemt den type Kaja Silverman (1988) kalder

Frank Talevera (Louis), Juan Chacon (Ramon) og Rosaura Revueltas (Esperanza) i hjemmets lille køkken.

for en *embodied voice-over*, hvor fortællerstemmen hidrører fra en af fiktionens aktører, og han lader den – hvad er ganske usædvanligt i Hollywoodtraditionen – kropsliggøre i en kvinde.[8] Det er minearbejderkonen Esperanza, der fortæller sin historie i, hvad Maureen Turim (1989) kalder for et "autobiographical flashback". Igennem Esperanzas dominerende fortællerstemme hører vi beretningen om, hvad der førte til udbruddet af strejken, og hvordan den blev bragt til ophør. Vi kommer ikke til at høre om, hvad minearbejderne opnåede med deres sejr. Fordi strejken formidles gennem kvinden Esperanzas genfortælling af begivenhedsforløbet, er det – trods kvindernes meget insisterende krav om at "sanitation" skal indgå i forhandlingerne med mineejerne – noget andet end konkrete krav hun lægger vægt på, nemlig den psykologiske sejr, det menneskelige løft, der bærer strejken ind i en helt anden betydningsladet sfære. "Then I knew we had won something they could never take away – something I could leave to our children – and they, the salt of the earth, would inherit it", således lyder voice-over'en sidste gang. Derfor slutter filmen også med en indstilling af minearbejderbyens mænd og kvinder, der forlader Esperanzas og Ramóns hjem efter at de i fællesskab har forhindret sheriffen og hans mænd i at sætte Quintero familien ud af deres hus.[9]

Fordi filmen fremstår som Esperanzas beretning, og fordi hun, som hun selv siger et sted i filmen, ikke har forstand på "these questions of parliament", er beskrivelserne af mændenes diskussioner om organiseringen af strejken nedtonet til fordel for beskrivelsen af kvindernes gradvise involvering i kampen først som dem der laver kaffe for at holde strejkevagterne varme og så som strejkevagter selv, da minearbejderne selv forbydes det ved lov; i scenen, hvor mændene skal tage den afgørende beslutning om at strejke, lyder Esperanzas refererende og forklarende voice over gentagne gange ind over de talende mænds stemmer, der da knap kan høres. Og ikke nok med at vi hele tiden gøres opmærksom på historiefortælleren; Esperanzas stemme lyder også som en slags voice-over inde i fiktionen, da den gestaltes som stemme i Ramóns indre; i en række overblændinger ses Ramóns opgivende og eftertænksomme ansigt, mens Esperanzas ord om ikke at give op genlyder for hans indre øre.

Således fastholder *Salt of the Earth* den feministiske synsvinkel. Den er fortalt fra den psykologiske styrkeposition, Esperanza erhvervede fra det tidspunkt, hvor hun trodsede sin mand og løftede sin stemme i mændenes forsamling for at foreslå, at kvinderne skulle være med til at stemme om, hvorvidt de skulle gå strejkevagt eller ej. Voice-over'en synes således at orkestrere mere end at være en illustration af tonalitet og modalitet i det visuelle forløb, og den taler fra en overskudsposition, hvor Esperanzas mand Ramón bliver set på med et overbærende og lettere ironisk blik, f.eks. i en kort, næsten operetteagtig scene efter at kvinderne har organiseret deres "Ladies Auxiliary" og er begyndt at komme med kaffe til strejkevagterne. I to næsten ens indstillinger efterfølgende hinanden med overblænding ses Ramon i et nærbillede drikkende kaffe. Esperanzas voice-over har berettet, at hun i starten ikke deltog i hjælpearbejdet, fordi det tidspunkt er nær, hvor hun skal føde – "and besides, Ramón didn't approve". Men under den første indstilling af Ramón, som går med sit kaffekrus ind mod kameraet, mens man i baggrunden skimter den kvinde, der har skænket for ham, siger nu Esperanza: "But Ramón is a man who loves good coffee and he swore the other ladies made it taste like zinc sludge", hvorefter han i billedet laver en grimasse og spytter kaffen ud. I den næste indstilling, hvor Ramón er placeret på samme position i billedrammen, drikker han kaffe på samme sted og på samme måde; men nu smager han veltilfreds, vender sig om og afdækker en smilende Esperanza i skuret bag sin ryg. Så simple er mænd, synes forløbet at sige, og med så simple midler kan kvinder få deres vilje. I scenen er Esperanza kun en tålmodig og sin man opvartende hustru på skrømt – og den fremstår som en ironisk kommentar til Molly Haskells karakteristik af kønskonstruktionen i det politiske film.

Esperanzas historie er således i en vis forstand *fortalt fra den utopiske position*, som hun fantaserer om i sin slutbemærkning om at have vundet noget, ingen kunne; filmen gør i overensstemmelse hermed heller ikke rede for, hvorfra og hvornår Esperanza fortæller.[10] Rosaura Revueltas lidenskabelige stemme synes

De andre mænd må holde Ramon tilbage, da han i raseri kaster sig mod øvrigheden.

placeret hinsides tid og sted, så på én gang tilhører den karakteren Esperanza og fungerer som en almengørelse eller abstraktion af hende. Selv om fortælleren i høj grad er kropsligt til stede i filmen, får voice-over'en derfor i en vis forstand karakter af "disembodied voice-over", der, som Kaja Silverman siger, "is left without an identifiable locus. In other words, the voice-over is privileged to the degree *that it transcends the body*" (Silverman 1988: 49). Det er en af Kaja Silvermans pointer i "The Acoustic Mirror", at en "disembodied voice-over" aldrig er kvindelig i Hollywood-narrationen, og at kvindestemmen stort set altid bindes i en repræsenteret krop inde i fiktionen, langt fra udsigelsens magtfulde sted.

I Salt of the Earth, vil jeg imidlertid påstå, konstrueres da bag den konkrete kropsliggjorte voice-over, om ikke andet, så *et ekko af* en *fantasi* om en kvindelig "disembodied voice-over" som utopisk feministisk princip. I stemmen høres klangen af som en idémæssig abstraktion af karakteren Esperanza, en slags "imaginary narrator", en krystallisation af en fantasi. I "the Acoustic Mirror" stammer begrebet om den imaginære fortæller egentlig fra Laura Mulveys og Peter Wollens eksperimentalfilm *Riddles of the Sfinx*, hvor den som sfinxens stemmen har affinitet til moderen (Silverman 1988: 130). Fortolket som en abstraktion af den gravide Esperanza kunne voice over'en, i forlængelse af Kaja Silvermans overvejelser, fortolkes som en slags urmoderlig vellyd;[11] men den kunne også forstås som *skjaldens* stemme, som stemmen fra den stammehøvding, der er i færd med at overlevere sit folks historie, de undertryktes historie, den parallelle historie som ikke optages i skriftlige fremstillinger men netop må overleve i kraft af den mundtlige fortælletradition.

Pauline Kael omtaler i sin diskussion af filmen hånligt fremstillingen af Esperanza som "the Madonna on the picket line", "nobility incarnate" og "the symbol of all suffering humanity ("Esperanza" means "hope")" (Kael: 339). Kael har ret i, at figuren ikke bare er lydligt men også visuelt overdeterminet, og hun har ret i, at de idealiserede indstillinger af hendes ansigt i filmens slutning har skær af Madonna mytologisering over sig. Men disse portrætlignende indstillinger, hvoraf de to synes at omslutte hende i en oval indramning, kan også forstås på en anden måde. De kan ses som kondenserede erindringsglimt, billeder der peger tilbage på *historiefortælleren* som dennes forestilling om sig selv på det tidspunkt, hun slutter sin beretning. Imidlertid kan de også pege tilbage på fortælleren som utopisk princip. De kan da både ses som selvportrætter, som selvbiografiske refleksioner, der peger bagud, og som larger than life, løfterige mytologiserede fremstillinger af de undertryktes -arbejdernes og kvindernes – sejr.

Skulpturer i rum

Får vi tilsidst ikke at vide, hvad arbejderne vandt ved deres sejr og om kvinderne fik deres "sanitation", har denne historie om en gruppe New Mexikanske minearbejdere, i følge Esperanza, heller ikke nogen begyndelse. På billedsiden starter filmen med traditionelle establishing shots og introduktion til karaktererne; men på lydsiden siger en stemme, som først efter at have præsenteret sit hjemsted og sit folk giver sig selv til kende som Esperanzas: "How shall I begin my story that has no beginning". Og kort efter, da hun har præsenteret Ramón: "Who can say where it began, my story? I do not know. But this day I remember as the beginning of an end". Samtidig med at Esperanza gør opmærksom på, at dette er hendes historie, en historie om et enkeltindivid, "a miner's wife" som hun benævner sig selv i den første sekvens, gør historiefortælleren altså også opmærksom på, i hvilken ånd beretningen skal modtages, nemlig som et eksempel på noget større, mere generelt. Filmens allerførste sekvens understreger dette. Under credits og toner af underlægningsmusikken ses først kvindeben under et flagrende skørt og arme, der med stærke bevægelser hugger brænde. Derefter følger en række indstillinger i svagt frøperspektiv af en kvinde, der møjsommeligt, under de primitiveste forhold, varmer vand til at vaske tøj i. Herefter forstummer musikken, og over et totalbillede oppefra af landskabet med minebyen i midtergrunden og silhouetter af bløde, afrundede bakker i baggrunden lyder så Esperanzas stemme – den stemme, der, viser det sig, tilhører den hårdtarbejdende kvinde. Altså ser vi først i al almenhed en arbejdende kvindekrop, som man, i hvert fald i følge det trykte manuskript, skal ane er gravid, og derefter hører vi stemmen, der forankrer kroppen i et konkret rum og en bestemt social identitet.

Jeg nævnte tidligere den kropslige fremhævning i en slags tomt rum som en ofte benyttet visuel strategi, og er voice over'ens narrative funktion bl.a. at gøre opmærksom på handlingens udvikling i tid – Esperanza indleder således gang på gang sine replikker med tidsfastsættelser som "that night", "and so", "but then", "after a while", "so one day" – synes en række af billederne snarere at fungere som skulpturelle modelleringer af mennesker i rum, der skaber den samme betydningsladede almenhed som Esperanzas indledningsord. Gør voice over'en hele tiden -trods den indledende almengørelse af forløbet – opmærksom på en fortløbende tidslig bevægelse, som betinger den sociale og psykologiske udviklingsoptimisme, filmen skal munde ud i, peger de mange statuariske opstillinger også bagud og henviser til billederne som erindringsglimt, strejken visualiseret næsten som *tableaux vivants*, karaktererne fastfrosset i kondenserede betydningsmættede øjeblikke, gennem Esperanzas af tidens gang forandrede blik.

Kameraets blik på personerne er ofte svagt frøperspektivisk. Men jeg ser ikke brugen af denne kameravinkel som en måde, hvorpå Biberman metaforisk kan tale om den nedarvede styrke i sine karakterer; snarere har vinklen den æstetiske funktion at afgrænse og markere kroppene som udtryksfulde figurer på baggrund af den klare, strukturløse himmel, hvadenten det er Esperanza alene eller gruppen af kvinder på strejkevagt. Ligeledes fremtræder indstillingerne af tavst protesterende, fastfrosne grupper af arbejdere, "picket linens" evige rundkreds (i både fugle- og frøperspektiv) og grupperne af mænd, der kigger på kvindernes "picket line" i denne statuariske form.

Men i modsætning til statuen bliver kroppene i *Salt of the Earth* ikke til ting i det øjeblik, de skal dramatiseres; som statuen er de kroppen udødeliggjort som sig selv og mere end sig selv, ikke anonymt typifice-

rede som den stalinistiske æstetik fordrede det, men netop både lidenskabelige personer, vi kender, og så repræsentanter for arbejderklassen. På filmens statuariske kroppe skriver historien sin betydning, ligesom kroppene dirrer i det konkrete nu, de er placeret i, parat til at indgå i en anden form i en anden historisk situation dikteret af den indre kraft, fastfrysningen blot momentant holder i ave.

Krop, ansigt og patos

Også ansigterne fremhæves i filmen som skulpturelle betydningsmættede former hævet over tid og rum. Især Rosaura Revueltas smukke karakterfaste ansigt med de stærke øjne markeres i close ups som billedlyriske udtryk, der, som Balázs (1970) siger i sine inspirerende tanker om close up'et fra 1924 "takes us out of space, our consciousness of space is cut out and we find ourselves in another dimension: that of physiognomy" (Balázs 1979: 61). Disse nærbilleder syner også som præcise illustrationer af Balázs udsagn om at "Not psychological subtleties or moving emotions can be shown in such a close up, but greater things too, all the pathos of human greatness" (67). Nærbillederne af kvinden Esperanzas ansigt får overalt karakter af projektionsskærm; på det kan hele den historie skrives, som Esperanza blot er en enkelt brik af, og det både er medskaber af og er udtryk for den række af stærke følelsesmæssige reaktioner, som filmen inviterer.

Kropslige tableaux vivants, der, om noget, henviser til melodramaets tradition for at lade kroppen tale, kvindestemmen som voice-over og kvindeansigtet som bærer både af fortidens betydninger og løfter om fremtiden, er de retoriske virkemidler *Salt of the Earth* anvender for at bevæge følelser og dermed for, i overensstemmelse med den Vesteuropæiske retoriske tradition, at føre til den rette erkendelse og de rigtige handlinger (jvf. Fafner 1982). Filmens patos-retorik stammer primært fra Hollywood, og i stedet for den naturalismens faldgrube, Biberman og Jarrico bekymrede sig om, kunne man sige, at de er faldet i en anden, nemlig at benytte sig af en vældigt autoritativ fortælleform. Det kan forekomme underligt, at en i den grad traditionelt Hollywood-fortalt film har vakt et sådant furore -men omvendt er det naturligvis også lige præcis på grund af den autoritative, patosbårne udsigelse, at filmens budskab er blevet opfattet som så farligt. Eller rettere dens budskab om strejkevåbnet og om fællesskab mellem arbejdere fra forskellige befolkningsgrupper. For dens feministiske stemme blev overset hos filmens modstandere i 1954. Den blev derimod hørt i 70'erne som en aggressiv, følelsesfuld røst. I 90'erne, hvor denne i højere grad er en selvfølge, lever filmen stadig i kraft af sin visuelt prægnante patos.

Noter

1 F.eks. skrev Fox' chef Darryl F. Zanuck efter at have set Richard Brooks' ungdomsfilm *Blackboard Jungle* (1955), at "I felt when I originally saw the picture that in spite of its qualities, it could only give an erroneous impression of the American school system to European audiences. I also felt that it would be welcomed with open arms by the Communists" (citeret efter Considine 1985: 122).

2 HUAC – The House Committee on Un-American Activities – blev egentlig oprettet i 1938 for at undersøge "un-American" aktiviteter både på højre- og venstrefløjen. 2. Verdenskrig satte midlertidigt en stopper for kommiteens arbejde.

3 Der er filmanalytisk tradition for at fortolke femme fatale'n, "the spider woman", i efterkrigstidens film noir som symbolisering af en omfattende angst for den sociale selvstændighed, som kvinderne havde vundet under krigen, blandt andet i kraft af deres inddragelse på arbejdsmarkedet, i krigsproduktionen.

4 Jvf. herom f.eks. Considine 1985.

5 Michael Wilson havde vundet en Oscar for manuskriptet til *A Place in the Sun* (1951). Desuden var han, uden at blive krediteret for det, medforfatter til manuskripterne til *Bridge on the River Kwai* (1957) og *Lawrence of Arabia* (1962) (jvf. Rosenfelt 1978: 193).

6 Rosaura Revueltas fik, fordi hun blev sortlistet i USA, ikke arbejde i Mexiko efter *Salt of the Earth*. Men hun forblev aktiv på teaterscenen og arbejdede dels i en årrække i Østberlin sammen med Bertolt Brecht, dels en række år på Cuba.

7 I følge Herbert Bibermans dokumentation af hændelsesforløbet (Biberman 1965), fik Jackson i marts 1953 et brev fra formanden for the Hollywood AFL Film Council, der indeholdt følgende passus: "The Hollywood AFL Film Council assures you that everything which it can do to prevent the showing of the Mexican picture (sic) Salt of the Earth will be done ... The film council will solicit its fellow members in the theaters to assist in the prevention of showing this picture in any American Theaters" (Biberman 1965: 123 – Sic'et er formodentlig Bibermans).

8 Først og fremmest er det, i følge Kaja Silverman, usædvanligt at en *dis*-embodied voice-over tilhører en kvinde, idet en sådan ville ville placere kvinden betænkeligt nær en magtfuld udsigelsesposition.

9 I manuskriptet slutter filmen med at "Esperanza places her hand in Ramón's. With the children they walk into the house. Fade out" (Wilson i Rosenfelt 1978: 90). Filmen har således fået en bredere og mindre sentimental slutning, end manuskriptet intenderede.

10 Esperanza introducerer dog sig selv som "I am a miner's wife". I virkelighedens verden er vurderingen af den betydning, filmen har haft, ikke specielt opløftende. Virginia Chacón, hustru til Juan Chacón, der spillede Ramon, siger i Tom Millers 1984-interview, at "The movie didn't make any big difference. A lot of the women are still very much oppressed by the men. There's no difference in the home. I'm sorry to say".

11 Når jeg bruger ordet urmoderlig er det for, i modsætning til hvad der er Kaja Silvermans projekt, når hun refererer til Julia Kristevas chora og taler om den mødrene stemme som en "sonorous envelope", at understrege, at jeg prøver at finde en metafor, der kan benævne en slags ældgammel røst, der omfatter og har hele historien i sin erindring.

Litteratur

Balázs, Béla (1970): **Theory of the Film. Character and Growth of a New Art.** Dover Publications, New York.

Biberman, Herbert (1965): **Salt of the Earth.** Beacon Press, Boston.

Considine, David M (1985): **The Cinema of Adolescence.** Mc Farland & Co, Jefferson & London.

Fafner, Jørgen (1982): **Tanke og tale. Den retoriske tradition i Vesteuropa.** C.A. Reitzels Forlag, København.

Halberstam, David: **The Fifties**

Haskell, Molly: **From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies.** Penguin Books, New York & Baltimore.

Kael, Pauline (1966): Propaganda – Salt of the Earth. **I Lost it at the Movies.** Jonathan Cape, London.

Kozloff, Sarah (1988): **Invisible Storytellers. Voice-over Narration in American Fiction Film.** University of California Press, Berkeley/ Los Angeles/ London.

Miller, Tom (1984): **Salt of the Earth Revisited. I Cineaste, XIII, 3.**

Riambau, Esteve & Casimiro Torreiro (1977): This Film Is Going to Make History. An Interview with Rosaura Revueltas

Rosenfelt, Deborah Silverton (1978): **Salt of the Earth.** Screenplay by Michael Wilson. Commentary by Deborah Silverton Rosenfelt. The Feminist Press.

Sichterman, Barbara (1984): Om skønheden, demokratiet og døden. I **Brysternes tabte erotik – og andre essays om kvindelighed.** Tiderne Skifter, København

Silverman, Kaja (1988): **The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema.** Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis.

Turim, Maureen (1989): **Flashbacks in Film. Memory and History.** Routledge, New York & London.

Exelence med fiskesnøre og legetøj

Interview med Volker Engel, den ene af de to hovedkræfter bag de spektakulære special effects i årest største biografhit, 'Independence Day'.

af Nicolas Barbano

Volker Engel, 31-årig tysk special effects-mager, møder mig i foyeren på sit hotel i London, uden nogen form for escorte. Der er kun et par dage til den engelske premiere på *Independence Day,* men mens filmens instruktør og skuespillere bor tophemmeligt på et dyrt centrumhotel bevogtet af bodyguards, kan Volker Engel gå omkring i total ubemærkethed. Det er ironisk i betragtning af, at han er filmens egentlige stjerne. Næppe mange køber billet til *Independence Day* for at se Bill Pullman eller Randy Quaid – næh, vi vil se storbyer der ødelægges og fantastiske rumslag mod væsner fra det ydre rum. Og det er den slags scener, Volker Engel har realiseret ved hjælp af legetøjsbiler, forstørrede fotografier, fiskesnøre og en nævefuld visuel fantasi. Han fortæller om effekterne i sin nyudgivne bog "The Making of Independence Day", og kan desuden opleves i Omnimax-filmen *Special Effects,* som netop har haft premiere i Tycho Brahe Planetarium.

– Hvornår i dit liv blev du seriøst interesseret i special effects, og hvilke film inspirerede dig?

– Det er faktisk let at svare på. Der var to film, og den vigtigste var *Star Wars* (1977). Jeg var 13 år (han er født i 1965), og det var den perfekte alder til at blive influeret, for det er en alder, hvor man kan tænke over, hvad man gerne vil med sit liv, og hvor man også er i stand til at gøre flere ting. Jeg købte mine første filmbøger, og senere købte jeg mit første super-8 kamera og prøvede at gøre det hele selv. Det hele startede med *Star Wars.* Og så, pudsigt nok – det er noget, folk altid griner af – kom "Battlestar: Galactica" (1979), lavet af nogle af de samme folk som *Star Wars.*

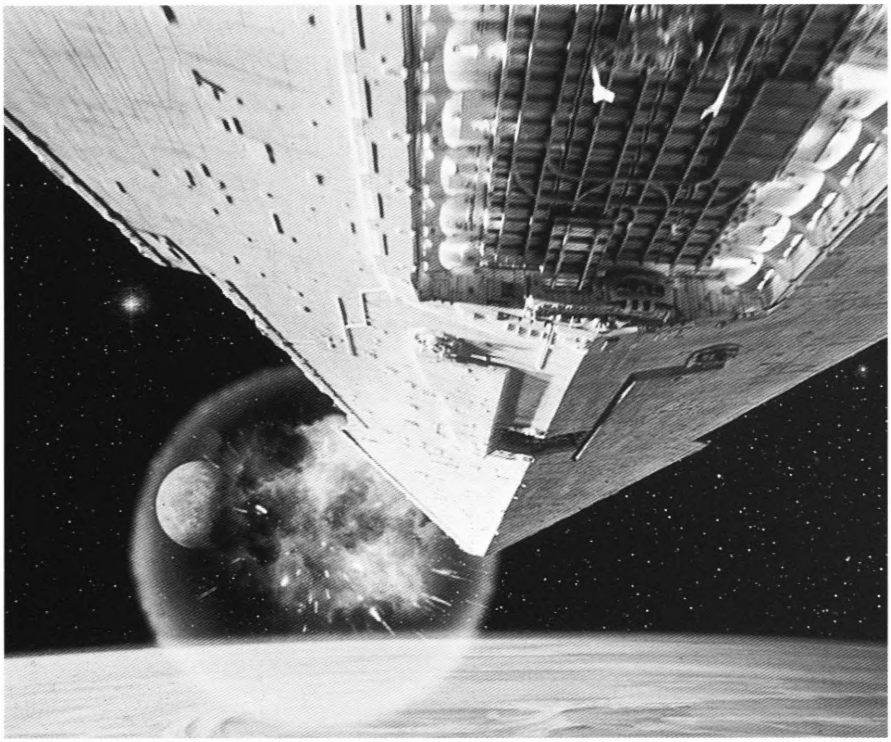
– bl.a. John Dykstra, som lavede effekter til begge.

– Ja. Filmen kom op i de tyske biografer ret hurtigt efter "Star Wars". Jeg var vel kun 13-14 år. Den

kom op med sensurround (et særligt dybbashøjtalersystem, der får hele biografen til at ryste), og jeg var totalt overvældet, for vi havde en virkelig god biograf, og det var medrivende, når Viper-rumskibene startede fra de her katapultagtige startbaner. Det var mægtigt, og jeg elskede det! Så begyndte jeg at købe bøger i sammen genre som "Making of Independence Day" (han ler). Jeg gik først ind på et bibliotek og bad kvinden om bøger om det at lave film. Og hun viste mig bøger som "Teorierne om bla-bla-bla", "Neorealisme i 40'ernes Italien" med 55 sider om *Cykeltyven* og – helt ærligt – jeg læste alt, hvad jeg kunne finde! Det gav mig en ret bred viden, men der var intet med relation til det, jeg var interesseret i. Der findes ikke engang en tysk oversættelse af udtrykket "The Making of". Jeg kan huske, at jeg spurgte bibliotekaren: "Har I egentlig The Making of en eneste film?" Og hun så underlig ud i ansigtet og svarede nej. Den første bog jeg fik fat på, var en paperback, "The Making of Return of the Jedi". Så tog jeg til London, besøgte science fiction-butikken Forbidden Planet og forskellige antikvarboghandlere, og fik samlet tingene sammen. Og da var 17, fik jeg de første numre af bladet Cinefex. Og nu under arbejdet med *Independence Day* fik jeg en opringning fra dem og har givet interviews til en stor artikel i bladet. Det var som en cirkel, der blev sluttet. Det var mægtigt.

– Hvornår kom så gennembruddet, hvor du kom til selv at lave special effects?

– Der var en tysk festival, "Schüler Film Festival" i Hanover, hvor man kunne deltage uanset alderen. De havde ikke forudset, at skolebørnene ville sende omkring 500 film ind til festivalen, men de udvalgte 60 af dem, deriblandt min første stop-motion film, et bilvæddeløb gennem en ørken. Den varede 4 1/2 minut og havde en rigtig historie med klipning, musik og det hele. Folk var helt vilde med den! Jeg var 16 år, og jeg sad der under forevisningen med et publikum på 300, som gik amok med klapsalver osv. Og når man er 16 år og sidder der med sin første film, som man kun har vist for sin familie og nærmeste venner – det er noget, man pludselig føler man en rus, som i "Independence Day" når folk sidder og tiljubler præsidenten, den slags. Det rører virkelig én! Og sådan startede



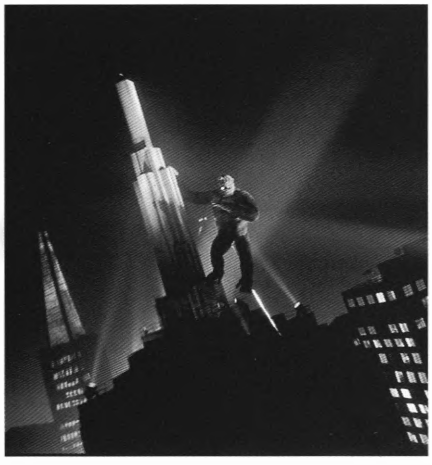
Billedet side 39: En detalje fra storbyeksplosionen i "Independence Day". En digital kombination af modeloptagelser og liveaction. Side 40 (fra oven): Volker Engel (th) og Benedikt Niemann gæstede Filmhusets store animationsfestival i oktober i år. Ved samme lejlighed indledte de den danske premiere på "Independence day" i Imperial. Midten: Det Hvide Hus eksploderer. Arbejdet med denne modeloptagelse kan opleves i Omnimaxfilmen "Special Effects", der vises i Tycho Brahe Planetarium frem til 31. marts '97. Både Volker Engel og Benedikt Niemann medvirker i filmen. Nederst: Sådan får man et hus til at revne, fra Omnimaxfilmen. Denne side (øverst): en "Star Wars" model fra Omnimaxfilmen. Denne side (nederst): "King Kong" er også med i Omnimaxfilmen.

---

det for mig. Så lavede jeg et femårs-projekt, helt vanvittigt for et barn på den alder, hvor jeg brugte to år på at lave et manuskript, og dernæst fandt ud af, at jeg aldrig ville kunne lave den film, fordi jeg ikke havde nogen at arbejde sammen med. Men hvad jeg fik ud af den var en 15 minutters dokumentar om de fem år, for jeg havde filmet og fotograferet mig selv, så det var en skridt-for-skridt dokumentar om, hvad jeg lavede. Jeg fuldendte faktisk et par af scenerne, som jeg inkluderede i dokumentaren. Så det er lidt som en "Making of"-dokumentar om en film, der aldrig blev lavet! Det hele var på super-8. To år senere mødte jeg så den senere production-designer Oliver Scholl og via ham Roland Emmerich (henholdsvis designer og instruktør på "Independence Day"). Det var i 1987, hvor jeg var 22 år. Det var ret sjovt, for Emmerich sagde: "Vis mig din Super-8 film!" Jeg viste ham den på vhs, og så bad ham mig om at arbejde på sin film *Moon 44*.

– Hvor bor du i dag?

– Det er et vanskeligt spørgsmål. De seneste 16 måneder, mens vi arbejdede på filmen, har jeg boet i Marina Del Rey i Los Angeles, og jeg har stadigvæk min lejlighed der. Før da arbejdede jeg i to år på en tysk filmskole, der hedder Filmakademie Baden Württemberg GmbH, nær Stuttgart. Og jeg tog faktisk 12 af de studerende med mig for at arbejde på *Independence Day!* Jeg havde kendt dem et stykke tid. Jeg var oprindeligt selv elev på skolen, så bad de mig om at køre deres animationsklasse. Det var altid min store interesse. Jeg er virkelig inspireret af Disney-tegnefilmene. Så jeg specialicerede mig i tegnet animation, og lavede senere dukkeanimation, plus at jeg altid har været interesseret i special effects.



– Har du et indre ønske om igen at arbejde med tegnefilm-mediet?

– Jeg kan fortælle dig een ting: Nu, hvor jeg skal skal forholde mig til computeranimation, har jeg virkelig fundet ud af, hvor værdifuldt det er at have studeret alle de ting, kende til lovene om tyngdekraft osv. Tag for eksempel Benedikt Niemann (Digital Animation Artist på *Independence Day*), en af eleverne fra filmskolen. Han er en meget ung fyr, der har lært sig selv at lave tegnefilm. Til *Independence Day* animerede han de fleste af jetflyene, der flyver i sværme osv. Han havde virkelig sans for bevægelserne. Jeg kom ind til ham og sagde: "Lav sådan en bevægelse med flyet, og så bliver det ramt af missilet osv", men så svarede han: "Nej-nej, det er dumt, sådan ville det aldrig gøre!" Og så en dag senere havde han fundet et bedre alternativ, fordi han virkelig forstod bevægelserne.

– Hvordan klarer du det udmattende liv, det er at lave film i dag? Har du tid til et privatliv?

– (uden tøven) Nej. (sukker) Ens liv er... Den typiske dag starter kl. otte med, at man kigger på den forrige dags optagelser, kl. 9 starter vi så optagelserne. Vi filmede i 10 1/2 måned for at lave over 1.000 billedelementer, som vi så de sidste tre måneder kombinerede digitalt. Jeg er nød til at nævne Douglas Smith, som var den anden special effects-supervisor på filmen. Han lavede sekvensen med Harrierjetten i *Livsfarlig løgn* og tog sig af de fleste af motion control-optagelserne til *Independence Day*. Hver af os rådede over to kamerahold, der arbejdede samtidigt for at få det hele gjort. Vi sluttede først ud på aftenen. I begyndelsen var det omkring kl. syv, og det var okay, men så blev det mellem otte og ni, og så er man ret udmattet. Man går bare hjem, har et kort måltid med en fra holdet, og så i seng.

– Har du nogensinde være fristet til at tage stoffer for at holde dampen gående?

– Nej.

– Man hører jo altid, at mange i Los Angeles tager stoffer. Var du ude for, at folk kom hen til dig og tilbød dig stoffer for at klare ræset?

– Det startede faktisk, da jeg lavede tegnefilm, og senere på filmskolen. Flere af de andre tog stoffer eller i det mindste røg og drak de. Og min reaktin var: Hvordan kan de gøre det? Hvis de skal være halvt bevidstløse for at lave dette arbejde, så er det ikke et job for dem! Desuden er jeg meget dårlig til at koncentrere mig om flere forskelige ting på samme tid, jeg prøver at holde mig fokuseret, og når jeg har prøvet noget i den retning, har jeg ikke kunnet koncentrere mig. Man er nødt til at være der 100%, så man kan klare tingene på en daglig basis. Mit nærmeste hold var omkring 80 mennesker med forskellige personligheder. Måske kan man gøre det, når man er en fyrene nede ad rækken og bare skal sidde og gøre en enkelt ting, jeg ved det ikke. Jeg håber, at jeg ikke kommer til at skulle arbejde med en masse stofmisbrugere.

– Din bog "The Making of *Independence Day*" udkom i år fra Titan Books. Har den givet dig appetit på at frembringe flere publikationer om trickeffekter?

– Hmmmm, ja, denne populære form er afgjort retningen, frem for at forklare hver eneste lille tekniske detalje. Jeg vil gerne skrive for publikum, for de særligt interesserede fans, og for dem der gerne vil prøve at gøre det selv. Give dem en ide om, hvordan de kan gøre. Det handler ikke så meget om at forklare hver eneste lille detalje, for hver eneste skud er alligevel anderledes end det forrige, og hver eneste film er anderledes. Men i det mindste kan jeg give dem en ide om, hvordan det kan gøres. Og som du måske ved, har vi (produktionsholdet bag *Independence Day*) denne holdning, at vi altid prøver at gøre det så enkelt som muligt. Vi havde fx 125 cockpit-skud, hvor der ikke var bluescreen eller noget i den retning, men blot en malet baggrund. Derved sparede vi en formue!

– Kan du beskrive, hvor svært det er at få en stor produktion som denne op at stå?

– (tænkepause) Hvor skal jeg starte? Jeg må nok hellere starte med en sammenligning: På *Jurassic Park* havde de to år til at forberede sig med research og udvikling. På denne film havde jeg fem uger! Dét kan kun fungere, hvis man arbejder med en instruktør, man kender ekstremt godt, og som kender ens evner, som stoler på én på enhver måde, og som giver én chancen for at sammensætte et hold, som man har det godt med. Og alle disse små ting faldt sammen på *Independence Day*. Og over det hele – som et kæmperumskib over New York – svæver visionen fra Roland Emmerich. Det er ham, der knytter det hele sammen, og intet får lov at forsvinde. I denne film var der kun een større scene – hvor en bus braser gennem en plakatstander med plakaten fra *Stargate* – som ikke kom med i filmen. Og jeg vil sige, at omkring 99% af alt, hvad vi filmede, kom med i filmen. Der var ikke tale om, at de sad i klipperummet og sagde: "Vi vil ikke bruge dit, vi vil ikke bruge dat!" Det hele er med, og det skyldes god planlægning fra en person, som fra starten har hele filmen i sit hoved, og tænker: "Sådan skal vi gøre det, sådan virker det", frem for at begynde at eksperimentere.

– I har arbejdet sammen på et antal film gennem årene...

– Jeg lavede ikke *Stargate* (1994), men jeg arbejdede på *Moon 44* (1990) og *Universal Soldier* (1992).

– Scenerne i *Moon 44*, hvor de små fly jager hinanden gennem bjergkløften, minder meget om scenen i *Independence Day*, hvor Will Smith bliver jaget gennem The Grand Canyon, nærmest som var det en opvarmningsøvelse. Var der ideer, som kørte rundt i hovedet på dig dengang, men som du først med *Independence Day* fik lejlighed til at føre ud i livet?

– Jeg tror faktisk, at *Independence Day* er for langt fra *Moon 44* til det. En ting der lykkedes for os på *Moon 44* var, at alle de modeller, der blev brugt i flyvescenerne, hang i snore! Vi havde ikke et eneste fartøj, der rent faktisk fløj! Og i *Independence Day* har vi kun cropduster-flyet i starten, og eet skud – som faktisk er en arkivoptagelse – af hjulene fra en 747, der lander på en landingsbane, samt en helikopter der letter. Alt andet i filmen er enten en trækonstruktion, der ligner et fly, et fly optaget med motion control-kamera, eller et computeranimeret fly. I *Moon 44* havde vi ikke råd til at lave komplicerede motion control-fly, så vi måtte teste, hvordan vi skulle lave scenerne med helikopterne, og hvordan vi kunne slippe af sted med at lave disse dynamiske marionetbevægelser med modellerne. Og vi opdagede, at vi kunne gøre ret meget med snore. Det er årsagen til, at Roland i starten af *Independe Day*-optagelserne sagde: Lad os prøve at slippe af sted med så meget, vi kan, med modellerne i snore med forstørrede fotografier på en dolly som baggrunde, og så bevæger vi kameraet så det ser ud som – og dette er en stor hemmelighed, som jeg vil afsløre for dig, og som virkelig "sælger" skuddene – så det ser ud som om, man har filmet det fra et andet fly! Og ikke blot som en statisk optagelse fra et sted, som ikke giver mening. Så der er altid denne lidt svævende fornemmelse, og det fjerner en barriere for publikum, de begynder at tro på, at nåh, de må have optaget det fra et andet fly!

– Det svarer til nogle af skuddene i *Twister*, hvor man fx ser de computeranimerede tornadoer tilsyneladende filmet fra et køretøj, der bumper hen over en pløjemark. Meget realistisk.

– Ja, mægtigt, simpelthen mægtigt. Jeg elskede det. Jeg var virkelig imponeret. Det er som om, at I stedet for at give tornadoen en stor entre, er den der bare, når man kigger til siden. Jeg ved, hvad du mener. Og derfor lavede vi tests med fly ophængt i snore. Hvergang du ser Airforce One i filmen, er det et plastiksamlesæt, omkring 90 cm langt, ophængt i fiskesnører foran en fotobaggrund.

– Du får det til at lyde, som om man kan gå lige hjem og lave det selv!

– Nogle af tingene, ja, helt afgjort. Vi var på udkig efter større realisme. Man prøver altid at tilføje realisme til scenen. Når vi filmede modellerne indendørs, måtte vi selvfølgelig sprede tåge i studiet for at få atmosfære, det er uhyre vigtigt. Så de genstande, der er længst væk, ser ud som om de er endnu længere væk. Og i et par skud ser du nogle fly, der ledsager Airforce One, som er metalmodeller af den type, man køber i en legetøjsforretning. Og som vi alle ved er de omkring 10 cm lange og koster omkring ti kroner. Også dem brugte vi, ophængt i fiskesnører. Og vi brugte fx en lille lommelygtepære, som vi anbragte lige over kameraets objektiv. Pludselig, i et skud optaget med "svævende" kamera, dukker solen op bag Airforce One. Vi gjorde det, at vi tændte lyset i pæren, så der

kom en refleks i objektivet. Da vi kiggede på de færdige optagelser, kom folk hen til mig og sagde: "Hvilken type software brugte du, for at skabe den her lysrefleks?" Man kan lægge ud på den måde, men – når man skal skabe en hel flåde på 50-60 fly, der laver komplicerede bevægelser, er det ikke længere muligt at have dem ophængt i snore, så må man gå et skridt videre.

– Du tænker på computeranimation. Folm snakker altid bekymret om, hvorvidt computeranimation vil overtage det hele.

– Ja, folk i dag bruger ofte computeren som det jeg kalder "et moderedskab", i stedet for blot som et stykke værktøj, på linje med fx fiskesnøre. Man siger: "Vel, lad os lave denne film og lave det hele med computer". Og pludselig ender de med et budget på over 120 mio! Man bør gå til værks, som når man bygger et hus: Hvad er den bedste metode? Man bygger ikke sit hus ud af Legoklodser, men med noget bedre egnet.

– Det gælder ofte nu til dags, at biografgængere bortforklarer alting ved at kalde det for computertricks. Er det ikke en smule ærgeligt, når du nu har stået og svedt over dine modeller?

– Computerdelen er lige så vanskelig som alt det andet. For det er ikke computeren, der er kreativ, men kunstneren. Og kunstneren har brug for instruktion fra instruktøren. Så det er lige som med modelbyggeren og alle de andre kunstnere, der arbejder på filmen. På "independence Day" har vi omkring 100 skud, hvori der indgår computeranimation, inklusiv destruktionsstrålen fra rumskibet. Men faktisk så er alt det rundt omkring strålen en model. Rumskibet, Det Hvide Hus, eksplosionen og den slags er ikke lavet med computer, men i et filmstudie eller udendørs på en parkeringsplads. Hvor som helst! 3/4 af filmen blev lavet på den måde. Det er lidt svært at forklare, for hvad er computereffekter? Folk blander det altid sammen. Vi har CGI (computer generated images), som er billeder skabt inde i computeren, hvorefter de overføres til film. Men samtidigt har vi ting som rumskibene, der øderlægger byerne, som er modeller vi filmede, hvorpå vi scannede optagelserne ind i computeren og kombinerede billedelementerne digitalt. Men det kalder jeg ikke for computerarbejde, men for 'digital compositing'. Og sådan lavede vi 350 af vores 400 effektskud – hvori jeg ikke medregner cockpit-skuddene.

– Du nævnte eksplosionen i *Independence Day*, den der ødelægger storbyen. Det er afgjort en af det mest frygtindgydende eksplosioner, jeg har set. Hvordan nåede i frem til en så lang sekvens, hvor eksplosionen nærmest ruller gennem byens gader, som en væg af ild?

– Den oprindelige idé kom fra Roland. Folk sagde til ham, at ilden skulle optages som et separat element og kopieres ind i billederne med rotoskopering og al den slags. Men han kom med en anden ide: Lad os bygge en miniaturegade i skalaen 1:24. Så stiller vi den oprejst i en 90 grader vinkel og placerer kameraet øverst oppe så det ligner en normal optagelse ned ad en gade. Så forfinede vores tekniske leder en sprængstofblanding, han havde udviklet på nogle andre film, og detonerede den, så eksplosionen hastede op mod kameraet. Hvis du ser den i normal tid er det bare et glimt, og that's it. Men vi filmede den med 350 billeder i sekundet, så slutresultatet bliver 12 gange langsommere, med en ildkugle der langsomt men sikkert kryber frem mod kameraet. Bilerne i baggrunden, som eksplosionen slynger gennem luften, var modeller vi købte i en legetøjsbutik, filmet som et separat element foran et bluescreen. Og til forgrunden filmede vi mennesker med rigtige biler.

– Du får det igen til at lyde utroligt simpelt!

– Ja, det var et simpelt arrangement. Vi testede det i starten, og det kom til at fungere ret hurtigt. Forøvrigt er der een ting, man dårligt kan toppe: Ild! At skabe noget så komplekst som ild på en computer er svært. En dag kan man måske få det på en diskette, men så langt er vi ikke endnu. Man kan lave nogle eksplosioner, og vi brugte et par i baggrunden under nogle af luftslagene, men det ser kalkuleret og uægte ud, ikke naturligt som om det har sin egen vilje. Ild kan man kun kontrollere til en vis grad, resten er bare noget der sker. Det er en vidunderlig, uforudsigelig ting.

– Den eneste film jeg har set, med ligeså mange rumskibe i billedfeltet på een gang, som i *Independence Day*, er *The Return of the Jedi* (1983), hvor de endda i et af billederne brugte en tennissko, set på lang afstand. Hvordan nåede du frem til, hvor mange fartøjer der skulle være i billedet i een gang, før det blev for rodet?

– Jeg er en stor fan af *Jedi*, men jeg må indrømme, at jeg havde problemer med et par af skuddene, hvor jeg simpelthen ikke anede, hvorhen jeg skulle kigge. Og der er en stor forskel på *Jedi* og *Independence Day*: Vi har kæmperumskibet over ørkenen, og ørkenen under kæmperumskibet. En top og en bund. Og så et par hundrede rumskibe og fly, som kun er to forskellige typer designs! Så man kan let se forskel på, hvad der er et rumskib og et jetfly. Man ved hele tiden, hvor man er. Vi flyver ikke frem og tilbage mellem Hospitalskibet og Stjernekrydseren, og så kommer der et nyt fly ind i billedet, og der er fem fly til ovenover osv. Det er mere klart.

– Så det er ikke så meget antallet af skibe, men hvordan billedet er designet. Var du involveret i designet af rumvæsnet?

– Nej, slet ikke. Det var Patrick Tatopoulos, med input fra Oliver Scholl, vores to production-designere. Oliver var mere involveret i hardware-siden, og Patrick lavede alt som var organisk, også det organiske mønster på rumskibene.

– Var du på noget tidspunkt ude for et skud, hvor du måtte sige nej, det her kan ikke lade sig gøre?

– Det mener jeg ikke, men det skyldes primært, at vi havde at gøre med en instruktør, som ved hvad der er muligt og ikke muligt. Hvis nogen kom til mig og sagde: Lad os lave en film, der foregår på et hav med store bølger hele tiden...

– Det lyder som Kevin Costner!

– Nej, de havde roligt vand det meste af tiden i *Waterworld*, i det mindste i filmen, omend sikkert ikke i virkeligheden. Men så ville alle sige at det er ikke en god ide, lad noget af filmen udspille sig på en ø, eller noget i den stil. Med mindre man har et budget på 80 mio. dollars alene til effekterne, så kan vi godt begynde at lave kæmpebølger i computeren. Men Roland ved præcis, hvad der kan lade sig gøre, og hvis ikke, så får han fyre som mig til at finde ud af det!

Special Effects (...), USA 1996. D: Ben Burtt. P: Susanne Simpson. M: Susanne Simpson, Ben Burtt, Tom Friedman. Mu: Christopher Reyna. Fortæller: John Lithgow. Premiere: 06.12.96. Længde: 40 min. Vises i Tycho Brahe Planetariet.

DANSK OG TRENDY

Den unge Kasper Torsting, der selv går på filmhøjskole, er ikke ubetinget begejstret for 'den nye bølge' i dansk film.

Dansk film har det for tiden rigtig godt. Tænk bare på film som *Nattevagten* (94), *Breaking the Waves*, *Den Attende* (96) eller *Pusher* (96). Og al min hatteløften og varme hilsner til folk bag sådanne film.

Ja – det går faktisk rigtig godt for dansk film i øjeblikket. På top 20-listen er der hele fire danske film, hvilket ifølge Det Danske Filminstituts nyhedsbrev PERF er rigtig godt. Øhh...

Personligt kan jeg godt lide de nuværrende publikumssuccesser indenfor dansk film. Fed underholdning, ingen tvivl om det. Heldigvis er jeg også plantet godt og grundigt lige midt i den eftertragtede målgruppe. Jeg er ung, normalt begavet og normalt påvirkelig overfor nutidige væremåder, holdninger, trends osv. Og så er jeg iøvrigt ikke udpræget fattig. Stakkels alle de andre...

Følelsen

Det er ikke ligefrem den gode historie der mangler. Ej heller antallet af instuktører, der vitterligt har lyst til at fortælle historien. Og skuespillere er som bekendt heller ikke den store mangelvare. Men hvor ligger problemet så? Hvorfor har der ikke været flere rigtig gode danske film?

Forleden så jeg Carl Th. Dreyers *Ordet* (55). Da jeg sad i biografen, havde jeg den følelse alle snakker om, men som sjældent rigtigt gør sig gældende. Følelsen af total overvældethed. Følelsen af at have glemt alt om tid og sted. Den følelse man kan huske fra sine barndomsår, hvor man nyvasket og halvtræt fik fortalt en rigtig god godnathistorie. Ind-

rømmet – den slog benene væk under mig.

Og hvad er det så ved denne sort/hvide gamle film, der gav mig denne vidunderlige følelse. Efter et par timers grublen slog det mig pludselig:

I sommer arbejdede jeg som tilrettelægger på Vesterbro Lokal TV, og her lavede jeg på et tidspunkt et indslag der omhandlede dansk film. Jeg interviewede blandt andre Mogens Kløvedal (programredaktør, TV2) og han sagde følgende: "Det er helt banalt, hvordan fortæller du en god historie. Det er der nogle måder at gøre på, hvilket der ikke er nogen grund til at lave om på. Det er ikke det, der er det afgørende ved en film. Det afgørende er, hvor meget fortæller du inden for de 1½-2 timer du har til rådighed. Og dansk film fortæller simpelthen for lidt."

Det geniale ved Dreyers film er enkeltheden. Historien står i det absolutte centrum. Der er ingen svinkeærinder, der er hverken omveje eller genveje. Historien bliver fortalt.

Ydermere gør det sig gældende, at historien fortjener at blive fortalt, at den har et formål med at blive fortalt. Der er ganske enkelt et direkte tids- og kompromisløst forhold mellem giver og modtager.

Det kan naturligvis lyde noget firkantet, det med at sætte lighedstegn mellem en god historie og en films succes. Men da langt størstedelen af dansk film ikke just giver mig den ovennævnte følelse, er der måske noget om snakken.

Successen

Dansk film *har* på det sidste haft et par nævneværdige publikumssucceser. Disse vil jeg tillade mig at dele op i to kategorier: Dem der vitterligt er gode, og så dem, for hvem det næsten er lykkedes at efterligne et-eller-andet-for-tiden-populært.

Et eksempel på en god film er Lars von Triers *Breaking the Waves* (96). Den fortæller på en forholdsvis enkel måde om hvad tilværelsen kan byde på af fatale, smukke, tragiske og absolut vidunderlige følelser og hændelser. Den tager et godt og stramt greb om livets aller dybeste og mest elementære rod. Den er gennemarbejdet. Der er tænkt over den. Den omhandler noget alle mennesker kan, eller snarere burde forholde sig til. Den er vigtig. Den holder...

Noget andet der holder, er Niels Malmros. Ikke så meget på grund af hans udmærkede evner som historiefortæller, men snarere hans evner til håndplukke "tilfældige" skuespillere og instruere dem knivskarpt. Det gør han på en dejlig opfindsom og kreativ facon og er derved istand til at fremstille et filmisk produkt, hvor det nærværende og vedkommende i rollerne fremstår utroligt – ja dansk! Et andet vigtigt træk i Malmros film er, at man ikke behøver at have en bestemt alder eller opdragelse for at filmene syntes vedkommende.

Min fornemmelse er, at rigtigt mange kan nikke genkendende til mangt og meget. Nogle mere end andre – naturligvis. Og lige præcis dét er for mig en fin indikator for, hvad en god film er: at man kan identificere sig med filmens konflikter, dens karakterer og dens egentlige indhold. Derved er man istand til at stilling til de eventuelle budskaber der måtte være, man kan reflektere over de spørgsmål og svar der gives og ikke mindst underholdes.

Alt dette er naturligvis noget de fleste film indeholder, på et eller andet svingende ambitionsniveau, men som meget få virkelig kommer igennem med. Her tænker jeg på den tykhed og forbeholdenhed mange filmelskere efterhånden er udstyret med, ihvertfald når det gælder danske film.

Trenden

Instruktører der mere eller mindre satser på en bestemt generation eller trend, har på forhånd mange sikre stik på hånden. At lave en film der omhandler noget absolut tidsvarende, handler jo "bare" om at åbne øjne og ører. Og er man så udstyret med en god notatteknik – og iøvrigt kan finde ud af at fremlægge det hele på en spiselig måde – er man allerede i mål. Hvorfor? – fordi der ikke er noget bedre end at se på sig selv og sine nærmeste omgivelser.

Et godt eksempel er filmen *Pusher* (96). Her er det helt tydeligt, at instruktøren, Nikolaj Winding Refn, har spidset både ører og blyant i jagten på tidens trend.

Filmen emmer af råhed og rendesten. Den skildrer på en uhyggelig tiltrækkende vis en lortet anti-helts lortede liv. Man følger hans kynisk kolde forsøg på at overleve sine omgivelser og ikke mindst sig selv, ude på et overdrev der virkelig skrænter.

Og det uhyggelige aspekt er netop erkendelsen af en form for indre fascination og forståelse for denne karakter. Analfasen – længe leve...

Det er ret tydeligt at de mest populære danske film – med al for få undtagelser iøvrigt – er blevet stærkt inspireret af udlandet (USA/Storbritannien). Det er der på sin vis heller ikke noget som helst i vejen med. Men problemet opstår, når inspirationen, efterligningen bliver sat i højsædet på bekostning af selve historien.

Når man baserer sit udtryk på en trend, holder det lige så lang tid som trenden. Og de har det med at forsvinde lige så hurtigt som de kommer.

Trends er lækre og umiddelbare. De er lette at bruge. De er nemme at forholde sig til. Det er da skønt at ride med på en bølgetop hist og her, men hvor ville jeg ønske, at flere turde ignorere det, lidt oftere. Det skal selvfølgelig ikke forstås på den måde, at jeg direkte opfordrer til at være mere rebelsk – bare for rebelhedens skyld. Nej, hvor herre bevares. Men en gang "Breaking the Waves" er utrolig sundt. Det er med til at sætte lidt nuance, lidt forskelligartethed i vores lille kongerige. Det er med til at forstærke nogle bølger og dæmpe andre. Og så har vi lige pludselig et mere komplekst og spændende udbud af film.

Paradiset

Selverkendelse overfor sig selv og sine egne evner, blandet med et lille gran nysgerrighed, tror jeg, er den bedste måde at lave film på.

Men det bedste kan lynhurtigt forvandles til det værste, hvis man går over stregen. Så bliver det overmådighed og/eller halve løsninger, der fuldstændig får overtaget.

Det er svært at personificere slangen i det danske filmparadis. Men jeg er sikker på at dansk spillefilm ville have det meget bedre med nogle flere penge eller ihvertfald nogle bedre kistevogterer.

Æblet er fristelsen til hårdnakket at fokusere på, hvad pøblen vil have lige nu og hér. Og æblet ér der nødendigvis nogle der må bide af, og det smager garanteret rigtig godt, men historien gentager sig som bekendt, og blufærdigheden ryger sig en tur.

Summa summarum; dem der virkelig kan eller virkelig prøver *deres* bedste, er i mine øjne "De Største Helte".

Prøv det, prøv det...

Sover med Dådyr

Jim Jarmusch har nu omklippet og genudsendt sin western Dead Man, der fik en hård medfart ved forrige Cannes Festival. Det er der kommet en bizar – men genkendeligt Jarmusch'sk – film ud af. Nu er den udkommet på video i Danmark.

af Zoran Petrovic

"Some are born to sweet delight, some are born to endless night." William Blake

Jim Jarmusch forbløffede sidste år i Cannes ved at præsentere – en *cowboyfilm*. Det var umiddelbart en overraskelse, for hidtil har Jarmusch' univers været befolket af moderne storbyeksistenser. Men ved nærmere gennemsyn, så har hans hidtidige film netop haft mange formmæssige og tematiske træk tilfælles med westerngenren. Denne konsistens er dog ikke garant for kvaliteten i den nu genudsendte og forkortede version af *Dead Man*.

Allerede død

Det er historien om den nydelige kasserer fra Cleveland, William Blake (!), spillet af Johnny Depp, der rejser til Machine – "the end of the line" som en profetisk fyrbøder beskriver byen. I stedet for et job venter der Blake afstumpethed og rå vold; og han ender som ufrivillig morder. Under sin flugt møder han den forstødte, engelsk uddannede indianer Nobody, eller He-who-talks-loud-and-says-nothing. Nobody, der forveksler William Blake med den engelske poet, ser ham som allerede død, og hjælper den sårede Blake det sidste stykke ad vejen mod åndernes rige.

Fra Rio Bravo til Orleans Parish Prison: samme tema.

Hvis man tidligere har kunnet tale om ét gennemgående tema i Jarmusch' film, der faldt fint i tråd med den afdramatiserede og stilsikre form, så er det *det usagte* mellem figurerne. De tilsyneladende seje by-nomader og strejfere (ofte i skikkelse af personer med et passende rå image som John Laurie, Tom Waits og Joe Strummer) er for cool – eller måske for generte – til at udtrykke (positive) følelser over for hinanden; følelser der dog alligevel skinner igennem deres skudsikre attituder: *I Stranger than Paradise* ser vi John Lauries spirende, men godt skjulte, sympati for hans ungarske kusine.

"I'm a good hag. We are a good hag. My friends" siger Roberto Benigni og lægger armen om sine cellekammarater i *Down by Law*. "Get off" siger Laurie og Waits og vrider sig forlegne ud af italienerens omfavnelse.

På den måde er der klar linie fra de underspillede forhold mellem Jarmusch personer og buddies i en western af Haward Hawks slags (har man nogensinde hørt John Wayne sige noget direkte og uindpakket pænt til en mand?).

Det fører naturligt over i det ambivalente forhold mellem Dead-Man-Blake og Nobody, hvor indianeren skiftevis håner Blake og citerer (det han tror er) hans digte.

Bævegelsen og den fremmede

Ligesom buddie-temaet har Jarmusch altid haft et andet træk tilfælles med western-genren: *bevægelsen*. I western manifesteret som jagten, kvægtransporten, nybyggernes vej mod vest, eller prærivognens farefulde færd. Ligeledes har træk fra road-movien har haft plads i alle Jarmusch' tidligere film lige fra *Permanent Vacation* til *Night on Earth* i form af mennesker på ferie, flugt, gennemrejse.

Men lige så vigtig – og forenelig med road-movien – er eneren, "den tavse rytter", den rastløse cowboy der notorisk må videre – klassiske westerntyper hvis karaktertræk man netop finder hos de fleste af Jarmusch' vigtigste figurer.

På den vis er *Dead Man* i fin tråd med både western klassiske handlingsmønstre og Jarmusch tidligere film, hvortil kan føjes at vi ligesom i hans tidligere film har *den fremmede* som indgangsvinkel til det nye univers. Blake er, med sit ternede "klown-suit" lige så fremmed, som den ungarske kusine i *Stranger than Paradise"*, italieneren i *Down by Law* og det japanske par i *Mystery Train*.

The ususal – but wilder – bunch

Dead Man er dog meget mere end en variation af vante mønstrer i Jarmusch' film eller en ny-klassisk western; den er i høj grad en metafilm, idet den overeksponerer *westerngenren*, hvilket bl.a. træder frem ved, at de klassiske figurer har fået et ekstra nøk: Den Kyniske Fabrikant er så kynisk at han sørger mere over tabet af sin yndlingshest end sin søns død, Den Lede Dusørjæger er så led at han æder sine konkurrenter (trods alt bedre end den behandling han gav sine forældre, som han bollede først!) og Den Uudgrundeligt Vise Indianers visdom der her ofte kammer over i det rene nonsens som: "The round stones in the ground have spoken to the fire."

Hertil kan man føje cameo-rollerne: Robert Mitchum, John Hurt, Gabriel Byrne og en skræppende Iggy Pop – som kyseklædt kælling! Entreer så korte, at deres vigtigste funktion er at få en til at tænke "Jamen, var det ikke..." Hvilket trækker fokus fra fortællingen mod selve

skuespillerne. Endnu vigtigere i den sammmenhæng er Johnny Depp, der efterhånden bærer et meta-agtigt præg med sig skabt ved film som *Cry Baby* og *Ed Wood*.

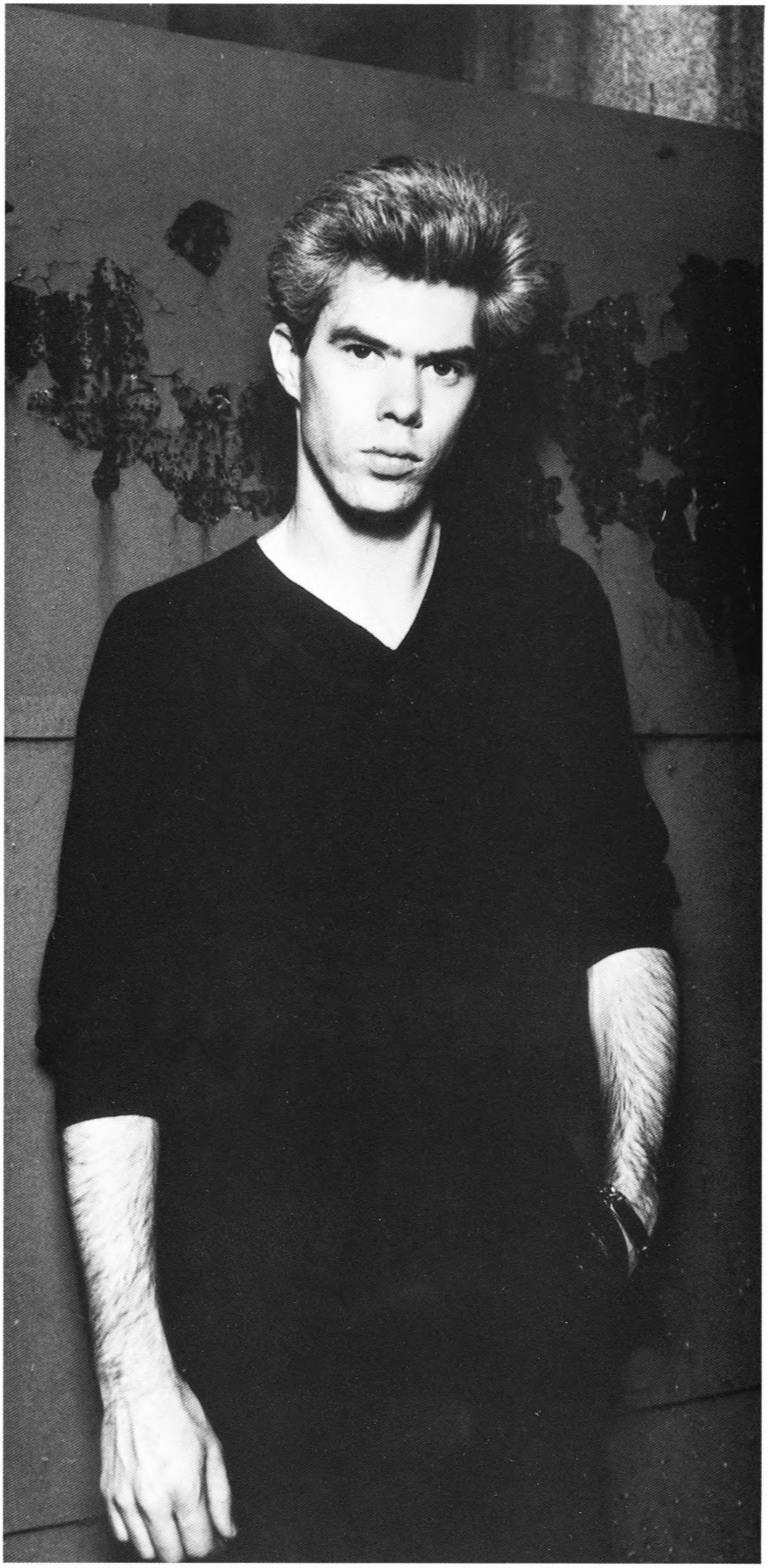
Rent stilistisk er de sort/hvide billeder, stumfilmsagtige flash-back og manglen på fremdrift også med til at fremhæve fortællingen frem for handlingen. Endelig undergraves vores klassiske opfattelse af realisme også af den determinisme, der præger hele filmen – lige fra titlen, fyrbøderens bemærkning til Blake "You might as well find your own grave", Machines opbud af knogler og ligkister til Nobodys peyote-vision af Blakes afpillede kranie.

Dead Man – en sjov idé

Her kunne man stope og erklære Jarmusch for en sand auteur idet han bibeholder og varierer sine temaer og stil – men nej. På trods af det genkendelige i det fremmede og den lejlighedsvise humor er filmen nok en interessant ide, men også et forceret projekt. Hvor absurd det end kan lyde, har den oprindelige, længere version måske været bedre, idet Jarmusch tidlige film netop virker ved at scenerne holdes ud over det punkt hvor de bliver kedelige. Det element finder man også i *Dead Man's* sidste vellykkede halve time – som er én lang delirisk dødsscene, der ved sin længde virker direkte fysisk udmarvende.

Men den dybere mening med Blakes rejse mod døden er stadig, efter andet gennemsyn, ikke gået op for mig. Og hvad så? Ja, problemet er, at filmen *skriger* på fortolkning ved sin stilstand, den bevidst forudsigelige udgang og dens sære dialog og symbolske billedsprog (hvorfor deler hovedpersonen navn med den engelske romantiker? Hvorfor sover han med et dødt dådyr-kid ? osv.). Derfor virker den til tider som en studentikos foreteelse, hvilket Jarmusch burde være hævet over. Og det er som om at instruktøren ikke selv kan holde den symbolske patos ud, for da Blake sendes døende ud i en kano med beskeden om, at han skal hjem til et sted han stammer fra, replicerer han spagt: "Cleveland?".

I&M: Jim Jarmusch. F: Robby Muller. Medv: Johnny Depp, Gary Farmer, Lance Henriksen, Michael Wincott, Iggy Pop, Alfred Molina, Robert Mitchum. Kan lejes på video.



Jarmusch fik drøje hug over "Dead Man", men nu er filmen klippet om og dermed blevet seværdig. Herover ses Jarmusch selv.